SİNEMA

SİNEMA:
TARİH-KURAM-ELEŞTİRİ

SEÇİL BÜKER - Y. GÜRHAN TOPÇU



KIRMIZIKEDİ


KIRMIZIKEDI

Kırmızı Kedi Yayınevi: 22
Sinema: 3

Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri
Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu

© Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu
© Kırmızı Kedi Yayınevi, 2010
Bu kitabın Türkçe yayım hakları
Kırmızı Kedi Yayınevi'ne aittir.

Kapak: Yüksel Doğru
Sayfa: Cüneyt Ç.
Düzelti: Hilal Erkan

Baskı: Pasifik Ofset 0212 4121777

Birinci Basım: Şubat, 2010
ISBN: 978-9944-756-23-5

Kırmızı Kedi Yayınevi
www.kirmizikedikitap.com
kirmizikedi@kirmizikedikitap.com
Ömer Avni M. Emektar S. No: 18 Gümüşsuyu 34427 İSTANBUL
T: 0212 244 89 82 F: 0212 244 09 48

SİNEMA:
TARİH-KURAM-ELEŞTİRİ

Derleyenler:
Seçil Büker, Y. Gürhan Topçu

KIRMIZIKEDİ

İçindekiler

TARİH VE KURAM 17
Nasıl Bir Tarih? *Seçil Büker 18*
Film Tarihi Nedir? Ya da Sfenkslerin Bilmecesi
Vivian Sobchack, Çev. Seçil Büker 28
KURAM VE İDEOLOJİ 60
Sinema ve Kuram *Ahmet Gürata 60*
Neden Kuram? *Gill Branston, Çev. Ahmet Gürata 67*
Sinema, İdeoloji, Eleştiri
Jean-Luc Comolli/Jean Narboni, Çev. Mustafa Temiztaş 97
Sinema, İdeoloji, Eleştiri Üzerine: İlerici Metin
Barbara Klinger, Çev. Y. Gürhan Topçu 109
GÖRSEL BİÇEM 130
Hollywood Biçeminin İzinde *Y. Gürhan Topçu* 130
Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusu:
Çağdaş Amerikan Sinemasında Görsel Üslup
David Bordwell, Çev. Y. Gürhan Topçu 137
ALIMLAMA ÇALIŞMALARI 169
Yeni İzleyici Araştırmaları İçinde Önemli Bir Durak:
Alımlama Çalışmaları *Aydan Özsoy* 169
İzleyiciler ve Alımlama
Peter Lehman ve William Luhr, Çev. Aydan Özsoy 171
ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR 205
Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş *Seçil Büker* 205
Görsel Haz ve Anlatı Sineması
Laura Mulvey, Çev. Nilgün Abisel 211
"Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Üzerine, King Vidor'un Duel in The Sun'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler *Laura Mulvey, Çev. Nilgün Abisel* 230
Yeniden Çal Sigmund: Psikanaliz ve Klasik Hollywood Metni
Krin Gabbard ve Glen O. Gabbard, Çev. C. Sinan Altundağ 243
Vivre Sa Vie *Siew Hwaa Beh, Çev. Seçil Büker* 267
Auteur Kurama Giriş *Seçil Büker* 277
Auter Kuram Hayatta *Andrew Sarris, Çev. Nuray Hilal Tuğan* 281

Auteur'ün Gözde Filmi: "Yurttaş Kane" *Seçil Büker* 295
"Yurttaş Kane" *Peter Wollen, Çev. Seçil Büker* 299
"Yurttaş Kane": Amerikan Barok'u
Andrew Sarris, Çev. Özge Güven 316
TÜR ÇEŞİTLERİ 324
Film Çalışmalarında Türe Yeni Bir Bakış:
Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek
Hasan Akbulut 324
"Tür Kavramını Yeniden Düşünmek"
Christine Gledhill, Çev. Hasan Akbulut 337
Kadınlara Yönelik Türler
Annete Kuhn, Çev. Aslıhan Doğan Topçu 377

Önsöz

Sinema üzerine çevirilerden oluşan bir derleme çıkartmaya karar verdiğimizde seçim yapmakta zorlandık. Çevrilmesi gereken, önemsediğimiz sayısız yazı vardı, ama öylesine oylumlu bir kitabı çıkartmak da olanaksızdı. Kitabın öğrencilere yönelik olmasına karar verdikten sonra işimiz biraz daha kolaylaştı. Belirli ölçütler doğrultusunda yazıları seçtik ve çevirmenlere dağıttık. Çok kabaca açıklamak gerekirse kimi yazıları son tartışmaları yansıttıkları için seçtik. Kimilerini de "yeniler" ile bağlantı kurmada yardımcı olsunlar diye kitaba koymayı uygun bulduk. Örneğin film kuramı, tarihi ve türlerle ilgili yazılır günceli yansıtıyorlardı. Kuşkusuz "eski" ya da "yeni" olarak nitelendirdiğimiz yazıların film kuram ve eleştiri derslerini alan lisans öğrencilerine yararlı olacağını düşünüyoruz. Yazılar arasında "yumuşak" bir geçiş sağlamak için bölüm aralarına açıklayıcı yazılar koymayı yeğledik. İlk ana bölüm "kuram ve tarih" başlığını taşıyor. Bu bölüm bilmeceye dönen sinema tarih konusu ile başlıyor.

Bu bölümde bir bağlantı yazısı ile Vivian Sobchack'ın yazısı var. "Sfenkslerin Bilmecesi" başlığı altında Vivian Sobchack tam anlamıyla eğretilemesel bir anlatımla film tarihi yazmanın ne tür bir etkinlik olduğunu anlatıyor. Bu soru pek de yalın, düz bir yanıtla çözümlenecek gibi değil. Çizgisel, evrimsel bir bakışla bu sorunun yanıtı bulabilir miyiz? Yazar bulamayacağımızı söylüyor, 1970-1980 arasında olduğu gibi araştırma nesnesinden emin olmak artık o kadar da olanaklı değil. Nesnel yorumlar, tutarlı, bütünlüklü bir tarih anlatısı ortaya çıkarmak da zor. Neden mi? "Film"in bir araştırma nes-

nesi olarak tanımı, yalnızca büyük ölçüde genişlemekle kalmadı, aynı zamanda bu tanım bir nesne ve biçim olarak giderek önceki tutarlılığını yitirdi. Tarihin "nesnel bir bilim" olduğu düşüncesi, "görkemli anlatıların" bütünleyici tutarlılığı eleştirildi ve yapısökümüne uğratıldı. Artık nesnelliğin gerekli olup olmadığı tartışılıyor. Çünkü tarihsel temsil kavramının nesnel olmadığının farkındalığı içindeyiz. Yazar temsil kavramına (onun deyişi ile iki kez anlatılmış öykülere) daha doğrusu temsilin temsiline (üç kez anlatılmış öykülere) dayanarak film tarihi için, metaforik bir anlatı sunuyor okuyucuya.

İkinci alt bölüm kuram ve ideolojiye ayrıldı. Gill Branston kuramın "pratik", "deneyim" gibi popüler kavramların karşıtı olarak kurulduğunu söyleyerek söze başlıyor. Kuram ve kuramın metodoloji üretmesine ilişkin açıklamalardan sonra yazar kuramın "sınanabilirlik" özelliğinin fizik alanında önemli olduğuna ama toplumsal bilimlerde aynı ölçütlerin temel alınmadığını vurgular. Metafor ve retoriğe duyulan ilgiden, anlatıya dönüştürülmüş, kurgulanmış kuramlardan söz eder. (Bu kitaptaki film tarihi üzerine Vivian Sobchack'ın yazısı da sanki onun tanımladığı bu yaklaşım için iyi bir örnek sunar.) Yazar, "Neden film kuramı?" diye sorar ve kuramın meşrulaştırılma koşullarını ve tarihsel konumunu tartışır. Herhangi bir sinema dersinin kuramdan arındırarak gerçekleştirmek olanaklı mıdır? Örneğin kurguyu değişen kurgu pratikleri ve bunun kameranın farklı "bakışları", eğlence sinemasında anlatısal inşanın zorunlulukları, değişen toplumsal cinsiyet ilişkileri ve izleyici kuramının bunu nasıl değerlendirdiği gibi sorularla ilişkisine değinmeden öğretmek olanaklı mıdır? Bu ilk yazıda bu tür pek çok sorunun yanıtı aranmakta, kuramın, film araştırmalarının neden çekici bir etkinliği olduğuna ilişkin yorumlar geliştirilmektedir.

İkinci yazı *Cahiers du Cinema*'dan. Sinema ve ideoloji ilişkisi üzerine en etkin kuramsal çalışmalardan olan Jean-Luc Comolli ve Jean Narboni'nin "Sinema / İdeoloji / Eleştiri" adlı makaleleri. Comolli ve Narboni öncelikle filmlerin kapitalist üretim sistemi içinde üretilen birer meta olduklarını ve bu nedenle sistemin ideolojik ürününe dönüştüklerini saptayarak söze başlıyorlar. Yazarlara göre Godard gibi sistem dışına çıkmaya çalışan filmciler de bundan kaçamaz. Bu noktada eleştirinin görevi filmleri ve filmcileri çerçeveleyen ideolojiyi dönüştürmektir. Comolli ve Narboni sinema ve onun ideolojik işlevi arasındaki bağı koparmak için sinemanın gerçekliği nasıl resmettiğini çözümlemek gerektiğini vurgularlar ve filmleri de bunu yapıp yapmadıklarına göre yedi kategoriye ayırırlar. Filmler, açıkça ya da örtülü şekilde ideoloji tarafından belirlenebilir, ideolojiye karşı çıkabilir ya da karşı çıkıyor görünebilir, ideolojinin pasif taşıyıcısı olmadan da anlam üretebilir. Sinema ideoloji ilişkisindeki farklı boyutları değerlendirmek için kısa bir yazı olmasına rağmen Comolli ve Narboni'nin yazısı bu alana iyi bir giriş sağlıyor.

Üçüncü yazıda Barbara Klinger, Comolli ve Narboni'nin "Sinema / İdeoloji / Eleştiri"sinin yayınlandığı 1969 sonrası eleştirel ilginin sinema ideoloji ilişkisine odaklandığını vurguluyor. Sinemasal 'metne' yaklaşımların özellikle Marksist / feminist yaklaşımlarla ilerlediğini vurgulayan Klinger ideolojik eleştirinin filmleri ilerici ve yıkıcı olarak kategorize ettiğini vurgular. İlerici filmler, geleneksel filmlerin kendini gizleme ve saydam olma gibi özelliklerini yadsıyarak kendilerini geleneksel kategorisinden farklı kılarlar. Ayrıca bu filmler, sahip oldukları karamsar havayla, görsel biçemle, anlatı yapısıyla, temalarıyla ideolojinin izleyiciye aktarılmasını engellerler. Bu saptamaları yapan Klinger, sinemasal metinleri geleneksel paradigmayı onayla-

yıp onaylamadıklarına bakarak ilerici ya da tutucu diye sınıflandırır.

Üçüncü bölüm görsel biçem üzerine. David Bordwell "Yoğunlaştırılmış Devamlılık: Çağdaş Amerikan Sinemasında Görsel Üslub" makalesinde son dönem Hollywood sinemasındaki görsel biçemin izini sürer. Bordwell, Hollywood'un biçem olarak çok fazla değişmediğini, zaman, uzam ve anlatı ilişkilerinin hâlâ geleneksel film kurallarına bağlı olarak oluşturulduğunu vurgular. Özellikle son 40 yılda değişen şey bu tekniklerin yoğunlaştırılarak kullanılmasıdır. Ortaya çıkan yoğunlaştırılmış devamlılık tekniğinin dört temel özelliği vardır: Kurgunun hızlanması, geniş ve dar açı gibi farklı uçlarda değişen objektif kullanımı, daha yakın çerçevelemeler ve daha hareketli bir kamera. Bordwell, yoğunlaştırılmış devamlılığın sadece Hollywood'a özgü bir biçem olmadığını, hem bağımsızlarda, hem de ABD dışındaki ülkelerde kullanıldığını vurgular ve bu yeni biçemi yaratan kaynakları araştırır. Bu kaynakları da televizyon kökenli yönetmenlerin sinemaya girişi ve sinema filmlerinin televizyona satılması gibi nedenlerle sinemanın televizyondan etkilenmesi, dijitalin sinemaya girişi ve *Steadicam* gibi teknik gelişmelerdir.

Dördüncü bölümde alılmama çalışmalarından söz ediliyor. Peter Lehman ve William Luhr'un yazıları alımlama çalışmaları için bir giriş niteliğinde. Yazar bir deneyimin öyküsünü anlatarak başlıyor yazısına. Aynı gösteriyi izleyen kişiler neden aynı deneyimleri yaşamıyorlar? Film anlatısını izlerken neden farklı tepkiler geliştiriyoruz? Daha önceki yazılarda olduğu gibi bu yazıda da pek çok soru gündeme geliyor. Film farklı izleyiciler için farklı anlamlar taşıyabilir. Yazara göre filmin anlamı yalın olarak filmin içinde yer almaz, hiçbir film herkesin "doğru" olarak yaklaşabileceği bir anlama sahip değildir. İşte

bu noktada alımlama çalışmaları devreye girer ve izleyicilerin değişik tepkilerinin nedenlerini araştırır, filmin içerdiği anlamların değişmez olmadığını, anlamın izleme bağlamında yapılandığını anlatır. Alımlama çalışmaları bizleri filmin anlamı konusunda genelleme yapmaktan korur. Alımlama çalışması filmin kendi içinde ne olduğuna, biçimsel anlamların ne olduğuna, film yapımcılarının ne demek istediğine ya da bazı eleştirmenlerin ne dediğine dayanmaz, filmin aslında farklı izleyiciler tarafından nasıl anlamlandırıldığına odaklanır.

Kitabın ikinci ana bölümü olan eleştirel yaklaşımların ilk bölümünde üç yazı var ve bölüm psikanalitik ve feminist eleştirilere ayrılmış durumda. İlk yazı önemli bir dönüm noktası olan Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesi. Daha sonraki pek çok çalışmaya, dahası yazarın kendisine de temel olan bu yazıda Mulvey bakmadaki hazzın inşasına odaklanır. Yazıda erotik hazzın örülüşü, anlam ve kadın imgesinin merkezi konumu tartışılır. Bakma ve bakılmadan alınan haz konusuna odaklanan yazı Freud ve daha sonra Lacan'a uğrayarak izleyicinin perdedeki imge ile özdeşleşme koşullarını irdeler.

Mulvey, King Vidor'un *Duel in The Sun* filmini gördükten sonra yorumlarını yeni esinleri doğrultusunda geliştirdi. Üçüncü tekil kişi kullanımındaki *O* kimdi? "İzleyiciler arasındaki kadınlar ne olacak?" sorusunu kim yanıtlayabilirdi. Kadın izleyicinin film izlerken aldığı haz belki de daha karmaşıktı. Kendisinin de karmaşık olarak nitelendirdiği bu olguyu Mulvey ikinci yazısında açıklamaya çalıştı. Kadın izleyici kadının merkezde olduğu filmleri izlerken kendi özne konumunu nasıl kurabilir sorunu çevresinde yazısını kuran yazar kadın izleyicinin salınımlı özne konumlarını ve koşullarını ayrıntılı olarak filmlerden verdiği örneklerle irdeler.

Bu bölümün ikinci yazısında Krin Gabbard ve Glen Gabbard "Yeniden çal Sigmund" derken filme (Casablanca'ya) gönderme yapıyorlar (filmin kadın kahramanı Ilsa "Yeniden çal Sam" demişti), kült olmak için yirmi yıl bekleyen film tüm aşırılıklarına karşı bizi ağlatıyor. "Aşırılığa karşın neden ağlıyoruz?" sorusunu soruyor yazarlar. İlk yanıt Eco'dan geliyor: Film yüzlerce ilkörnek sunar. Ama yazarlar filmin yalnızca bu yönüyle (bilinçaltına sızma yeteneği ile) ilgi çekmediğini söylüyorlar. Psikanalizi çözümlemeleri için tek yol olarak seçmiyorlar ve çoğulcu bir yaklaşımla filmi ele aldıklarını söylüyorlar. Onlar Bogart ve Bergman'ın "yıldız" olarak konumlarına, Max Steiner'in müziğine, anlatının romantik gerilimlerine, dahası filmin Amerikan politikasını ele alışına bile psikanalitik açıdan yaklaşıyorlar. Eksiksiz bir okuma yapmaya çalışıyorlar. Bu okuma sürecinde psikanalitik film eleştirisinin ne denli geniş bir alanda işleyebileceğini de göstermeyi amaçlıyorlar.

Siew Hwa Beh, Jean Luc Godard'ın *Vivre sa vie* (Hayatını Yaşa) üzerine yazdığı yazıda yönetmenin yeni bir dili nasıl yarattığını irdeler, ama bu irdeleme kadının (fahişenin) temsilinden de uzak kalamaz kuşkusuz. Aslında fahişelik Godard'ın metafora dayalı anlatımını kurmada temel aldığı bir olgu. Metinler arası ilişkilerin (Dreyer'den Jeanne d'Arc'ın yargılanma sahnesi, Nana adının Renoir'ın Nana'sını anımsatması gibi) de söz konusu olduğu filmde on iki oluntu var, on ikinci oluntuda film bittiğinde bir döngü tamamlanmış oluyor. Belgeselci bir tavırla Paris'de fahişeliği anlatan bölümü de *cinema-verite* olarak değerlendirir yazar. Gerilimli, ucuz filmlerin yapısını anıştırırken başka bir anlatı yaratmanın nasıl olanaklı olduğu yazıda dolaysız olarak anlatılır.

Kitap kadın bakış açısı ve psikanalitik yaklaşımdan *auteur*'lere dönüyor. Eleştirel yaklaşımların ikinci alt bölümü *auteur* eleş-

tirisine ayrıldı. Eleştirel yaklaşımların ikinci bölümü *auteur* eleştiri denince akla gelen ilk isimlerden olan Andrew Sarris'in bir makalesiyle başlıyor. Sarris yazısında *auteur* kuramın artık geçmişte kaldığını iddia edenlere ironik bir üslupla yanıt veriyor. Sarris 30 yıl geriye doğru bakıyor ve *auteur* kuramın daha çok polemiklerle geçen tarihini tekrar hatırlarken hem günah çıkarıyor hem de savunma yapıyor. Makale Sarris'in 1962'de yazdığı "*Notes on the Auteur* Theory" ile özellikle ABD'de başlayan film eleştirisi ve *auteur* tartışmalarına geçmişten günümüze bir perspektif sağlarken, Sarris, büyük bir inançla *auteur* kuramın hâlâ mevcut ve etkili olduğunu vurguluyor.

Bölümün ikinci yazısında Peter Wollen Orson Welles'in *auteur* olma koşullarını irdeliyor. Temel aldığı film *Yurttaş Kane*. Yazara göre *Yurttaş Kane* üzerine yazmak zaten sinemadan söz etmektir. Yazar "Barok üslup artık Amerika'da" yorumundan gerçekçi yaklaşımlara dek değişik değerlendirmeleri sergiler. Welles'i *auteur* olarak nitelendirmeye yol açan "dili" *Yurttaş Kane* üzerinden çözümler. Wollen, Bazin odaklı sürdürür yazısını. Onun alan derinliği ve ayrım çekimi konusundaki değerlendirmelerine yer verir. *Yurttaş Kane*'deki ayrıın çekimleri ana öyküyü kurmayı üstlenirler. Ayrım çekimlerini kullanma kararı aslında geleneksel açı/karşı açıyı kullanmama kararıdır ki bu durumda Thompson sürekli olarak kameraya arkası dönük biçimde görülür. Yönetmen Thompson'ı bu şekilde çekerek, bilgi ve odaklanma açısından, izleyicinin, kendisinin [izleyicinin] filmdeki temsilcisi olan karakterle özdeşleşmesini önler.

Bölümün üçüncü yazısı yine "Amerikan Barok'u" olarak da nitelendirilen *Yurttaş Kane* üzerine. Böylece okuyucu Welles ile bir kez daha karşılaşıyor. Sarris geriye dönüşlere odaklanır. Wollen gibi alan derinlikli ayrım çekimlerinin üzerinde çok durmaz. Bu dönüşlerin anlatı metninin kuruluşundaki etkisini ir-

deler. Altıncı geriye dönüş araştırıcı muhabirin tüm çabalarının boşa çıktığının göstergesidir. Kane'in yalnızlığı konusunda yakınlarının film boyunca anlattıkları bir ipucu vermez ama son geriye dönüş Kane'in yalnızlığının kanıtıdır ama bunu yalnızca izleyici öğrenir. *Rosebud*'ın gizemi izleyici açısından çözülür. Gizemi sonunda izleyiciye açıklayan filmin dilini yaratmada görüntü yönetmeni (Gregg Toland) de etkilidir kuşkusuz. Filmin kareleri *Yurttaş Kane*'i biçemsel açıdan çok özel bir yere yerleştirir. Şatonun fantastik evrenine giren ve filmin sonunda oradan çıkan kamera filmin barok niteliğini en üst noktaya taşır.

Kitabın ve eleştirel yaklaşımın son bölümü tür eleştirisi üzerine. İlk yazı Gledhill'in türü yeniden değerlendiren yazısı. Yazar öncelikli olarak geniş bir bakış açısı ile bağlamsal bir kültür analizi yapabilmemizi sağlayan bir tür kavramının önemini vurgulayarak yazısına başlar. Tür olarak nitelendirdiğimiz film kümelerine bir sınır koyduğumuz da bir gerçek. Sınırları tanımlama çabası içinde mi olmalıyız? Türü sözde türsel olmayandan ayırabilir miyiz? Yazar türün *auteur* yaklaşımın bir alternatifi olarak sunulduğunu vurguladıktan sonra diğer yaklaşımlara geçiyor. Günümüzde türün üretkenliğinin sınırlarının belirlendiği, aşındırıldığı ve yeniden yaratıldığı da bir gerçek. 70'lerde tür bir kurallar bütünüydü. Tür eleştirmenleri de bu bütünün ikonografisini ve olay örgüsünü çözümlerlerdi. 80'lerde aynı tutumu sürdürebilir miyiz? Türlerin kurmaca dünyasında örtüşmeler de olanaklıdır.

Kitabın son yazısı Anette Kuhn'un "Kadınlara Yönelik Türler"i. Kuhn yazısında pembe dizi ve sinemadaki melodramlara feminist bakış açısıyla yaklaşımı ele alır ve Mulvey, Cook, Modleski gibi feminist yazarlara göndermede bulunarak cinsiyetçi izleme edimine odaklanır. Temsil ve temsillerin

kavrandığı bağlam açısından farklı terimler olan seyirci ve izleyici ayrımını yapan Kuhn pembe dizi ya da melodramlar "kadın seyirci" ya da "dişil seyirci"ye seslenebilir mi sorusunu sorar ve bunun hangi mekanizmalar aracılığıyla gerçekleştiği sorusuna yanıt arar.

Bu kitabın yaratılma sürecinde elbette yalnız değildik. Öncelikle sinema yazılarından oluşan derleme bir kitap düşüncesini ortaya atan ve basımı için her türlü desteği veren Gazi Üniversitesi İletişim Fakültesi öğretim üyesi Prof. Dr. Korkmaz Alemdar'a teşekkür borçluyuz. Bilkent Üniversitesi öğretim üyesi Ahmet Gürata da başlangıç aşamasında yazıların seçimi konusunda çok yardımcı oldu. Arş. Gör. Özge Güven yazım hatalarını kontrol etti. Erciyes Üniversitesi Radyo-TV-Sinema bölümü yüksek lisans öğrencisi Mehmet Köprü hem daha önce yayınlamış bazı çevirileri tekrar yazdı, hem de makalelerin biçimsel düzenlemesini yaptı. Son olarak bu kitabın ortaya çıkmasında büyük emek sahibi olan çevirmenlerimize de sabırlı çalışmaları için teşekkür ederiz.

Seçil Büker
Y.Gürhan Topçu

Tarih ve Kuram

SİNEMA TARİHİNE BAKMAK

Nasıl Bir Tarih?

Seçil Büker

Christine Gledhill ve Linda Williams kendi kitaplarının giriş yazısında sinema tarihinin 1970 ve 1980'lerde pek de gözde olmadığını anımsatıyorlar. Kuram ve özellikle göstergebilim ve psikanalitik çözümlemeler çekiciydi o yıllarda. Oysa tarih ile kuramı ayırmak, birbirinden bağımsız düşünmek olanaklı mı? Ama tarihin intikamı acı oldu, tarih kuramın da tarihini yazıverdi. Kendi adıma tarihle uğraşmanın "çok emek az haz" vaat ettiğini söyleyebilirim. Dudley Andrew 1970'li yılları arşivlere kanıt ve yeni bilgiler bulmak için "dalan" pozitivist araştırmacıların başlangıç dönemi olarak nitelendirir. Ona göre geleneksel tarih anlayışı bilinmeyen filmleri, gerçekleri ve ilişkileri ortaya çıkartmayı amaç edinmelidir. Arşivleri alt üst eden bu araştırmacılar kuşkusuz toplumbilim, ekonomi, kültürel antropoloji, psikoloji gibi bilimleri yok saymadılar. O yıllarda başlayan bu çabalar belki de Robert Allen ve Dougles Gomery'nin aşağıda sözünü edeceğimiz kitabı yazmalarına yol açtı. Sinemayı bütünlüklü bir sistem olarak görerek tarih yazmak için böylesi bir pozitivist dönemden de geçmek gerekiyordu belki de. Tarih yazımı hak ettiği ilgiyi ve özeni aslında 70'li yıllarda görmeye başlamıştı. Filmler üzerine çalışırken tarih/kuram/eleştiri üçgenini unutmamak gerekiyor.

Tarihi yazmak neden sorunlu? Filmler var, onları bir dizi temel üzerine koyuyoruz ve kümelendiriyoruz. Oluşturduğumuz kümeler ve şemalar bundan böyle neyi nasıl göreceğimizi,

değerlendireceğimizi belirliyor. Branigan'a göre (1979) *neyi göreceğimize* şemalar karar veriyorsa, o şemalar artık dünyayı anlamanın bir yolu değil. Belki de dünyayı kurmanın bir yolu. Kurduğumuz "görmemizi" engelliyor. Tarih yazdığınızda yeni bir bakış, yeni bir değerlendirme biçimi sunuyorsunuz. Artık hiçbir şey eskisi gibi değil, filmler üzerine yeni bilgiler edinmekle kalmıyor, Branigan'ın deyişi ile yeni bir şemanın içine giriyorsunuz. Öyleyse nasıl bir tarih?

Sinema tarihi "serüvenlerin" tarihi biçiminde olabilir. Sinema tarihindeki bir buluş, uygulama "öykü" gibi anlatılabilir. Gerçek öykülerde olduğu gibi çatışma, doruk noktası ve bir son da olabilir bu öykülerde. Bir olay üzerine odaklanırken tarihi de bir tek olaya indirgemiş oluruz. Başı, ortası, sonu olan bir "öykü" anlatırken çizgisellik de korunur. "Günlerden bir gün Bay A stüdyosunda çalışırken..." Bu tür tarih yazarken Aristoteles içten içe güler tarihçiye. Çizgiselliği koruduğu, zaman, mekâan ve eylem birliğine özen gösterdiği için kuşkusuz. Artık değerlendirmelerimizi bu öyküler yönlendirir. Sinema tarihi için devrim niteliğindeki bir yeni buluşun öyküsü neden-sonuç ilişkileri kurularak çizgisel bir öykü içinde anlatılır. Bu öyküyü dinlemenin de tadına doyulmaz.

Daha çok renkli filmlerin tarihi için de olsa Branigan'ın gündeme getirdiği bir başka yaklaşım da teknolojiyi temel alma eğilimi. Film ya teknolojinin sunduğu ya da sanatçının seçtiği teknik olanakların bir ürünüdür. Bu durumda tarih yazılırken teknolojinin tarihi ile estetiğin tarihi birbirine sıkıca bağlanır. Her yeni teknik (çevrinme, kaydırma, vb) teknolojik gelişimi gerekli kılar, gelişimle birlikte filmlere yansıyan yeni teknikler de anlatımda yeni biçimlere yol açar. Böyle döngüsel bir tarih ile karşı karşıya kalırız. Filmlerde gerçeklik yanılsamasını güçlü bir biçimde yaratan her yeni buluş (renk, ses, vb) dışarıdan (en-

düstriden) geldi, ama buluşları ekonomik ve toplumsal bağlamı dışında değerlendirmek de bir tür sınırlılık değil mi? Yetenekli insanlar var onlar yeni buluşları sinemaya sunuyorlar ve filmler evrimsel bir çizgi üzerinde değişiyor.

Renk temelli tarih yazımı için Branigan'ın önerdiği üçüncü yaklaşım endüstriyel model. Dougles Gomery'i (1976) temel alan Branigan ses, renk, vb gibi yeni tekniklerin tarihini yazmak için üç evre olduğunu vurgular: *buluş, gelişim, yayılma*. Tekniğin bulunması, geliştirilmesi ve yaygın kullanımı. Yukarıdaki teknoloji temelli modelde olduğu gibi film estetiği yine görmezlikten gelinmektedir.

70'li yılları önemli bulduğumuzu yukarıda söylemiştik. 1975 yılında Robert Sklar'ın geleneksel yaklaşımlara hiç de benzemeyen *Movie-Made America: A Cultural History of American Movies* (Amerikan Yapımı Film: Amerikan Filmlerinin Kültürel Tarihi) adlı bir kitabı yayımlanır. Kitap adından da anlaşılacağı gibi Amerikan sineması üzerinedir. Sklar bir bakıma başlangıç yıllarını yeniden inşa eder. Çünkü daha önce üzerinde durulmayan gerçekleri gündeme getirir. Böylece Amerikan sinema tarihine yeni bir bakış getirir. Sklar'ın 1993 de *A History of Film* (Film Tarihi) adlı kitabı yayımlanır. Yazar Branigan'ın deyişi ile şemalar koymak yerine alanın değişik düzeyleri arasında ilişkiler kurarak (sanatsal yön, üretim, dağıtım, vb.) bir tarih yazmaya çalışır. Sinemayı *avant-garde*, belgesel, anlatı filmleri gibi adlarla bölmenin bir tür sınırlama olduğunu söyler. Belgeselden, anlatı sinemasından bütüncül bir bakış ile söz eder.

Teknolojinin ve endüstrinin tarihini yazmanın yeterli olmadığından, ideolojiyi temel almanın gerekliliğinden söz eden Jean-Louis Comolli (1971) ideolojik modeli önerir. Çizgisel ve evrimsel modele karşı çıkan Comolli, tarih yazımında, bilinen anlamda başı ve sonu olmayan pratiklere bir süreç ola-

rak bakmanın gerekliliğini vurgular, böylece tarih yazımını tek bir olay ve anlama indirgemez. "Başlangıç" ve "son" yoktur, "başlangıç"ı kabul etmek, başlangıçtan önce hiçbir şeyin olmadığın varsaymaktır. Oysa onun deyişi ile başlangıçta da "çoğulluk" vardır, pek çok olay (dahası bu olaylar kendi içlerinde çelişkili olabilirler) bir araya gelerek filmlerin var olmasına yol açmıştır. Tek bir başlangıç aramak ve başlama noktasını bir olaya indirgemek Aristotelesçi bir anlatı kurmak olur. "Sinemanın Doğuşu" gibi bir başlık tuhaf gelir Comolli'ye. Belirli bir günde belirli bir olayla mı doğar sinema? Tıpkı insanlar gibi. Bu doğumun saati ve günü mü vardır? *Camera obscura* tüm tarih boyunca bilinen bir şey değil miydi? İsa'dan çok önce Mısırlılar, 9. yüzyılda Araplar, 1824'te İngiliz matematikçi Roger optik yanılsama üzerine çalışıyorlardı. Narboni'nin geniş bakış açısı tek bir olayı başlangıç olarak görmememizi sağladı.

Elsaesser yeni bir film tarihi adlı (1986) yazısında tarih adına anlatılan öykülere doyulduğunu, artık arşivlerin sunduğu bilgilerden de yararlanılarak sessiz dönemin tarihinin yeniden yazılması gerektiğini söyler. İlgi odağı kuram oldu, ama tarihi de düşünmek gerekir. Elsaesser tarih yazımı konusunda elimizde bir kılavuz kitap olduğunu anımsatır: Douglas Gomery ve Robert Allen'ın *Film History Theory and Practice* (1985) adlı kitapları önemlidir. Allen ve Gomery, Comolli'den etkilendiler, ama ondan etkilenen başkaları da var: Yukarıda andığımız Edward Branigan (1979), Edward Buscombe (1977), Kristin Thompson ve David Bordwell (1983), ve John Belton (1992).

Tarih yazmada amacımız nedir? Kanıt olarak nitelendirebileceğimiz şeyler nelerdir? Yazdığımızda neyi açıklamış olacağız? Film tarihi yazımındaki "eski" ile "yeni" ayrımını Elsaesser şöyle açıklar. Film tarihini buluşlar ile ilerleyen çizgisel bir gelişim içinde değerlendirmek ve çizgiselliği gelişim ola-

rak nitelendirmek eskiye özgü bir eğilimdir. Yeni anlayış filmlerin düşünsel yapılarını çözümlemeye de girişmez. Sanat adına yapılan değerlendirmelerle dilbilimsel ve biçimsel metin okumalarını da birbirinden ayırır. Gomery ve Allen yeni, daha önce keşfedilmemiş gerçekler peşinde de değiller, sinemayı tarihsel, toplumsal, ekonomik ve yasal olguların etkisinde karmaşık bütün olarak görüyorlar ve tüm bu yönleri göz önünde tutarak bir tarih yazmanın gerekliliğini vurguluyorlar. Ama belki de çok basit ve yalın bilgiye böylesine değişik açılardan bakmak çok kolay değil. Tarih içinde özgül bir olayı açıklamak daha kolay.

Allen ve Gomery filmin çekim anındaki teknolojinin filmi sınırladığını söylüyorlar. Renk yoksa bu bir sınırlılık. Tarihi yazan da belli bir yaklaşımı seçtiğinde sınırlı bir açıdan baktığı için sınırlı bir bilgi sunuyor. Yazarların sesin gelişine ilişkin geliştirdikleri çözümleme sanırız onların yaklaşımını çok güzel vurguluyor. Endüstrinin sesin gelişine hazır olduğu varsayımından yola çıkmak onlara göre doğru değildir. Warner Bros. neden ülkenin en parlak vodvil/müzikal yıldızı Al Jolson ile *The Jazz Singer*'ı (1927) çekmiştir. İflastan kurtulmak için mi? Onlar Edison'dan yola çıkarlar (1895) Amerikan Telefon Telgraf Şirketi'ne, Fransa'ya Leon Gaumont stüdyolarına uğrarlar. Tekrar Amerika'ya dönüp Fox Film şirketini ziyaret ederler ve kapsamlı bir araştırmayı gerçekleştirirler. Sonuç olarak sinemaya sesin girişini tek bir filme, tek bir olaya bağlamazlar. Allen ve Gomery kâr amaçlı ürünün ekonomik sistemle ilişkisini göz önünde tuttular ve kronolojik olmayan bir tarihe odaklanan bir inceleme sundular. "Destan" yazmak onların işi değil. Tarih yazımında tek yol ve tek doğru yoktu. Bu nedenle de "film tarihi nedir?" sorusu sürekli olarak soruldu. Allen ve Gomery kendi deyişleri ile "büyük resmi" oluşturmaya ça-

lıştılar.

Onlar sinema tarihi için yaklaşımları şöyle sıraladılar: Estetik film tarihi bir sanat biçimi olarak sinema tarihi ile ilgilenir. Bu ilgide göz önüne alınan film tarihindeki görkemli yapıtlardır. Örneğin *Yurttaş Kane* gibi. Bu yapıtlar bir kez saptandıktan sonra artık yorumlanabilirler. Allen ve Gomery estetik yaklaşımının teknoloji ile de ilişkisinin kurulması gerekliliğini vurgularlar ve kimi kullanımların neden başat olarak filmlerde egemen olduğunu kimilerinin ise neden kullanılmadığını göz önünde tutarlar. Bu arada teknolojik yaklaşımı da filmin ayrılmaz bir parçası olarak görerek bu gelişimin hangi koşullarda neden ve nasıl ortaya çıktığını araştırmanın önemini vurgularlar. Filmlerin ekonomik bağlamı da vardır kuşkusuz. Toplumsal açıdan tarihe yaklaşanlar ise filmleri kim ve neden yaptığına, kimin izlediğine odaklanır.

Teknoloji biçem ilişkisi kurulabilir mi? Barry Salt *Film Style and Technology: History and Analysis* (1983) adlı kitabında özgül bir soruna yaklaşıyor. Yönetmenlerin biçemlerini karşılaştırıyor. Göz hizası çekimini yeğleyen iki yönetmen çok farklı biçemler yaratabilirler, birisi hızlı kurguya eğilimlidir (Hathaway) diğeri çekimi kolay kolay kesmez (Hawks). Salt ansiklopedik olarak nitelendirebileceğimiz pek çok bilgiyi sunuyor. İlk kez kullanılan kameraları, aydınlatma gereçlerini, vb. bunların hangi filmlerde nasıl kullanıldıklarını kitapta bulmak olanaklı. Salt'a göre "ilk" olarak sunulanların gerçekten "ilk" olup olmadıkları sorgulanmalı. Çünkü çok başarılı uygulamalar olarak nitelendiremesek de adını anımsamadığımız pek çok filmde gerçek "ilk"leri bulabiliriz. Film dilinin ilk örneği olarak Griffith'i anmak da eski tarih anlayışının seçimi. Salt öylesine çok örnek ve sayı sunar ki Elsaesser'e göre "istatistiklere dayalı biçem analizi" denildiğinde onu anımsamalıyız.

Tarihe biçem açısından yaklaşan başkaları da var ama onları bulmak için 1997'ye uzanmamamız gerekebilir. David Bordwell *On the History of Film Style*'da biçem açısından tarih yazmanın önemini vurguladı. Bu bakış çizgiselliği önlüyor. Biçemi araştırırken *déja vu* duygusuna kapılmamak olanaksız. 1910'lu yılların görüntülerindeki ip gibi dizilen oyuncuları 70'lerde biraz daha esenlikli, biraz daha üçüncü boyutu belirgin bir görüntüde buluveririz. Tarih yazımında çözümleme ve açıklama gereklidir, çünkü biçem belirli tarihsel koşullarda yönetmenin ses ve görüntü düzenleme konusunda yaptığı seçimlerin bir dokusudur. Bu dokular bir yönetmen ele alınarak incelenebilir ya da Hollywood filmlerinde, Sovyet filmlerinde araştırılabilir. Bordwell'e göre bu yaklaşımı sinema estetiğinin tarihi gibi de nitelendirebilirsiniz. Bu tür tarih film endüstrisini, teknolojisini, sinemanın toplum ve kültür ile ilişkisini temel almaz. Bu yaklaşım kapsayıcı da değildir, tüm alanları (türler, belgeseller, vb.) kapsamaz. Bu yaklaşımda biçemsel süreklilikler ya da değişiklikler araştırılır. George Sadoul, Jean Mitry ve kuşkusuz Bazin biçeme verdikleri önemden dolayı kitapta yer alırlar.

Ona göre biçemin tarihini yazanlar "başyapıtlar geleneğini" yarattılar: *A Trip to the Moon* (1902), *The Great Train Robbery* (1903), *Potemkin* (1925), *Citizen Kane* (1941), *Breathless* (1960) vb. Değişik ortamlarda (televizyondaki film gösterim programlarında, belgesellerde, kiralık kaset sunan satıcılarda, vb.) izleyicinin karşısına çıkan bu filmler ünlerini biçem tarihçilerine borçlu. Geleneksel tarih anlayışı Lumiere'den başlayarak sinemayı yaşayan bir organizma gibi ele alıyor, organizmanın yaşamını evrelere bölüyor ve sinema üzerine bir "destan" yazıyor. Bordwell kendisinin tarihi çizgisel bir gelişim süreci olarak algılamadığını vurguluyor.

1979'da Jack Ellis de bir estetik tarih anlayışı içinde olduğunu söyler ve yapıntısal filmlerinin tarihini yazar. Ama estetik temelli yaklaşımın gereği olan biçem, tür, biçim gibi öğeler üzerine ayrıntılı çözümleme ve açıklamalar sunmaz. Yönetmenin neler çektiği, sanat yaşamı ve dönemindeki teknolojik olanakları nasıl kullandığına odaklanır ve çizgiselliği koruyarak Lumiere'den başlar, Griffith, Hollywood, Sovyet biçimcileri, Alman dışavurumcuları, vb. derken Yeni Dalga ve Yeni Gerçekçi'lere varır. Açıkçası Bordwell'in sözünü ettiği kapsayıcı "destan"ı yazar. Kapsayıcı/bilgilendirici olarak adlandırmak istediğim yaklaşıma bir örnek daha vermek istiyorum: Giannetti (1986) ve Eyman da *Flashback: A Brief History of Film* adlı kitaplarında adlı kitaplarında genel bir giriş sunarlar. Herhangi bir yaklaşımı temel alan derinlemesine çözümlemelerden kaçınırlar. Oysa Bordwell özellikle Bazin ve Burch'ün kuramlarına dayanarak biçemlerdeki süreklilik ve değişimleri inceler, onun tarihi çizgisel değil, daha "parçalanmış" bir tarihtir. Her iki yazar da tarih yazımında değişik yaklaşımlar olduğunu kuşkusuz ön koşul olarak kabul ederler.

Bordwell'in Kristin Thompson ile birlikte yazdığı sinema tarihi kitabında (1994) tarih yazımında kültürel ve toplumsal etkileri göz önünde tutsa da daha çizgisel ve açıklayıcı bir tarih sunar okuyucuya. "Tarih"in olmadığını, "tarihlerin" olduğunu vurgulayan yazarlar, alandaki tüm konuları kapsayacak bir tarih yazmanın zorluğunu da vurgularlar. Sinema tarihi yazarı bir tür Indiana Jones mudur? Belgeler ve arşivlerde "kazı" yaparak mı gününü geçirir? O kuşkusuz belgelere ulaşmak zorundadır. "Nerede? Ne zaman? Nasıl? Ne oldu? Türünden soruların sorulması gerekir. Thompson'ın soruları bu kadarla kalmaz. Hangi filmi kim çekti? Yönetmen kim? Yönetmeni diğer yönetmenlerden ayıran özellikler nelerdir? Stüdyonun iflasın

eşiğinde olduğuna ilişkin kanıt var mıdır? Senaryo yazımından kim sorumlu? Bu tür ve benzer sorular tarih yazımında *betimleyici* bir yoldur. Bu yol seçilmeden başka yollara girmek sakıncalıdır. Olaylar, süreçler sağlıklı olarak tanımlanmadan açıklama ve yoruma geçilemez.

Bu tür bir betimleme yapıldıktan sonra Bordwell ve Thompson'a göre olayların nedenini açıklamak için araştırmalara başlanabilir. Bir örnek: kimi komedi oyuncuları vodvil tarzı oyunculuğu seçerken diğerleri neden seçmedi? Diğer tarih yazarları gibi filmlerinin tarihini yazar da bir sav ile yola çıkmalıdır. Neden ve nasıl sorularını yanıtlamak betimlemeden sonra tutulması gereken yoldur.

As önce "tarihlerin" olduğunu söylemiştik. Bu tarihleri Bordwell ve Thompson şöyle sıralıyorlar: *Biyografiye* dayalı yaklaşım, *ekonomi ve endüstriye* dayalı yaklaşım, *estetik* temelli yaklaşım, *teknoloji* temelli yaklaşım, *toplumsal/kültürel/politik* temelli yaklaşım. Tarih yazımında yönetmenin yaşamından ve dönemin ona sunduğu teknolojik olanaklardan yola çıkarak değerlendirme yaparsanız biyografiye dayalı yaklaşımı seçmiş olursunuz. Casetti (1999) bu yaklaşıma Gianni Rondolino'nun Visconti (1981) ve Rosellini (1989) üzerine yaptığı çalışmaları örnek olarak verir. Bu çalışmalarda yönetmenlerin yaşamları ve toplumsal koşullar yoğrulmuştur. Bu örnekle hemen şunu gözlemliyoruz. Bireyi temel almayı düşündüğümüzde de toplumsal koşullar, politik olaylar, film estetiği üzerine tartışmalar göz ardı edilemiyor. Bireyin yaşamını yaşadığı dönemin toplumsal ve kültürel koşullarından tümüyle ayırmak olanaklı mı? Bu durumda Bordwell ve Thompson'ın sunduğu yollardan biri ağırlıklı olarak seçilebilir, ama yine betimleme ve açıklama için bütüncül bir bakışla kronolojiyi de göz ardı etmeden yazmak gerekir. Kronoloji konusu önemli, "kronoloji" derken

olayların birbirine çok sıkı neden sonuç ilişkileri ile bağlandığı bir anlayış benimsenmiyor. Kronolojiye indirgenen bir tarih yazımı yadsınıyor. Olayları doğrudan etkileyen koşullar olduğu gibi dolaylı olarak etkileyen, "uzak" gibi durmasına karşın etkili olabilen koşullar ve etmenler de var.

Bordwell ve Thompson bu beş yaklaşımdan hangisine kendi kitaplarını yerleştireceklerini söylemekte zorlanıyorlar. "Kitabımızı bir yukarıdaki kategorilerden birine ya da bir kaçına tıkıştırmak gerekliyse kitabın estetik ve endüstriye dayalı yaklaşımları temel aldığını söyleyebiliriz" diyorlar. Ardından da kimi kez bir yönetmen ya da yapımcıyı kitaba "davet ettiklerini", kimi kez teknolojiye yoğunlaştıklarını, kimi kez de toplumsal/kültürel-politik koşulları değerlendirdiklerini ekliyorlar.

Bordwell ile Kristin Thompson tarihçiyi Indiana Jones'a benzetmişlerdi ve onu "kazı" yapmak üzere belgelere ve arşivlere göndermişlerdi. Vivian Sobchock ise Guadalupe Kumları'nı kazan Brosnan'ın "öyküsünü" tarih ve temsil kavramları çerçevesinde anlatıyor. Kazdığı yer Cecil B.DeMille'in 1923 yılında *On Emir* filmini çektiği bölge. Yönetmen film tarihinde konulu bir film için yapılan en büyük setlerden birini kumlara gömüp bırakmıştı. Neden mi?

Film Tarihi Nedir? Ya da Sfenkslerin Bilmecesi*

Vivian Sobchack
Çeviren: Seçil Büker

Dünya ve tüm güzellikleri bize ikinci elden ulaşır: İkinci kez anlatılmış bir öyküler, sanki iki öykülü bir gizemler gibi.
(David Harlan, 1997: xx)
Tarih, kendi tarihini yazmaya başladığında, temelde tedirgin edici bir şeyler olur. (Pierre Nora, 1989)

Film tarihi nedir? Yirminci yüzyılda kitlesel iletişimli ve yüksek teknolojili kültürün ne denli yaygın olduğunu düşündüğümüzde bu soruya verilecek yanıtın, geçmişte olduğundan çok daha karmaşık olduğunu görürüz. Bundan elli yıl kadar önce verilecek çok genel bir yanıt şu olabilirdi: Gerek uygulama gerekse ürün olarak film tarihi, sinemanın bir sanat biçimi, bir sanayi, bir teknoloji ve insan eliyle yapılmış bir kültürel nesne olarak, ilerici olarak nitelendirilecek bir gelişimle zaman içindeki evrimi üzerine bilginin ortaya çıkarılması, biriktirilmesi ve yaygınlaştırılmasıdır. "İlerici" (ilerlemenin gelişme olduğu yönündeki çizgisel ve erekbilimsel[1] anlamına) ya da "evrim" (zaman içindeki değişimin tedrici, sürekli ve eştür bir süreç olduğu yönündeki tehdit içermeyen anlamına) sözcüklerinin seçimleri ve yananlamlarına hemen hemen hiç kimsenin karşı çıktığı yoktu, dahası bu konu fark da edilmiyordu. Sinema ve film tarihinin genellikle farklı kategorilere ya da hiyerarşik düzenlere ayrıldığını da sorgulamak kimsenin aklına gelmezdi: Film esteti-

* "What is film history? Or the Riddle of Sphinxes". **Reinventing Film Studies**, der. C. Gledhill, L. Williams.. London: Arnold Press, 2000

1 *Teleology*: Doğal ve tarihsel olayları yalnızca neden sonuç ilişkilerin ile değil, sonul amaçların da etkilediğini ileri süren bilim dalı. ç.n.

ğinin tarihi ekonomik ya da teknolojik tarihten oldukça ayrı tutuluyor (iç içe değillermiş gibi tutuluyor) ya da bir sanat biçimi olarak sinema, bir kültür nesnesi olarak filmlerden daha ayrıcalıklı bir biçim olarak görülüyordu.

Ancak bugün film tarihi sorunu, bebeklik dönemini geçirmekte olan film araştırmalarının hem kendini bir akademik çaba olarak hem de sinemayı, ciddi bilimsel incelemeyi hak eden estetik (ve ikincil olarak tarihsel) bir biçim olarak meşrulaştırmaya çabaladığı geçen yüzyıl ortalarında olduğundan çok daha yoğun bir biçimde tartışmaya açıktır. Gerçekten de 1970'lerin sonlarına ve 1980'lerin başlarına kadar film tarihi, kendi "doğru" araştırma nesnesinin ne olduğundan, odak noktasının nerede olacağından, hangi olaylar ve kimlerin birer tarihsel özne olarak kabul edilecek kadar önemli olduğundan pek emindi. Thomas Elsaesser'in öne sürdüğü gibi, bu tarihlere kadar pek çok film araştırmacısı (gözlem ya da daha belirgin odaklı araştırmalar yaparak) "sinema tarihini, gözü pek öncülerin, 'ilk' serüvenlerin ve yeni buluşların, büyük ustaların ve başyapıtların öyküsünü anlatarak" yazdılar (1990:3). Bir tek tarihçi tümünü yazamayacağı için sinemanın birden fazla tarihi olabileceği, dahası olması gerektiği kabul edildi ve bu çoğulluk bir çeşitlilik olarak görüldü: Tek tek yazarlar kaçınılmaz olarak odaklandıkları konularda seçici oluyor ve tarihi gerçeklere belirli "nesnel" yorumlar getiriyorlardı. Ama hep birlikte tüm öyküyü" ortaya çıkarabilecekleri, birbirlerinin çalışmalarını tamamlayacak kapsamlı, tutarlı, bütünlüklü ve açıklayıcı bir tarih anlatısı yaratma çabası içindeydiler. Bu anlatı tarihle ilgili bilgilerde ortaya çıkan ve üzerinde tartışılan boşlukları doldurabilecekti. Bu durumda film tarihçisinin önde gelen görevi, daha önce bilinmeyen tarihsel gerçekleri ortaya çıkarmaktı, ama tarihçi film tarihi bilgi birikiminin toplam deposunu zenginleştirebilmek için, bu gerçek-

leri olabildiğince nesnel olarak yorumlamalı ve sunmalıydı.

Oysa günümüzde, bu alana olan yaklaşımımız (bu alana getirdiğimiz sınırlamalar bir yana), hem "film" hem de "tarih" kavramlarının daha karmaşık biçime girmesine yol açmıştır. Önce film açısından baktığımızda, televizyon, videokaset kayıt cihazları (VCR) ve bilgisayarın sinemada yol açtığı değişimlerin etkisiyle, "film"in bir araştırma nesnesi olarak tanımı, yalnızca büyük ölçüde genişlemekle kalmamış, aynı zamanda bu tanım bir nesne ve biçim olarak giderek önceki tutarlılığını yitirmiştir. İkinci olarak, feminizm, kültürel araştırmalar ve bir takım "post-" kuramların (özellikle post-modernizm ve post-kolonializm) etkisiyle, "tarih"in tanımı da benzer biçimde, nesneler ve biçimler açısından büyük ölçüde genişlemiş, ama yine de söz konusu nesneler ve biçimler nedeniyle eski tutarlılığını yitirmiştir. Nitekim gerek tarihin "nesnel bir bilim" olduğu düşüncesi, gerekse "görkemli anlatıların" bütünleyici tutarlılığı eleştirilmiş ve yapısökümüne uğratılmıştır. Tıpkı, bu disiplinde siyasal ve askeri olaylara ve "güçlü beyaz erkeğin" bireysel güçlerine ve başarılarına verilen öncelikli önem gibi.

Bugün, hem uygulayıcı hem de yazar olarak her alanda tarihçiler, (film ve medya araştırmaları da dâhil) yalnızca tarihsel nesnelliğin olanaklı olup olmadığını değil, bunun istenecek bir şey olup olmadığını da sorguluyorlar. Görkemli, tutarlı ve evrimsel öyküler yerlerini yerel ve mikro tarihlerle bıraktı ve geçmişle ilgili bilgilerimizde var olan boşluklar ve kırılmalar artık örtbas edilmiyor, öne çıkarılıyor. Siyasal ve askeri tarihe ayrıcalık tanınması gibi bir durum da artık yerini toplumsal ve kültürel tarihe ve "günlük" yaşamın geçmişteki uygulamalarına duyulan ilgiye bıraktı. Üstelik bu ilgi giderek artıyor. Böylece odak noktası, seçkin ve önde gelen beyazların öne çıkarılan eylemlerinden, daha önceleri tarihsel araştırmalarda pek yer bulamayan insanların daha az belge-

lenmiş eylemlerine ve başarılarına kaydı. Daha da önemlisi tarihçiler, tarihin yapılandırılmış, temsili nitelikteki doğası üzerine bilinçlendikçe, tarih de, geçmişteki bilginin biriktirildiği, uyumlu bir biçimde düzenlendiği ve meşruluk kazandığı bir temele sahip olmanın getirdiği tutarlılığı yitirdi. Tarih, geçmiş temsillerin parçalarının zorunluluk gereği "bütünleşmedikleri" ya da bağdaşıklık sergilemedikleri, "disiplinsiz" (ve çok kez "disiplinsizleştirici") çekişmelerin bol olduğu bir alan haline geldi.

Sağlam Toprağın Temelsizleştirilmesi

Bütün bunların anlamı, son elli yılda hem giderek kitle iletişimli bir kültürün katılımcı üyeleri, hem de film araştırmacıları olarak, ne tür olursa olsun temsilin ve özellikle de tarihsel temsilin çok yatırım yapılan ve pek de nesnel olmayan özelliğini giderek daha fazla fark eder olmamızdır. Açıkçası artık yalnızca geçmişle değil, "şu an"la girdiğimiz dolaylı ilişkiden ötürü her hangi bir temsilin olayları ve deneyimleri "gerçek ve/veya olmuş" gibi "göstermesinden" yorum bilimsel olarak kuşku duyuyoruz; özellikle de ayrıcalıklı olarak sunulan "tarihsel" temsilden kuşku duyuyoruz.

Gerçekten de günümüzde, film tarihinin yazımı, bizim şu andaki "tarih" bilincimize ve onun genel temsiline bağımlıdır. Bu bilinçlilik, kitle iletişimli ve "günümüzdeki" ikinci el deneyimlerin kültürü içinde değişmiş tarih anlayışımızla daha karmaşık bir duruma gelmiştir. Bundan dolayı, film tarihinin amacının ne olduğu ya da olması gerektiği, böyle bir tarihin nasıl bir biçim aldığı ve hangi amaçla ve kime yönelik olarak inşa edildiği gibi sorular yalnızca belirli bir film tarihi projesine ilişkin yerel sorular olmakla kalmaz. Tarih disiplinini ve tarihin "disipline edilmesini" bütünüyle bilmeceye çeviren daha büyük felsefi ve kuramsal soruları gündeme getirir. Bu sorular başka soruları çağ-

rıştırır. Ama soruların pek çoğuna kurumsal ve yerel düzeyde ve özgün koşullar çerçevesinde yanıtlar getirilmiştir: Ne tür olaylar "tarihsel olay" olarak nitelendirilmeyi hak ederler? "Tarihsel gerçek" nedir? "Tarihsel kanıtı" oluşturan şey nedir? Geçmiş olayları, yine olayların kendi düzeni ve anlatım tonu yoluyla "öykülemek" ve "dizmek" ne demektir? Tarih, geçmiş hakkında "gerçeklik savlarında" bulunabilen nesnel bir bilim midir yoksa kendi çıkarını kollayan, ideolojik ve ahlaki bir "öyküleme" biçimi midir, ya da kendi tarihsel döneminde bulunanların anlayabileceği, akla yakın ve dönemin mantığının belirli geleneklerine göre kurulmuş bir geçmişi yeniden sunuyor olmanın getirdiği ayrıcalığa sahip bir "gerçekçi kurgu" mudur?

Kuşkusuz ki, hem temsil hem de öyküleme özellikleri göz önüne alındığında tarih, her zaman başlangıçtan bu yana ve apaçık bir biçimde "iki-kez-anlatılan" bir öykü olarak kabul edilmiştir (Harlan:1997:10). Daha açıkça söylemek gerekirse, tarih, yeniden kurmak, kavramak ve bugünle ilişkilendirmek istediği olayların döneminden bilinçli olarak uzak düşmüş olmasından ötürü, belirli amaçları ve sorunları olan bir temsil biçimi, bir araştırma etkinliği ve sonuçta bir akademik disiplindir. Ne var ki başlangıçtan bu yana, her zaman ve doğallıkla "iki-kez-anlatılmış" olduğunun anlaşılmasına karşın tarih, daha ancak yakın geçmişte açıkça ve en azından "üç-kez-anlatılmış-öykü" olabilmiştir. Diğer bir deyişle, temsilin dolayımlı ve dönüştürücü doğasının yepyeni bir biçimde kavranmasıyla, "gerçek" geçmişin "özgün" ve "temel" araştırma nesnesi olması gerektiği duygusundan uzaklaşılmıştır. Tarih felsefecisi Pierrre Nora'nun belirttiği gibi yakın geçmişte durum şöyleydi:

Tarihçinin toplumdaki rolü ve yeri bir zamanlar basitti ve açıkça tanımlanmıştı: Geçmişin sözcüsü ve geleceğin habercisi olmak. Bu rolüyle tarihçinin kişiliği, verdiği hizmetten daha önem-

sizdi. O saydam bir aracı rolünü oynamalıydı, belge ile onun bellekte yazımı arasında olanaklı olan en hafif köprüyü oluşturmalıydı: Sonuçta nesnelliğe tutkulu olmanın yol açtığı bir yok olma (1989:18).

Günümüzde ise tarihçiler, "saydamlık"lığın ya da"nesnelliğe tutkulu olmanın yol açtığı yok olmanın" olanaklı olmadığının bilincindeler. Tarihçiler artık kendi varlık ve sorumluluk alanlarının yalnızca geçmişteki belgeleri "ham madde" olarak yeniden ele almak ve o belgelere aracılık yapmak olmadığını anladılar. Bunun yanı sıra kendi "nesnel" tarihsel anlatımlarını dayandırdıkları o "ham", "birincil" ve "temel" malzemenin de kendilerinin yaptığı bir aracılıktan daha fazla (ya da az) bir şey yapmadığını ve onların da kuşkulu temsiller olduğu yolunda yeni bir "yüksek-anlayışa" ulaştılar. Bir başka deyişle, geçmiş olayların "özgün" belgeleri ve "otantik" maddi izlerinin, bize hiçbir biçimde geçmiş tarafından verilmediği ve de bizim onları günümüzde "ham" olarak elde etmediğimiz artık genellikle kabul ediliyor. Bundan dolayı, bunlar, geçmiş olayların gerçeğine ve asıl anlamına ulaşma olanağı sağlayan "otantik " kanıt ya da "birincil kaynak" olarak geçmişte kazandıkları abartılı değerleri yitirdiler. Tarihsel açıdan ne denli "eski" olursa olsun, geçmişin hiçbir temsilinin asla özgün olamayacağı yolundaki çağdaş bir bilinçlilik geliştirdik.

Günümüzde, bir zamanlar tarih dediğimiz "iki-kez-anlatılmış öyküler"i şu anda "üç-kez-anlatılmış" öyküler olarak nitelendiriyoruz. Açıkçası "tarih" kavramı, temsillerin ve odak noktalarının kitlesel iletişim sayesinde çoğalmasıyla, bir yığın tartışma götürür anlatıyla ve ideolojik çıkarlar için katlanarak daha da karmaşık hale getiriliyor. Geçmişte tarihçi için, "gerçek" geçmiş olay görece de olsa saydam bir araştırma nesnesiydi. Tarihçinin amacı bu tür "gerçek" olayların kronolojisini, ne-

den/sonuç ilişkilerini, anlamlarını nesnel olarak "yeniden inşa" etmekti. Bu gün karmaşık örüntüler ve (bazı geleneksel-cilere göre) tarihsel bir "yeniden yapılanmanın" tutarlı ve "nesnel" olmasını "engelleyen" öznel tarih anlatıları ve bu öznel anlatıların üst üste bindirilmiş olmaları nedeni ile tarihçinin araştırma nesnesi artık bulanık, belirsiz, üzeri örtülü bir şey, dahası (evet, tam anlamıyla) "çıldırmış" bir şey. Bu anlamda, tarihin başlangıçtaki nesnesi olan "gerçek" geçmiş olaylar ve tarihçinin yine başlangıçtaki amacı olan bu olayların "özgün" nedenleri ve anlamlarının "yeniden yapılanması" öylesine dolayımlanmıştır ki artık bu nesne ve amacın temeli "sarsılmış"tır. Onlar artık bulanık bir camın arkasında "görülebilir" olmuşlardır.

Tarihin kendi "özgün" nesnesine bu denli yabancılaştığının çağımızda çok iyi anlaşılması, tarihin "gerçek" geçmiş olaylar ve onların kalıntılarına ("ham" kanıtlara) odaklanmak yerine geçmiş temsiller ile günümüzdeki yeniden-temsiller arasındaki ilişki üzerine odaklanmasına yol açmıştır. Böylece tarihsel bilinç, tarih yazımı bilincine (tarihin yazımı ve temsil edilmesi süreci bilincine) dönüşür. Odaklanma noktasında meydana gelen bu değişimle, "tarih, kendi tarihini yazmaya" başlar (Nora, 1989:10). Tarih, tutarlı ve anlamlı bir geçmişi yeniden yapılandırmaya çok önem vermişti, ama artık tarihsel tutarlılığa ve anlama ulaşabilmek için kendi isteklerini, ölçütlerini ve temsili yapıları anlamaya önem veriyor. Dahası tarih, gerçek bir geçmişe ilişkin "gerçeklik değerini" erişilebilir görmüyor. Bir başka deyişle kendi öznel amaçlarının ve uygulamalarının açıkça araştırılması olan "işlev değeri"ni ve bir "çifte-öykülü gizem"i erişilebilir görüyor. Dolayımlamanın yol açtığı yorum katmanları üzerine gelişen bilinçlilik ve tarihin "özgün" ve -her zaman yitik– olan nesnesinden uzaklaşmanın getirdiği bilinçlilik, tarihin kendi tarihsel istekleri ve uygulamalarına ilişkin bu yoğun dönüşümü getirdi ve No-

ra'nın "yeni tarihçi tipi" olarak tanımladığı bir tarihçiyi ortaya çıkardı. Bu tarihçi, "kendinden önce gelenlerin tersine, konusu ile kurduğu yakın ilişkiyi itiraf etmeye hazırdır. Bundan da iyisi, bu ilişkiyi açıklamaya, derinleştirmeye ve onu kendi kavrayışına bir engel değil, bir araç kılmaya da hazırdır"(1989:18).

Böylece, tarihsel tutarlılık ve görkemli anlatılar artık yalnızca tarihsel *bilgimizde* yer alan ve geçmişte kapatmaya ya da doldurmaya çalıştığımız delikler, boşluklar ve atlamalarla nedeni ile bilmeceye dönüşmüyor, geçmişe yapılan yatırımlar ve geçmişe özgü sorularla, ayrıca günümüzün *arzusu* ile de bilmeceye dönüşüyor. Ve yukarıda tanımlanan yeni tarihçi tipi, hem tarihin özgün nesnesinin hem de tarihin nesnelliğinin çoktan harabeye dönmüş olduğunu daha yola çıkarken kabul eder. Açıkçası bu alanın artık tutarsız ve değişken olduğunu, maddeye ve zamana yapılan kazılardan da yalnızca bazı kırıntılar, izler ve parçalar elde edildiğini üstelik bunların da "geçmişe ait" değil sadece daha önceki temsillere ait olduğunu kabul eder. Tıpkı harabeler gibi tarih de nesnellik dışındaki değişken düşlere daha yatkındır artık. Bu durumda, eski temsillerin dağınık ve zor bulunur parçaları ile günümüz feminist geleneğinin belirgin gücü birleştiğinde, "*Harabe Bir Harita Üzerinde Sokakları Dolaşmak*" adlı Guiliana Bruno'nun yazdığı ve yeni film tarihi tarzının en önemli yapıtlarından birinin ortaya çıktığına hiç de şaşırmamak gerekir.

Tarihin bu çağdaş ve yeni "yıkımı"nın önemini ve sonuçlarını, Iain Chambers çok akıcı biçimde özetliyor:

Eleştiri, tarih yazımı ve entelektüel kesinliğin eski binası artık yıkıldı ve yolun ortasında kala kaldık. Köklerimizi yitirdikçe ve bunun sonucu olarak "otantiklik" gramerimiz zayıfladıkça, daha açık ve geniş bir alana taşınıyoruz. Aidiyet duygumuz, içimize sinmiş dilimiz ve mitlerimiz hâlâ bizimle ama artık ya-

şamlarımızın anlamını güvenceye alabilecek "otantik", kökene özgü gösterge olma niteliğini taşımıyorlar. Artık onlar, başka tarihler, dönemler ve engellere karışmış izler, sesler ve anılar olarak duruyorlar (1994:18-19).

Evi barkı artık bir harabeye dönmüş olan tarih, "çok çeşitli kimliklerin, anıların, özlemlerin, öykülerin ve deneyimlerin yaşandığı bir söylem alanıdır" (Gabriel, 1993:218). Harabeye de dönse, yeni biçim de edinse bu tarihin "bittiği" anlamına gelmez; bizim de tarihle işimizin bittiği anlamına gelmez. Tarihin yıkımı, hem uygulanmasına hem de yazımına canlılık getirdi. Dahası tarih hiçbir dönemde şimdi olduğu kadar popüler (ve akademik) bir arzu nesnesi olmadı. Bir eleştirmenin şu gözlemi çok yerindedir: "Tarih aynı anda, hem gerçeklik konusunda ona verilen değerinin yerle bir olduğuna hem de ona verilen onayın göklere çıkarıldığına tanık oldu" (Shatz, 1998:25).

Arkeoloji: Harebelerde Tarih

İşte şimdi, (nihayet!) çağdaş film tarihi olan "iki-öykülü gizem" ve "üç kez anlatılmış masal"a ve gerçek anlamda, bu yazının adındaki sfenkslerin bilmecesine geldik. Bu bilmece Oedipus'a sorulmuyor, bize soruluyor, soruyu 1920'li yılların başlarından bu yana California sahillerindeki kum tepelerinin altında gömülü taklit bir Mısır kenti, "gerçek" film tarihi harabesi olarak soruyor. Bu mekanda, film tarihine zaman ve madde boyutunda yapılan kazı yalnızca *sahici* bir arkeolojik uğraş değil, aynı zamanda allegorik[2] bir çaba olarak da karşımızda çıkıyor. Bu kazı, çağdaş tarih kuram ve uygulamasının sallantılı zemininin tam anlamıyla bir simgesidir. Çünkü buradaki kumun üstünde durarak sağlam tarihsel bir zemine basmak, "otan-

2 Düşünüleni dolaylı ve örtülü olarak anlatan söz. ç.n.

tik" tarihsel sanat eserlerini bulabilmek, tarihsel "kökenlerin" en alt katmanlarına dek inebilmek olanaklı değildir. Gerçekten de, bu arkeolojik sit alanının ilk kez yaratıldığı 1923 yılından başlayarak, günümüzde kısmen kazılmasına dek, karşımıza tam anlamıyla "iki-kez-anlatılan masallar", "tarihi yazan tarih" ve "çeşitli kimliklerin, anıların, özlemlerin, öykülerin ve deneyimlerin yaşandığı bir söylem alanı" çıkmaktadır. Buradaki Guadalupe Kumulları'nda, "iki-öykülü gizemi" geleneksel tarih mantığıyla çözemeyeceğimiz, tarihe ve tarih yazımına ilişkin bir temsilin *mise en abime*'i[3] bulunmaktadır. Gerçek anlamda kayarak yer değiştiren zeminin altında, bu tarihsel yıkıntıda bulunabilecek "somut" tarihsel "gerçekler", geleneksel tarihçinin çabalarına meydan okur ve geleneksel tarihçi ile dalga geçer: Çünkü bu kalıntılar sadece parçalanmış, çok kırılgan ve toz gibi ufalanmaya yatkın olmakla yetinmezler. Bu "somut (beton)" tarihsel "gerçekler" başlangıçtan bu yana zaten kendi başlarına birer "yeniden yapım" dır. Yani, pek çoğu betondan değil, alçıdan yapılmıştır. Bu durumda aşağıdaki gazete haberine bir göz atalım:

Guadalupe, California-Kumları savuran rüzgârın altında bir eski Mısır gözü, yattığı yerden dimdik Peter Brosnan'a bakmaktaydı. 10,000 dolara, ödünç aldığı bir toprak altı radar sistemine ve çılgın düşlere sahip sakallı Los Angeles'li Brosnan da onun gözünün içine baktı. "Şuna bak hele" dedi, "Bu Firavun'un ta kendisi."

İşte bu yüzden, 38 yaşındaki senaryo yazarı, öğretmen ve belgesel film yapımcısı Brosnan, 1983 yılında Santa Barbara'nın 5,500 nüfuslu Guadalupe kasabasının yakınlarındaki kumulları kazmaya başladı. Burası Cecil B.DeMille'in 1923 yılında *On Emir* filminin sessiz versiyonunu çektiği ve film tarihinde ko-

3 Erken anlatım. Bir anlatıda yapıtın tümüne indirgeme yoluyla gönderme yapılması. ç.n.

nulu bir film için yapılan en büyük setlerden birini kumlara gömüp bıraktığı yerdi. Burası, 30 metreyi aşkın yükseklikteki duvarlarıyla ve 250 metre genişliğindeki alanıyla, giriş kapısının iki yanında yer alan 21 sfenks ve 11,5 metre boyunda dört firavun heykeliyle, Firavun'un Kenti'ydi (Reynolds, 1990:F1).

Bu öykünün altında (ve kuşkusuz bu alanın altında) çok süslü bir tarih anlatısı yatmaktadır. Gerçeğe (çoğu alçıdan da olsa) ulaşmak istiyorsak, nesnel ve görgül olarak ve bir doğrusal kronoloji aracılıyla bu alanını en altına inmeyi başarabilmemiz gerekir, bunu yaptığımızda Brosnan'ın araştırma nesnesi ve Brosnan'ın tarihsel girişiminin tarihi üzerine çok şey öğrenebiliriz. Brosnan'ın tarihsel girişiminin"kökenleri", kaynakları, geçirdiği aşamaları ve karşılaştığı engelleri üzerine de bilgi sahibi oluruz.

Öncelikle şunu belirtmek gerekir: DeMille'in yarattığı "yitik" Firavun Kenti (Ramses'in Kenti olarak da bilinir) yalnızca "genel" olarak ve "maddi" olarak kaybolmuştu. Ama film ve çekim sırasında çekilen fotoğraflara ulaşmak olanaklıydı, dahası DeMille özyaşam öyküsünde bu mekândan söz etmişti. Ama alanı bulup, bölgenin haritasını çıkaran kişi Brosnan oldu. [Fotoğraflar ve haritalar için bkz. bu bölümün sonunda ayrıntıları verilen 'DeMille'in "Lost City" (Kayıp Kent'i,1999) ve 'Hollywood fantezi / arkeoloji gerçeği' (1999) web sayfaları). Filmin İncil'e dayalı giriş bölümü için yapılan görkemli dekorun tasarımını Paul Iribe yaptı. Dekor 1.4 milyon Amerikan dolarına mal oldu. Bu o yıla dek yapılan dekorların en pahalısıydı. Dekor, İncil'deki geçmişi Mısır üzerine geliştirilen düşlemlere (fantezilere) uygun bir biçimde canlandırmakla kalmıyor (özellikle Mısır'dan Çıkış) aynı zamanda Kral Tutankamon'un mezarının daha bir yıl önce 1922 Kasım ayında bulunmuş ve ortaya çıkarılmış olmasının yarattığı hayranlığı yaşayan kitlelere çağdaş bir Mısır imgesi de sunuyordu. Çevresi duvarlarla çev-

rili bu Mısır kentinin kapısı, setin en önemli ve en büyük parçasıydı. Kapı her iki tarafında yatar durumda konumlanan yirmi bir adet alçıdan yapılmış sfenks tarafından korunuyordu. Kentin duvarlarının önünde her biri yirmi yedi ton ağrılığında ve 11,5 metre yüksekliğinde, dört tane tahtına oturmuş Ramses heykeli vardı ve tahtlara şahlanmış aslanlar eşlik ediyorlardı. Duvar boyunca ayrıca, iki tekerlekli ve atlı savaş arabalarının devasa rölyefleri yer alıyordu. Ve "uzakta, muazzam giriş kapısının solunda, sonsuz ve çorak alanın üzerindeki gökyüzünü delen bir piramit görünüyordu" (Higashi, 1994: 184). Film setinin inşası için kullanılan malzemenin miktarı üzerine değişik bilgiler var, ama film tarihçisi Sumiko Higashi, hem yapım öncesindeki tanıtımlarda hem de *On Emir* filminin hatıra programının bilgi ekinde, Ramses'in Kenti'ndeki devasa giriş kapısının yapımında 300 ton alçı, 1,5 milyon metreküp kereste, 12,500 kg. çivi kullanıldığı ve alana 120 km. uzunluğunda elektrik teli döşendiğinin belirtildiğini söylüyor (1994: 182).

Yönetmenin filmin İncil'e dayalı başlangıç bölümünde yer alacak kentin inşası için çuval dolusu paraya gereksinimi vardı, ama ve bu kentin içinde ve çevresinde çekim yapmak da sudan ucuz değildi. DeMille bu sorunların kimilerini özyaşam öyküsünde anlatır (1959: 252-3). Higashi ise ayrıntılı bir kaynak olan *Motion Picture News*'dan aşağıdaki bilgiyi aktarır: "2,500 kişiyi ve 3,000 hayvanı (at, deve, katır, kümes hayvanı, vb.gibi) barındırabilecek 24 mil kare büyüklüğünde bir çadır kent, Mısır'dan çıkış sahnelerinin çekimi için hazırlandı". Dahası, "su, elektrik ve telefon hizmetlerini sağlayan komple bir sistem de kuruldu" (1994:182). Başlangıçta sfenkslerin Los Angeles'ten Guadalupe Kumulları'na taşınmasında da sorun çıkmıştı. De Mille bu konuda şu bilgiyi verir:

Yol boyuna geçilecek köprülerin geçiş yüksekliğini ölçmek

kimsenin aklına gelmemiş. Bizim görkemli ve gizemli sfenkslerin, altından geçemeyecekleri kadar alçak köprüler vardı ve bu köprüler nedeni ile zor anlar yaşandı. Yine de bu yüzden kimsenin kellesi gitmedi diyebilirim. Sfenksler hariç tabii. Çünkü köprünün altından geçebilmeleri için kafaları kesildi, geçtikten sonra da kafalar yerlerine kondu ve yolculuğun kalanını böylece sağ salim tamamladılar (1959:253).

Bu onarım yapıldı, ama filmin çekimi tamamlandıktan sonra tüm setin büyük bir bölümü paramparça edildi ve Guadalupe Kumulları'nın altına gömüldü. Büyük olasılıkla DeMille, filmi gösterime girmeden önce kimsenin seti kullanmasını ya da taklit etmesini istemedi.

Bu olayla ilgili yakın geçmişe dönelim: Brosnan'a bir okul arkadaşı DeMille'in bir "kayıp kenti" olduğunu söyledi. 1983 yılında yollara düşüp ilk kez Guadalupe Kumulları'na giden Brosnan'ın buradaki ilk "bulgusu", alçıdan bir at başıydı. Brosnan hemen o anda yalnızca gömülü setin haritasını çizip ardından kazarak gün ışığına çıkarmakla yetinmemeye ve bu sürecin bir de belgeselini yapmaya karar verdi. Kuşkusuz bu iş için büyük miktarda para bulması gerekiyordu. Üstelik bölgenin haritasını çıkartmak, kazıları başlatmak gibi bir yığın sorun onu bekliyordu. Kumullar birilerinin özel malıydı ve dahası, bozulursa o yöreye özgü kıyı kuşlarının zarar göreceği çok hassas bir ekosistemi barındırıyordu. Allahtan 1988 yılında o bölgenin yönetimi, film setinin kurtarılması gerektiğini düşünen bir doğa koruma kurumuna geçti. *Hollywood Heritage* adlı Los Angeles merkezli bir koruma grubu da kâr amacı gütmeksizin bu çalışmanın sponsorluğunu üstlenince işler yoluna girdi. Bu kurum, yapılması tasarlanan kazı için bağışları topluyor ve etkinlikler konusunda sorulan pek çok soruyu yanıtlıyor ve bir "şemsiye" örgüt olarak çalışmalarını sürdürüyordu.

(O tarihte varlıklı Hollywood çevresinin, gerekli paranın büyük bölümünü sağlayacağı umuluyordu. Ne yazık ki bu umut hâlâ gerçekleşmiş değil.)

1990 yılına gelindiğinde, (yukarıda geçen gazete haberi de aynı tarihte çıkmıştır) Brosnan, sit alanının arkeolojik incelemesini yaptırmak için, *Hollywood Heritage* aracılığıyla Bank of America'dan 10,000 dolarlık bir bağış sağladı. Bank of America'nın işin içine girmesinin nedeni şuydu: "De Mille bankanın kurucusu ve emektarı olan A.P.Giannini'nin yakın arkadaşıydı ve kredi konusunda Giannini'yi ikna etmişti ve böylece sorunlu ve şişkin bütçeli prodüksiyonu bitirebilmişti" (Reynolds:1990: F2; ayrıca bkz. DeMille, 1959: 258). Brosnan ve arkeolog Dr. John Parker, jeofizik uzmanı Dr. Lambert Dolphin'in de yardımıyla, iki hafta durmaksızın çalıştılar ve "yerin iki metre altında kültürel ve tarihsel nesneler saklayan, iki futbol sahası büyüklüğündeki alanın" haritasını çizdiler ve video kaydını aldılar (*Out of the Sands* (1999) web sayfası). Toprağın altını gösteren radar "tam da sfenkslerin olduğu düşünülen bölgede, kumun altında birden fazla büyük cisim bulunduğu" konusunda bilgi verdi. Üstelik arkeolog Parker da "buluntuların eski krokilerdeki yerlerini koruduklarını, parçalanmış ya da bozulmuş olsalar da bu parçaların 1923 yılından bu yana yerleri hiç değiştirmediklerini" söyledi. Gerçekten de ilk yapılan harita çalışmaları, seti oluşturan malzemenin üçte ikisinin hâlâ kumulların altında yattığını göstermişti. Firavun'un başı (başın tümü olmasa da, gözü ve başlığı) da yüzeye çıkarılmıştı ama hemen ardından, çalışmalar için gerekli olan para sağlanana dek beklemesi için yeniden kumlara gömülmüştü. DeMille'in "kayıp kenti" California Eyaletinde CA-SBA-2392H kodlu sit alanı olarak kayda geçti ve böylece bir arkeolojik alan olarak resmiyet kazandı. (Bundan dolayı bu çevrede değişiklik ya-

ratacak bir etkinlikte bulunmak ya da bu bölgeden izinsiz herhangi bir nesne çıkarmak yasaktır.) Bu arada Brosnan hâlâ kazı yapmak için izin alamamış ve para da bulamamıştı. Bir gazete haberine göre, Smithsonian Müzesi kazı ile ilgilendi, ama "buradan çıkarılacak buluntuları sergileme konusunda söz vermedi, açıkçası bu konuda umut vaat eden bir müze olmadı" (Reynolds,1990:F2).

1990'lı yıllar boyunca Brosnan, alanda doğru dürüst bir kazı yapabilmek için para bulmaya çabaladı. Yer haritası neredeyse bitmek üzereydi ve alanın yeni filmleri de çekilmişti. (Alanın bilgisayarda yapılmış bir kontür haritası *Out of the Sands* (1999) adlı web sayfasında görülebilir.) Gömülü kerestelerin yerlerini bulunması set duvarlarının orijinal konumlarının, kuramsal olarak yeniden canlandırılabilmesine olanak tanıdı. Kumların yüzeyi aşağıda pek çok gömülü malzeme olduğu konusunda belirtiler sergiliyordu, ama Brosnan, hem özel kazı teknolojisinin giderlerini karşılayamıyor, hem de yumuşak alçıyı yerinden çıkarılabilecek kadar sertleştirecek özel kimyasalları satın alamıyordu, bundan dolayı da alçıdan yapılma o narin parçaların yerlerinden çıkarması kesinlikle olanaklı olmuyordu. Örneğin 1993 yılında bir aslan kafası ve gövdesi bulunmuştu, ancak tehlikesizce çıkarılıp restorasyonu için yeterli para bulunana kadar beklenmek üzere, yerinde gömülü bırakılmıştı. Aynı yıl, *National Endowment for the Humanities* (İnsani Bilimler için Ulusal Vakıf), bu proje için kendilerine sunulan hibe talebini, böyle bir finansman desteğinin Hollywood'dan gelmesi gerektiğini dolaylı olarak vurgulayarak, talebi reddetti.

1998 yılı, DeMille'in 1923'te yaptığı *On Emir* filminin yetmiş beşinci yıldönümüydü. Film orkestra eşliğinde, 1922'deki ikinci onarımından sonra ikinci kez açılışı yapılan Los Angeles'teki Graumann'ın Mısır Tiyatrosu'nda gösterildi. Böylece

sinema salonu, yıllar süren çürümüşlük ve sefaletinden kurtuldu ve başlangıçta sahip olduğu Oryantalist görkeme yeniden kavuştu. (Yenilenmeden önce salonda porno filmler gösteriliyordu.) Açılışta DeMille'in 1956'ta çektiği *On Emir*'in yıldızı olan Charlton Heston bir konuşma yaptı ve konuşmasında arkeolojik projeyi övdü. Ayrıca *American Cinématheque*'den sağlanan para yardımıyla alanın yüzeyinden çıkan bazı parçalar da sergilendi. Brosnan, sonunda eyalet yönetiminden gerekli izinleri ve ruhsatları aldı, ama sit alanı üzerinde kazı yapabilmek için hâlâ 175,000 dolar gibi bir paraya gereksinimi vardı. Brosnan, DeMille'in filmin yapımında çalışmış olan (artık hiçbiri hayatta olmayan) yardımcılarıyla yapılan kırk saatlik söyleşiyi de filme çekmek için para buldu, ama yardımın bir koşulu vardı: Malzeme, Brigham Young Üniversitesi'nin, DeMille'le ilgili derlenmiş belgeleri elinde bulunduran Sanat ve İletişim Arşivi adlı birimine bağışlanacaktı. Ayrıca kazıları ve filmini bitirdikten sonra Brosnan "kumulların altından çıkan parçalardan en seçkinlerini birini Amerikan müzesine gönderecekti ya da bu seçkin parçaları kumul bölgesinde kurulacak bir eğitim merkezinin başköşesinde sergileyecekti" (Reynolds, 1990:F2). Ne var ki, tarihin gerçek-değerinin artık paramparça olduğu olgusun, yükselen değerleri göz önüne alırsak, DeMille'in Ramses Kenti'nin bir eğitim merkezi olması olanaksızdır, o artık bir park ya da "müze kent" olmak zorundadır.

Bir Soyağacı: Tarihin Gizleri

Buraya dek okuduklarınız, Ramses Kenti için hazırlanan "yitik" film setinin geçmişinin ve bulunuşunun, geleneksel tarih anlayışı ile kronolojik ve doğrusal olarak, neden sonuç ilişkileri kurularak "ikinci-kez anlatılmış" öyküsüdür. İkinci kez anlatılmış olsa da konuya ilişkin merakımız sükûn bulmuyor ve

bu anlatım alana neden hayran olduğumuzu ve alanın neden başımızı döndürdüğünü açıklamıyor. DeMille'in kayıp film seti, bir yandan gerçek bir arkeolojik nesne bir yandan da film tarihine özgü bir kültürel nesnedir. Öte yandan arkeolojinin ve film tarihinin "taklidi"nin bir örneğidir. Açıkçası, gerçekliğini ve kökenini tam olarak açığa çıkaramadığımız ve bilemediğimiz, tarih yazımının "masalsı" olarak nitelendirdiği bir başka kayıp Mısır kentinin, uydurma bir çeşitlemesini tarihsel olarak temsil etmektedir. Demek ki burada bulunacak ve yazılacak olan tarih, sadece "iki-kez anlatılmış" olmaktan da fazla bir şeydir. Artık California'nın değişken kumlarına gömülmüş bu harap ve kayıp alçı kent, bizde değişmeyen kronoloji ve neden sonuç ilişkilerini temel almak için istek uyandırmıyor, alçı kentin kronolojisine ve nedenlilik ilişkilerine dayanmak ve tarih yazımında bir dönüşüm gerçekleştirmek için istek uyandırıyor. Alçı kent bir yandan da bizi, bir tür *tarihsel göçebelik* olarak nitelendirebileceğimiz bir geziye çağırıyor. Başımızı alıp kentin değişik "kimlikleri, anıları, özlemleri, öyküleri ve deneyimleri" arasında dolaşabiliriz. Teshome Gabriel bu kalıntılar için şunu söyler: "Değişken bir yol boyunca zaman ve mekânın içinden geçerken oluşan söylem biçimleri değişmeyen konumları yadsır" (1993:217). Aslında DeMille'in kendisi de, kayıp kentinin gelecekte yaratacağı, tarihe ve tarih yazımına ilişkin zaman ve mekân sorununu, şaka yollu da olsa, öngörmüştü. Özyaşam öyküsünde kent hakkında şöyle yazıyor: "Eğer, bin yıl sonra arkeologlar Guadalupe Kumulları'nın altını kazacak olurlarsa umarım, Mısır uygarlığının sadece Nil Vadisi ile sınırlı olmadığını, çok uzaklara Kuzey Amerika'nın Pasifik Okyanusu kıyılarına kadar yayıldığını yazmak için acele etmezler" (1959:253).

Özet olarak, tarihsel "gerçeklerin" tümü, ister alçı olsun is-

terse beton, Guadalupe Kumulları'nın altında sessizce yatarı kalıntıların derin (acaba derinde "gömülü" mü desem) "iki öykülü gizeminin" tarihsel anlamını kavramamıza yardımcı olmuyor. Şu an içinde bulunduğumuz tarihsel zaman boyutunda, "kökenler" ve "erek bilimsel" "ilerleme" üzerine kurulu önceki kronolojik ve doğrusal tarih anlatısını, yavan ve yetersiz buluyoruz. Gerçekten de bu tür bir tarih anlatısı, geçmişin "nesnel" bir aktarımı olduğu için değil, günümüzün alegorik anlatımı olduğu için ilginç ve anlamlı. Nora bunu çok açık bir biçimde ifade eder: "Artık yaratılışı değil, ne olmadığımızın ışığında, ne olduğumuzun şifresinin çözümü arıyoruz." (1989:18). Burada "şifre çözümü" ve "kayıp" anahtar sözcüklerdir. "Otantik" olarak nitelendirilebilecek geçmişle yüz yüze gelemediğimizde, yalnızca temsil olan ve geriye getirilemeyecek bir geçmişle yüz yüze geldiğimizde, tarihsel kalıntıların ve tarihin kalıntıya dönüştürülmesinin öykülerini "uydurmada" ve üretmede yeni yorum bilimi stratejilere gereksinim duyuyoruz (Bu bağlamda "uydurma" sözcüğünün psikolojik tanımını anımsanmakta yarar var. Uydurma edimi, belleğimizdeki ki burada, toplu belleğimizdeki demek gerek, boşlukları doldurmak amacıyla imgelemsel deneyimler icat etmektir).

Bu anlamda, DeMille'in kayıp kenti, Mısır'daki özgün biçimini bilemediğimiz kayıp kentin, temsili olarak yapıldı ve bu temsil kentten arta kalan parçalar artık büyülü gücü ya da anlamları olduğuna inanılan gizli eski zaman bilgilerinin, tahtaya ya da taşa (burada alçıya) kazınmış şifreli işaretleri olarak da alımlanmaktadır. Bu şifreler çözüldüğünde, şifrelerin geçmişle ilgili gizli ve güçlü iletiler taşımadığı, bizim kitle iletişimli dönemimize ilişkin tarihsel gerçekleri barındırdığı ortaya çıkacaktır. Bir başka deyişle bilemediğimiz tarihe giderek yabancılaştığımız anlaşılacaktır. Yabancılaştığımız tarihi yeniden elde

etmek için duyduğumuz arzu ortaya çıkacaktır. Demek ki Nora'nın da öne sürdüğü gibi, "tarihsel uygulama" (ki burada kayıp bir Mısır-İncil dönemi kentinin, taklit bir tarihi filmde temsil edilmek üzere yapılmış görkemli temsilinin kazılarak ortaya çıkarılmasıdır) "günümüzün gizlerinin saklayan bir depoya dönüşmektedir" (1989:18).

Peki, günümüzün gizleri nedir acaba? Yukarıda söz edilen Los *Angeles Times* gazetesinde yer alan bir yazıda yanıtı bulabiliriz (Reynolds, 1990). Tarihin ne olduğu üzerine düşünen Hayden White bakın ne diyor: "Tarih ile ilgili tüm söylemler, kendi içlerinde, örtülü de olsa eksiksiz bir tarih felsefesi barındırırlar" (1978:127). Santa Barbara Tarih Koruma Vakfı'nın başkanı olan Jarell Jackman, 1990 yılında söz konusu yazı üzerine kendisiyle yapılan söyleşide, DeMille'in film setinin önemini coşkulu bir biçimde şöyle vurguladı: "Bu kesinlikle eşsiz bir şey; insana zamanın geçtiği duygusunu veriyor, yani artık filmlerin de tarihin bir parçası olduğu duygusunu. Bundan beş yüz yıl sonra bir de bakarsınız bir arkeolog Disneyland'ı bulur" (Reynolds, 1990: F1). Daha önceki tartışmalarımız doğrultusunda düşündüğümüzde, Jackman'ın sözlerini tuhaf bulabiliriz, bu sözler bize hem çok yakın hem de çok uzak. Bu profesyonel tarihçi, altında "sahte" bir eski Mısır kentine özgü "gerçek" bir eski film setinin yattığı bu arkeolojik alanın rahatsız edici niteliğinin tam anlamıyla bilincinde; öte yandan artık tarihe özgü "malzemenin" ya da "kanıtların", DeMille ve Disney gibi düş üreticilerinin kafalarında yarattıkları açıkça uydurma ve ikinci-sınıf fantezi tarihleri içerdiğinin de bilincinde. Tüm bu bilinçliliğe karşın tarihsel temsil amacıyla inşa edilmiş bu tarihsel "malzemenin" katmanlarının, geleneksel tarih anlayışı ve tarih yazımı kavramları üzerine yarattığı büyük karmaşadan haberi yokmuş gibi davranıyor. Ama Jackman geç-

mişe giderek yabancılaştığımızı ve geçmişi bilme isteğimizin de sürdüğünü bu sözleriyle açıkça anlatmaktadır. Bu açıdan da DeMille'in tarihi mekânı "bütünüyle biriciktir" ve günümüz insanının, her zaman üç-kez-anlatılmış ve her zaman yeniden anlatılmaya hazır bir öykü olarak nitelendirdiği tarihle kurduğu sıradan ilişkinin tam anlamıyla yetkin bir örneğidir.

DeMille'in taklit Mısır kentinin yeraltındaki kalıntılarından çıkarılacak bugünün gizi, yeni bir tarih felsefesidir. Gerçekten de, Jarell Jackman ve kitle iletişimli kültürün üyelerinin geneli için ve özellikle de "yeni tür tarihçi" için, "tarihsel "zemin" kavramı ve film tarihinin bir "zemine oturtulması" olgusu şimdi Guadalupe Kumulları kadar tutarsız ve değişkendir. Tarihin malzemesi ve hareketli görüntünün malzemesi zaman ve mekân içinde kopuk kopuk dolaşırlarken, birbirlerini buluyorlar ve bizim kültürel ve toplu belleğimizde ve tarihsel bilincimize katmanlar halinde yayılıyorlar. Ne var ki, kopuk olanın ve yeniden sunulanın ne olduğu hiç de açık ve anlaşılır değil. Yirminci yüzyılın başında "rüzgârda gözünü kırpmadan duran kadim Mısır gözü"nün o boş bakışı (ya da merakla kalkan kaşı) yalnızca belgeselci/arkeolog Peter Brosnan'ın filmini tamamlama konusundaki "çılgın düşüne" değil, aynı zamanda geleneksel görgülcü bir film tarihinin "çılgın düşüne" de meydan okuyor. Geleneksel film tarihi dediğimizde çizgisel zamanı, neden/sonuç ilişkilerini, bu ilişkilere dayanılarak geliştirilen anlamları, "özgün" olay kavramını ve "ilerlemeyi" anımsarız. Geleneksel film tarihi geçmişin geride bıraktığı "özgün" olaylara özgü "kanıt"ların oluşturduğu izlerin "tutarlılığı", "bütünlüğü" ve "güvenilirliği"ne dayanan "kronolojik" bir düzen bağlamında anlaşılabilir.

Bugün böylesine kurtarılabilir (ve kurtarıcı) bir tarih anlayışının ya da düzeninin düşünü kurmak "çılgınlıktır", böyle-

si bir düş yalnızca Firavun'un değil, bizlerin de kaşlarımızı kaldırmamıza yol açar. Nora'nın kültürün içinde "tarihsel belleğin dağılması" olarak tanımladığı olgu, dönüşümlerin ve tarihsel temsilin giderek artan katmanları (yani tarihin kendi tarihini yazması ya da sonsuza kadar film çekmek), bizim tarih bilincimizi (iyi de olsa kötü de olsa) "geçmişi yapay olarak aşırı örneklerle gerçekleştirme" biçiminde değiştirmiştir. (1989:18). Guadalupe Kumulları'nda bulunan tarihsel ve gizemli işaretleri çözerek bulunacak "günümüzün gizleri", bizi bu değişimle ve onun paradoksal niteliğiyle yüz yüze getirecek olan şeydir. Bu paradoks şu: Özellikle son çeyrek yüzyılda geçmiş ile şu an, kitle iletişim araçlarının temsil konusunda kazandığı ivme nedeni ile tarihsel bilincimizde birbirlerine çok yakınlaştılar, geçmiş artık tanış olduğumuz bir olgu ve bize zamansal olarak da yakın. Yalnız kitle iletişimli temsilin artması, "bilemeyeceğimizi" artık bildiğimiz ve fetişleştirdiğimiz, ayrıca geri getiremeyeceğimiz olanın yerine geçmiş olduğu için güven duymadığımız bir geçmişe daha da yabancılaşmamıza yol açtı.

Diğer bir deyişle, şimdiye dek "tarihi" oluşturmuş olan geçmiş ile şimdiki zaman arasındaki zamansal uzaklığın, artık olağanüstü biçimde kısaldığı, zamanın hızlandığı ve yeniden-sunumun başat olduğu bir kültürde yaşıyoruz. Kitle iletişiminin ve ileri teknolojinin zamanları "bağlama" işlevi var. Ayrıca de geçmiş ve günümüze özgü imgeler, yoğun bir biçimde *pastiş*'e dönüştü, bundan dolayı geçmişe özgü bir şeyle karşılaştığımızda onunla aramızda çok büyük bir "zaman" farkı yokmuş gibi geliyor. Aslında biz artık geçmişe şöyle uzaktan bakıp değerlendirmek için istek duymayan, bu konuda zaman bulamayan bir kültürün içindeyiz; artık tarihe duygularımızla dalmak, onu canlandırmak ve onu yeniden yaşamak istiyoruz. (Örneğin Amerikan İç Savaş'ındaki çarpışmaların canlandırıldı-

ğı hafta sonu gösterileri gibi tarihsel olarak eğlendirici ve katılım sağlayan etkinliklerde gösterilen olağanüstü ilgi bunun sonucudur.) Dahası, kitle iletişim kültürünün içindeki bireyler olarak, şu andaki deneyimimizin "dolaylı" niteliği ile tarihsel geçmişin "doğal olarak sunduğu yakınlık" arasında bir ayırım da yapamıyoruz. "Şu an" bize öylesine yeniden değerlendirilerek ve yeniden sunularak bir seyirlik olarak sunuluyor ki "şu anda" gerçekleşti diyebileceğimiz deneyimler, artık "o anın" deneyimleri olarak saydam bir biçimde yaşanmıyor. Ayrıca "an"daki deneyimler, geçmişin dolayımlı görüntülerden ve anlatımlarından belirgin biçimde farklı olma özelliğini yitirdi.

Şu an'ın ve geçmişin böylesine "yakın" gösterilmesi tarihsel olarak yeni bir olgu, bu "yakınlığı" tarihsel bilincimizde ve bizi çevreleyen *pastiş* temsillerde görebiliriz. Artık herkes elinde bir kamerayla dolaşıp o an'daki olayı "canlı olarak kayıt edebiliyor" ve "tarihsel" görüntüsünü de akşam televizyon haberlerinde izlemeyi bekleyebiliyor. İnsanların, "tarihin içinde olabilmek" için, film çekilen her yere koşa koşa gidiyorlar. Geçmişin ve şu an'ın böylesine çöküşünü, kendine özgü "Tüm Tarih Burada, Tümü Aynı Yerde" sloganı ile son yılların popüler olgusu History Channel'da da ("her çağın yeni kanalı") görebiliriz. (Bu kanalın başka tanıtım sloganları arasında şu da var: "Olaylar yeniden gerçekleşirken de orada olma şansını kaçırmayın". Ve dahası *TV Guide* adlı program dergisi kapağında hiç çekinmeden "geçmiş şimdidir" türü bir ifadeye yer veriyor. Sözü edilen sayıda Neil Gabler geniş okuyucu kitlelerine televizyonlardaki tarih ile ilgili programların "tarihin *ne* olduğunu" ve "*nasıl* bir temsil gerçekleştirdiğini" yeniden tanımladıklarını yazıyor (1998:21). Dahası tarih, daha önceden kestiremeyeceğimiz kadar çok sayıda Broadway müzikaline de konu oluyor. Bu örneklerin en çok bilinenleri olan *Ragtime*

(1997) ve *Titanic*'dir (1998). Örneklerin tümünün tarih konusunda uzman danışmanları vardır. Dahası, *The Civil War* (1999) adlı müzikalde, sıradan sözlerle tarihin yazımı konusunda bilinçlilik sergileyen bir şarkı vardı. "Bu savaş bittiğinde, her şey sona erdiğinde, Allahın belası bir okulda lanet olasının teki bugünü yazacak" (Vinciguerrra, 1999:369).

Yalnızca tarihçiler değil, tüm kavrayışları medya tarafından yönlendirilen halk kitleleri de tarihin temsili konusunda büyük bir dönüşüm geçirdi. "Temsil artık tarih olmuştur ve artık tarih temsildir" konusundaki dersimizi öğrendiğimiz için, *Forrest Gump* (1994) gibi, zamanı çökertme yeteneğimiz üzerine odaklanan, tarihi temsil aracılığı ile kuran bir film tutuldu. Böylece pek çoğumuz, "günümüzde" yaşıyor olsak da, kendi yaşamımızı, bilinçli olarak "tarih olarak" görmeye her zaman eğilimliyiz. (Burada, halk arasında kullanılan, "sen tarih olmuşsun" deyimini anımsamak gerekiyor). Bu da şu anlama geliyor: Yaşadığımız toplumun üyeleri (bireysel veya toplu olarak) kendilerini, yaşanan an'ı, o an'daki olayları, tarihsel yeniden-temsilin, televizyon ya da sinematografik anlatımının bir malzemesi olarak görüyor. Ayrıca tarihsel geçmişin ancak çok katmanlı ve acımasız bir aracılık ile şu an'da var olduğunun da bilincinde.

Saha görevlisi (ya da top toplayıcı) Tim Foneris'in "şu an" ile ilgili deneyimi, dönüşmüş tarih bilinci üzerini iyi bir örnek. Marc McGwire "tarihi" altmış ikinci koşusunda, Foneris topu tuttu ve Marc McGiwire'a geri attı. Bu olay olana dek "tarih" Foneris'i tanımıyordu. (Her şeyin metalaştığı kültürümüzde o top bile herhalde su içinde bir milyon dolar eder ki, bu bile kendi başına bir tarihsel olaydır.) Birdenbire ve açık seçik olarak "tarihin" bir parçası olan Foneris, pek çok televizyon programına konuk edildi, VIP sıfatıyla Disneyland'da ağırlandı, Be-

yaz Saray'da Başkan Clinton'la tanıştı. (Tabii bunların hepsi medya tarafından filme alındı.) *Access Hollywood* (1998) adlı televizyon programında (çok kısa görüntü ve sesle) gözüken Foneris, yaşadığı bu baş döndürücü deneyimle ilgili bir soruya, şu yanıtı verdi: "Kendimi sanki daha önce hiç bulunmadığı yerlere eklemlenmiş Forrest Gump gibi hissettim. Ancak görüntüleri görünce olup bitene gerçekten inanabileceğim." Hani "doğrudan" deneyimlerin "birincil" kanıt olduğuna inanıyorduk? Demek ki artık ikincil kanıtlara gereksinim duyuyoruz. Gerçi Foneris'in *Forrest Gump*'a özellikle atıf yapmasından da anlaşılacağı gibi, ikincil kanıt, bir "eklemleme" olarak nitelendiriliyor ve ikincil kanıtın doğrudan deneyimlemeyi ve bunun sonucu olan inancı getirmediği, "özgün" bir olayın, bir tür uydurmaya dayalı "yeniden yazımı" olduğu vurgulanıyor.

"An'ın gizleri" de Guadalupe Kumulları'nda gömülü "gerçek" bir film setinin kalıntılarının arkeolojisinde bulunabilir. DeMille'in, Mısır-İncil karışımı tarihsel bir destanı için "tekrar yarattığı" Firavun Kenti bir başka filmin, ama bu kez bir belgeselin malzemesi oldu. Böylece kentin tarihsel temsili, "tarih, kendi tarihini yazmaya başladığında, düzeni temelden bozan bir şeyler olur" gerçeğini tam anlamıyla somutlaştırdı. *Los Angeles Times* gazetesinin DeMille'in mekanına ve Brosnan'ın projesinin bütününe verdiği yanıt ile kumlara gömülü yirmi bir sfenksin bize film tarihi üzerine yönelttiği bilmecenin yanıtı aynı olabilir: "Bu mekanın duygusal değeri de, gerçek surlar kenti kadar güçlüdür" (Reynolds, 1990:F2).

Bir Mecaz Sanatı: Zamanda Dönmek

"Önceden kestirilemeyen nedenlerle" ortaya çıkan "kendine özgü bir epistemolojisi" olan bu çağın" (Nora, 1989:18) tarih yazımında ortaya çıkan yeni tarihçi tipini, Nora'nın ta-

nımladığı meşru tarihin nesnelerini ve nesnelliğini belirleyen, ölçütlerini koyan, saydam ve bilgili geleneksel tarihçi tipiyle karşılaştırdığımızda nasıl tanımlayacağız? Nora'nın da vurguladığı gibi, bu yeni tarihçi belirli bir tarih projesiyle öznel ve "samimi bir ilişki" içinde olduğunu itiraf ve ilan etmeye hazırdır. Kuşkusuz temsil kavramını ve kitle iletişiminin etkisini bilmenin bir sonucu olarak, bu yeni tarihçi, yaptığı tarihsel araştırmada bir tarihi nesneyi yalnızca "bulmakla" kalmadığını, onu "tarihsel" olarak "ürettiğini" de biliyor. Böylece, geçmişin herhangi bir maddi izi (ister gerçekten "eski" sayılsın, ister oldukça yeni sayılsın; ister seçkin ister halk işi olsun; ister önemli ister önemsiz olsun), "doğru" bir tarihsel nesne olabilir, yenilerde üretilse de bu "şey" üzerine, onun üzerinden söylenebilecek şeylerin yelpazesi çok geniş olabilir.

Kuşkusuz bu yeni tarihçi tarihi, yalnızca kronolojik, neden sonuç ilişkileri içinde olan, doğrusal ve erekbilimsel bir olgu olmanın ötesinde bir şey olarak alır. Aslında bu anlayış biçimi, şu an'ı, geleceği ve geçmişi dışlamaz ve tıpkı bir "mekik" gibi "gidip gelerek" üretir ya da bir "tekerleğin" parmakları gibi "bir merkezi anlam çekirdeğinden" her yöne uzanan araştırmalarla (ve temsillerle) ilgilenir. Öyle ki bu anlayış biçimi ile yapılan araştırmalar olguları, üzerindeki yazılar silinip yerine yenileri yazılan parşömenleri izler gibi yeniden, tekrar tekrar izleyebilir. Onları bir tarla gibi dümdüz yayabilir, ya da sonu görünmeyen geri dönüşlerle onların üzerinde dönüp durabilir. Bunların yanı sıra onlarla "paradigmatik ipuçları boyunca" ya da temalar boyunca ilişkiler kurarak zaman içinde yol alabilir (Portelli, 1991:65).

Şu çok açık ki bu yeni tarihçi tipi tarihi bir söylem, retorik (güzel söz söyleme sanatı), mecaz olarak görür. Tarih düz ve dar yoldan ayrılıp çeşitli olağan dışı yollara sapar, kendini anlatılarla

ve dolaylı anlatımlarla var eder. Dolayısıyla Hayden White'ın yazdığı, tarih yazımını tarihleştiren bir kitabına adının Tropics *of Discourse* (Söylem Dönenceleri) olması rastlantı değildir (1978). Şunu da belirtmek gerekir ki, "mecaz" sözcüğünün güzel söz söyleme sanatı olarak nitelendirilmesinin dışında felsefi bir anlamı da vardır: Kuşkucu biri mecazdan bir tartışma geliştirebilir. Bu bağlamda, yeni tarihçi sözcüğün her iki anlamını da gerçekleştiren bir mecaz ustasıdır.[4] Tarihin "düşünülerek ortaya çıkarılmış bir olgu" gibi görünmesine karşın, aslında imgelemsel olarak "kurulduğunun" bilincindedir ve imgelemsel olarak kurulma konusunda üretken bir kuşku besler.

Demek oluyor ki çağdaş tarih, somut ve kesin "tarihsel gerçekler" ile yazılamaz, güvenilmez ama üretken olan anıların, fısıltıların, özlemlerin, öykülerin, efsanelerin ve düşlerin yanlılığına dayanılarak yazılır. Yeni tarihçi, "yanlışların, buluşların ve söylencelerin bizi gerçeğe ve gerçeğin ötesine geçirerek anlamlara ulaştırdığını" bilir. Dahası bu tür güvenilirlikleri konusunda kuşku duyacağımız "yanlış" öykülerin öykünün tarihsel değerini artırdığını da bilir. Çünkü güvenilirlik konusunda duyduğumuz kuşku, "anlatıcının kendi ilgi alanını ve düşlerini ve isteklerini anlamamıza izin verir" (Portelli, 1991: 2,11). Öyleyse şu an'dan ve geçmişten büyülenen, ana ve geçmişe ilgi duyan, tarihin sürekli olarak kendisini yeniden yazdığını ve de yazdıklarının üstüne yeni şeyler yazdığını bilen bu yeni tarihçi türü, Nora'nın deyimiyle, "tarihin *yalnızca* tarih olarak kalmasına engel olan kişi"dir (1989: 18).

DeMille'in kumlara gömülü film seti ve Brosnan'ın bir yandan kazı yaparken bir yandan da bunun belgesel filmini çekme isteği üzerine benim daha önce yazdığım ve görece gele-

4 "Usta" sözcüğünü ben ekledim. Bu metnin yazarı da bu konuda usta olduğunu kanıtlıyor ve dil oyunlarını en yetkin bir biçimde gerçekleştiriyor. ç.n.

neksel olan tarih, hem büyüleyicidir hem de "*yalnızca*" tarihten ibarettir. Ben de DeMille'in ya da Brosnan'ın sahip olduğu bol zamana ve tutkuya sahip olsaydım, sonsuza kadar kumlar üzerinde dolanır ve bu sit alanının tarihsel parçaları ve parçaların sunduğu çeşitlilik, fısıltılar, özlemler, öyküler, efsaneler, olaylar arasında hem gerçek anlamda hem de mecazi anlamda döne döne dolaşırdım. Örneğin yeni tarihçilerden Antonia Lant'ın "Firavunun laneti, ya da sinemaya Mısır tutkusu nasıl bulaştı?" (1992) adlı çalışmasında yaptığı gibi ben de yönümü, Mısır ve Kral Tut'un 1922'de mezarının bulunmasının, *On Emir*'i nasıl etkilediğine, (Higashi, 1994:180), Amerikalıların imgelemlerine ve Amerikan basınına sekiz yıl boyunca egemen olan filmin Hollywood'da prömiyerinin yapıldığı Mısır Tiyatrosu'nun inşasına çevirebilirdim. Dahası başka bir yöne sapar, dönemi Mısır-Oryantalist fantezilerinin göstergelerini, yalnızca sinemada değil, resimde, mimaride, popüler müzikte ve müzecilik biliminde de bulur ve yazardım. (Bu konuda DeMille yanılıyordu. "Mısır uygarlığı, yalnızca Nil Vadisiyle sınırlı değildi, Kuzey Amerika'nın Pasifik Okyanusu kıyılarına dek uzanıyordu.")

Yeterli zaman olsaydı, belki de yeniden-yaradılışın tarihsel patikalarında ben de döne döne dolaşırdım. Yalnızca 1956 yılında *On Emir*'in yeniden yapımını değil, aynı zamanda 1998'de Mısır Tiyatrosu'nun da yeniden yapımını izlerdim. Yeniden yapım için istek duyuldu ve yatırım yapıldı, sonra da bu yeniden yapımlar üzerine mitler doğdu. İşte tarihsel "koruma"ya ve "restorasyon" a karşı şimdilerde beslenen tutku bu. Belki ben de paranın kokusunu alır, destansı filmlerin mekânlarına gider, bir meta biçimi olarak var olan parayı, ölçüsüz aşırılıkları koklardım (Sobchack, 1990). Ya da durur, Firavunun başını okşar, Hollywood'da alçının oynadığı rolü dü-

şünmeye dalardım. Daha çağdaş bir havadaysam, belki de saatlerce internet'te dolaşır, bir tarihsel web sitesinden, Firavun'u yaşatan bir başka web siteye atlardım, çünkü artık onlar da tarihin ve tarih yazımının bir parçası. Brosnan'ın çabalarının tarihçesine bile odaklanabilirdim: Onun çevredeki kurumlarla, kamu fonlarıyla, tarih araştırmaları vakıflarıyla, koruma dernekleriyle yaşadığı karışık ilişkilere bakar, bu çabalarının tarih felsefesi açısından ne ifade ettiğini düşünürdüm.

Geçmişte, Guadalupe Kumullar'ında gömülü olan, 1922'den kalma bir film setinin yıkıntıları bir film tarihi nesnesi olarak kabul edilmezdi. Alçının tarihin zemininde çatlaklar açma gücü olduğu düşünülmezdi. O kazı yapmaya değer bir tarihi mekân olarak algılanmaz, "önemsiz" bir "şey" olarak, dahası *kitch* olarak görülürdü. Daha da önemlisi, tarihçiler, onunla ne yapacaklarını, ona ne anlam vereceklerini ve onu nasıl "çözeceklerini" bilemezlerdi. Bu tekinsiz mekân yirmi bir adet melez soylu sfenks kadar korkutucuydu, çünkü "tarihle" "kurmaca" arasındaki sınırı bulanıklaştırıyordu.

Oysa bugün, bu Mısır-İncil karışımı "kayıp" kent, Walter Benjamin'in "diyalektik imge" dediği şey olarak kumların altında ve bizim tarihsel imgelemimizde yatıyor: Tarihsel sürekliliğinden koparılmış bir geçmişin "montaj" parçası olarak; içinde, çözümlenemeyen ve sentezlenemeyen zamansal ve kültürel çelişkiler barındıran heterojen bir tarihsel nesne olarak yatıyor. Öyle ki, Guadalupe Kumulları'ndaki bu tarihi nesne, Benjamin'in vurguladığı gibi zamansal çelişkileri somutlaştırarak bizi şoke ediyor ve tarihsel bilinç konusunda uyarıyor. Burası, hem bir "fosil", hem bir "fetiş"tir, hem de bir "arzu imge"sidir, ayrıca da bir "yıkıntı"dır. Fosil doğa tarihinin bir izidir, fosil olarak gömülü olan film seti ise, görünürdeki "doğa tarihi"nin bir "izi"dir: Hollywood'un geçmişine özgü olan "gözle görülen"

bir fosildir. Bir fetiş olarak bu Mısır-İncil kenti bir "düşler alemidir", bir hayaller dizisidir: De Mille'in oryantalist düşlemi (dönemin düşlemi) "aynı şeyi yeni olarak" sunan "durdurulmuş" bir tarih mitidir. Bir arzu imgesi olarak kent görkemli aşırılıkları ile "mitsel" bir simgedir: Bu simge Hollywood'un geniş olanaklara ve devrimci efektlere ve toplu uyanışlara duyduğu özlemin bir düşsel biçimidir (formudur). Ayrıca bir tarihi kalıntı olarak da, bu "kayıp" ve sökülmüş kent, "tarih üzerine bir "alegoridir": Kent yalnızca geçmişe özgü bir moloz değildir, "yeni bir düzeni kurmada anlambilimsel ve maddesel olarak kullanılabilecek gevşek bağlantılı yapı taşlarının barındıran bir şeydir" (Buck-Morss, 1991: 211-12).

Özetle, De Mille'in "sakladığı", Brosnan'ın da "bulduğu" ve California sahilleri boyunca kumların altında gömülü bu Ramses kenti, Samuel Weber'in (1996) "yapısökümcü tarih" dediği şey için tam anlamıyla hazır bir tarihsel mekândır. Böylesi bir tarih, diyalektik imgenin kendisi gibi, "geçmiş, şimdi ve gelecek olarak nitelendirdiklerimizin birbirlerini dışlamasına " direnç gösterecektir: Kendi heterojen malzemesinin "nedensel açıklamalar zinciri"ne girmesine engel olacaktır. Her şeyi temsil ve sonsuzluk kavramları bağlamında yeniden düşünecek ve *yinelemenin* rolünü de bütüncüllük ve ilerleme kavramları ile ilişki kurarak düşünmeyecektir. Guadalupe Kumulları'ndan çıkan temsiller insanın başını döndürür, çünkü bu kalıntılar gizem doludur. Demek ki Weber'in tanımladığı gibi:

Yapısökümcü bir tarih, gizemli olana şimdiye kadar yapılandan çok daha fazla yer açmak zorundadır. Bu tür bir yeniden değerlendirmede "tarihsel" sözcüğü geleneksel anlamını taşımayacaktır. Ancak "gerçekler" ve "görgül" olan, heterojen olanla sıkı bir bağ içindeyse, o zaman yapısökümcü bir tarih, dinlememek yerine ya da dinlemiyor görünmek yerine "ger-

çeğin" ve görgül" olanın yakarışına *yanıt* vermeye çalışacaktır (1996: 217-18).

Guadalupe Kumullarında ortaya çıkan görgül geçekler, gerçekten de heterojendir: Çünkü alçı ile beton yan yanadır. Onların gizemli çekiciliğine yanıt vererek biz de Firavunun o kırpmayan gözüne dimdik bakmalı ve sfenkslere kulak vermeliyiz: Onların fısıldadıkları, anımsadıkları ve anlattıkları, "Film tarihi nedir" sorusu değil, bu sorunun yanıtıdır.

("What is film history? Or the Riddle of Sphinxes". Reinventing Film Studies, der. C. Gledhill, L. Williams.. London: Arnold Press, 2000)

Kaynakça

Access Hollywood. 1998: National Broadcasting Corporation. 10 Eylül.

Bruno, Giuliana. 1992: *Streetwalking on a ruined map: cultural theory and the city films of*

Elvira Notari, Princeton, NJ, Princeton University Press.

Buck-Morss, Susan. 1991: *The dialectics of seeing: Walter Benjamin and the Arcades Project.* Cambridge, MA: MIT Press.

Chambers Iain. 1994: *Migrancy, culture, identity.* London: Routlege.

DeMille, Cecil B. 1959. *The autobiography of Cecil B.DeMİlle,* ed. Donald Hayne.

Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall.

Elsaesser, Thomas. 1990: Introduction. Thomas Elsaesser with Adam Barker eds, içinde *Early Cinema: space, frame, narrative.* London: British Film Institute 1-8.

Gabler, Neil. 1998: History is prime time. *TV Guide.* 23-29 August: 18-21.

Gabriel, Teshome. 1993: Ruin and the other: towards a language of memory. In Hamid Nacify and Teshome H. Gabriel, eds. *Otherness and the media: the ethnography of the imagined and imaged.* New York: Harvard Academic Publishers, 211-19.

Harlan, David. 1997: *The degradation of American history.* Chicago, IL: University of Chicago Press.

Higashi, Sumiko: 1994: *Cecil B. DeMille and American Culture: the silent era.* Berkeley, C.A: University of California Press.

Lant, Antonia. 1992: The curse of the pharaoh, or how cinema contracted Egyptomania. October 59: 86-112.

Nora, Pierre. 1989. Between memory and history: *Les lieux de mémoire.* Çeviren: Marc Roudebush. *Representations* 26: 7-25

Portelli, Alessandro. 1991: *The death of Luigi Trastulli and other stories: form and meaning in oral history.* Albany, N.Y: State University of New York Press.

Reynolds, Christospher. 1990: An Archaeology spectacular: unearthing the set of DeMille's 1923 'Ten Commandments'. *The Los An-*

geles Times, 20 November: F 1-2.

Shatz, Adam. 1998. Being there. Lingua Franca (Nisan): 25.6.

Sobchack, Vivian. 1990: 'Surge and splendor': a phenomenology of the cinematic historical epic. *Representations* 29: 24-49

Vinciguerra, Thomas. 1999: Getting it right dept. *The New Yorker* 10 Mayıs: 36-7:

Weber, Samuel. 1996: *Mass mediauras: form, technics, media*, ed. Alan Chodolenko. Stanford, CA: Stanford Univesity Press.

White, Hayden. 1978: *Tropics of discourse: essays in cultural criticism*. Baltimore, MA: Johns Hopkins Univeristy Press.

Web Sayfaları

DeMille's 'Lost City' 1999. On-line posting 31 May.
http://www.lostcitydemille.com/

Hollywood fantasy/archeology reality. 1999: On-line posting 31 May:
http://www.tcsn.net/sloarchaeology/10com3.html

Out of the sands. 1999. On-line posting 31 May:
http://www.tcsn.net/sloarchaeology/10com2.html

KURAM VE İDEOLOJİ

Sinema ve Kuram

Ahmet Gürata

"anlaşılması kolay olduğundan bir filmi açıklamak zordur"
Christian Metz 1974, 69

Sinemanın üzerinde uzunca bir zamandır bir heyula dolaşıyor. Önceleri televizyon, sonraları video, "korsan" DVD'ler gibi tehditlerle cisimleştirilen bu heyula, film yapımının azalmasına ve sinema salonlarındaki izleyici sayısının dramatik oranda düşmesine neden oluyor. Öyle ki, kimileri şimdiden sinemanın öldüğünü ilan ediyor. Örneğin, 20. yüzyılın sanatı olarak ilan edilen sinemanın, yüzyılın sonunda dekadan bir sanata dönüştüğünü söyleyen yazar Susan Sontag, "sinemaseverlik öldüğüne göre, sinema da ölmüştür" yorumunda bulunuyor (1996).

Böylesi bir ortamda, sinema kuramlarını değerlendirmek ve günümüzde sinema araştırmalarındaki rolünü sorgulamak oldukça zorlu bir iş. Zira bazı yazarlar sinema kuramlarının da sonunun geldiğini ilan ederek, "kuram-sonrası" dönemden söz etmeye başladılar. Sosyal bilimlerin birçok alanında olduğu gibi, kuramların rolünün sorgulanır olduğu bir aşamada, bu bölümdeki yazılar aracılığıyla sinema kuramlarını kısaca konumlandırmaya ve tarihselleştirmeye çalışacağız. Öncelikle, kuramın sanılanın aksine gerçek dünyayla ilişkisi olmayan ve kıymeti kendinden menkul açıklamalar kümesi değil, belirli bir konuyu daha iyi anlama ve açıklamaya yarayan varsayımlar

bütünü olduğunu belirtelim. Kurama bu açıdan yaklaşıldığında, onun işlevinin de daha iyi anlaşılabileceğini söyleyebiliriz.

Sinema araştırmalarının gelişimine koşut bir çizgi izleyen kuramların ilk evresi, Erwin Panofsky, Rudolph Arnheim, Walter Benjamin, Sigfried Kracauer, ve Bela Balázs gibi farklı alanlarda çalışan düşünürlerin yazılarıyla biçimlenmeye başlamıştır. Sinemanın yeni yeni meşruiyet kazandığı 1920'lerden, II. Dünya Savaşı sonrasına kadar devam edecek olan bu döneme ilişkin tartışmaları, Dudley Andrew "gerçekçiler" ve "biçimciler" arasındaki bir çatışma olarak özetler. Andrew'a göre, birinci gruptakiler ham gerçekliği filme almakla ilgilenirken, ikinci gruptakiler daha çok filmin ham malzemesini dönüştürerek elde edilebilecekler üzerinde uğraşıyordu. Buna göre, içlerinde Arnheim ve Balazs gibi isimlerin yer aldığı biçimciler, sanatın tanımlamaya çalıştığı gerçekliğin "biçimsel" açıdan yorumlanması üzerinde dururlar. Bir sanat yapıtının öneminin, doğrudan sanatçının malzemeyi biçimlendirme düzeyiyle ilişkili olduğunu savlayan bu düşünürlere göre, gerçekliği yeniden ürettiği için sinemanın soyutlama gücü sınırlıdır. Kracauer ve ardından Bazin'in görüşleriyle örneklendirilen gerçekçi yaklaşım ise, buna karşılık sinemanın gerçekliği yeniden üretme özelliğini ön plana çıkarır. Kısaca özetlemeye çalıştığımız, film kuramlarının bu gelişim döneminde, benzer tartışmalar üzerinden sinemanın bir sanat olarak gücü ve işlevi sorgulanır

II. Dünya Savaşı sonrasında ise, özellikle Avrupa'da sinemaya yönelik olarak sinemaseverlik olarak adlandırılacak düşünsel temellere dayanan ve tutkulu bir ilgi doğmaktadır. Fransa'da *Cahiers du Cinema* dergisi çevresinde toplanan sinemaseverlerden bir bölümü, *auteur* olarak adlandırdıkları kimi yaratıcı yönetmenlerin filmlerini mercek altına alarak, sinemaya fark-

lı bir gözle bakmaya çalışırlar. Yine Fransa'da doğan sinemaya ilişkin bir akademik değerlendirme çabası olan *filmoloji* ise, belki de dönemin tutkulu havasını yeterince yansıtmadığı için fazla kabul görmez.

1960'ların sonunda yükselen toplumsal hareketliliğin de etkisiyle, 1970'lerde sinema araştırmalarında adeta bir devrim yaşanır. Sinema kuramlarının altın çağı olarak nitelendirilebilecek bu ikinci dönemde, birbiri ardından bir dizi önemli kuramsal yaklaşım tartışmaya açılır. Saussure'in dilbilim alanındaki çalışmalarından esinlenen Roland Barthes'ın geliştirerek popüler kültür ürünlerini çözümlemek için kullandığı göstergebilim, sinema araştırmaları için analitik bir sorgulama aracı sunar.* Göstergebilim zamanla, antropolog Claude Levi-Strauss'un tanımladığı biçimiyle yapısalcılık ve bu yaklaşımın sürdürücüsü sayılabilecek düşünürlerin görüşleriyle yeniden biçimlenir. Bu alanın sinemadaki sınırlarını çizecek olan ise Barthes'ın öğrencilerinden Christian Metz'dir. Filmin ardında yattığı düşünülen özgün gerçekliğin yapısal dilbilimin yöntemleriyle açığa çıkarılabileceğini savlayan bu yaklaşım, işe sinemanın sözlü dile özgü özelliklere sahip olup olmadığı sorusuyla başlar. Film görüntüsünün, nesnenin mekanik bir benzeri olduğu, bu nedenle de dilin kavramlarıyla açıklanamayacağı sonucuna varan Metz, sinemanın dizimsel boyutunu (görüntülerin anlatısal bir yapı çerçevesinde bir araya getirilmesini) araştırmaya yönelir. Metz, *dizim* adını verdiği ve eklemlendiklerinde filmin öyküsünü bizlere anlatan, anlatı parçacıklarını tanımlar ve sınıflar. Sinema göstergebilimi alanındaki bu çalışmalar, Vladimir Propp'un kuramsal çalışmalarından da beslenir.

Göstergebilimin ardından sinema kuramlarına esin kaynaklığı eden görüşlerden biri de Sigmund Freud ve Jacques La-

can'ın psikanaliz konusundaki çalışmalarıdır. Aslında psikanaliz ve sinema arasındaki ilişkiler iki ana boyutta incelenebilir. Eleştirel bir yöntem olarak görünenin ardında gizli kalmış ve derinlerdeki "gerçeği" ortaya çıkarmak amacıyla, filmde mevcut göstergelerin envanterini çıkaran psikanaliz, bu ilişkinin bir yönünü oluşturur. Diğer tarafta ise, sinema ve bilinçdışı arasındaki benzerlikler gibi noktalardan hareket eden ve sinemanın psikanaliz açısından anlamlı özelliklerini vurgulayan yaklaşım yer almaktadır. Sinema ile psişik aygıt arasında bir bağlantı kuran Aygıt Kuramını daha çok bu ikinci gruba dâhil edebiliriz. Psikanalizi, sinemanın özü ve işlevini açıklayan bir anahtar olarak değerlendiren aygıt kuramı öznenin kendini temsil biçimlerini ve toplumsal deneyimi incelemektedir. Sinema ve psikanaliz arasındaki bu ilişkilere Christian Metz de, *İmgelemsel Gösteren* başlıklı yapıtıyla katkıda bulunur. İzleyicinin sinemadaki özdeşleşme süreçlerini inceleyen Metz, Lacan'ın Ayna Evresi adını verdiği sürece ilişkin yorumlarından yararlanır.

Psikanalizle birlikte dönemin kuramsal tartışmalarında etkisine rastlanan bir diğer önemli düşünsel akım da Marksizmdir. Özellikle Louis Althusser'in Marksist kurama getirdiği katkılar çerçevesinde sinema alanına bakan kuramcılar, sinemada ideoloji ve toplumsal değer konusuna eğilirler. Filmlerin hiçbir zaman dünyayı saf bir biçimde değerlendirmediğini belirten bu kuramcılar, toplumsal ve kişisel değerleri çözümleyerek filmlere başka bir açıdan yaklaşmayı denerler. İdeolojik eleştirinin gelişmiş örnekleri, kendisini filmin içeriğiyle sınırlandırmaz, filmin anlatı yapısını sinema sanayi ve teknolojik gelişmeler gibi konularla ilişkilendirir.

Bir toplumsal hareket olarak feminizmin ortaya çıkışıyla birlikte sinema kuramında kadına özgü bakış açısının ağırlık kazanmaya başladığı görülür. Başlangıçta yalnızca kalıp yargı-

lara dayalı kadın imgeleri ve bu imgelerin yarattığı etki üzerinde odaklanan çalışmalar, daha sonra popüler sinemanın ayrıntılı çözümlemelerini de kapsar. Bu yaklaşımın öncülerinden Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" makalesinde belirtildiği gibi, klasik sinemanın anlatı yapısı erkek karakteri etkin ve güçlü olarak tanımlar. Kadın karakter ise, edilgin ve güçsüzdür, erkek karakter(ler)in arzu nesnesi konumundadır. Bu nedenle, kadın karakteri seyirlik bir nesneye dönüştüren popüler sinemada, seyirci erkek karakterle özdeşleşir, çünkü kamera erkek karakterin bakış-noktasından bakar.

Temel özelliği, filmleri birer "metin" olarak ele alıp, altlarında yatan anlamları açığa çıkarma çabası olarak nitelendirilebilecek bu altın çağının ardından genel olarak sosyal bilimlerde yaşanan krizin etkisiyle kuramların sorgulandığı yeni bir döneme girilir. Kuramsal alandaki tartışmaların Avrupa'dan Amerika'ya doğru kaydığı bu yeni döneme postmodernizm damgasını vuracaktır. Kültürel araştırmalar gibi yeni disiplinlerin katkısıyla biçimlenen dönemde, sinema araştırmalarının sınırları televizyon ve yeni medyayı da kapsayacak biçimde genişler. Yakın tarihli bir sinema kuramları derlemesinin (Bordwell ve Carroll 1996) başlığında anıldığı gibi "kuram-sonrası" olarak nitelenen bu dönemde, kurama konu olacak filmler de sanat filmleri ve yaratıcı yönetmenlerin yapımlarından, tür sinemasının popüler örneklerine doğru kayar. Sözü edilen derlemede yer alan David Bordwell'e ait yazıda belirtildiği gibi, "artık belirli bir araştırma alanında aydınlatıcı bir çalışma yapmak için Her Şeyi Açıklayacak Bir Büyük Kurama ihtiyaç olmadığı" düşünülmektedir (1996: 29). Geniş çaplı kuramsal çalışmalar yerine, ampirik temelli orta-düzey araştırmalara ağırlık verilmesi önerilir. Bunun sonucunda, sinema araştırmalarında iki temel eğilimin ortaya çıktığı gözlenir: sinemanın başlangıç ve

gelişim yıllarına odaklanan tarihsel incelemeler ve filmlerin nasıl algılandığı ve tüketildiğine ilişkin olan alımlama çalışmaları. Hollywood ve Avrupa dışındaki farklı ülke sinemalarının özgün yönlerinin ele alındığı ulusal sinema araştırmaları ile bu sınırların çerçevesi dışında değerlendirilebilecek farklı işbirlikleri ve çalışmaları kapsayan ulusaşırı sinema, dönemin yeni kuramsal çerçeveleri arasında yer alır. Postmodernizm, çok kültürlülük ve kimlik politikaları da, 1980'li yıllarda gelişen ve sinema araştırmalarını etkileyen diğer bakış açılarını oluşturur.

Burada kısa bir özetini sunmaya çalıştığımız sinema kuramındaki gelişmelerin evrelerine bakıldığında, farklı dönemlerde gelişen kuramların birbirlerinin yerini aldıkları gibi bir izlenim doğabilir. Oysa sinema kuramlarına ilişkin en yeni tarihli antolojilerden birini hazırlayan Robert Stam'ın kaydettiği gibi, "kuramlar, eski arabalar gibi kullanımdan kaldırılıp, bir kavramsal çöplüğe atılmazlar. Ölmezler, geride iz ve anılar bırakarak dönüşürler. Elbette, vurguda değişmeler olabilir, ancak temel izleklerin çoğu – *mimesis*, *auteur*, izleyici gibi– başlangıçtan bu yana varlığını sürdürmektedir" (2000, xviii). Bu derlemede örneklerini bulacağınız bu kuramsal yaklaşımlar ve temel izleklerin, film izleme ve yorumlama deneyiminizi zenginleştirecek araçlar olduğuna inanıyoruz.

Kaynakça

Andrew, Dudley (2000) "The 'Three Ages' of Cinema Studies and the Age to Come," *PMLA* Mayıs, 341–351.

Bordwell, David (1996) "Contemporary Film Theory and the Vicissitudes of Grand Theory," *Post-Theory: Reconstructing Film Studies* içinde, derleyen David Bordwell ve Noël Carroll, Madison: University of Wisconsin Press, s 3–36.

Casetti, Francesco (1999). *Theories of Cinema 1945–1995*, çev. Francesca Chiostri vd. Austin: University of Texas Press.

Gledhill, Christine ve Linda Williams, der. (2000) *Reinventing Film Studies*. New York: Arnold.

Hill, John ve Pamela Church Gibson, der. (1998) *The Oxford Guide to Film Studies*. New York: Oxford University Press.

Metz, Christian (1974) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. Çev. Michael Taylor. New York: Oxford University Press.

Metz, Christian (1986) *Imaginary Signifier: Psycoanalysis and Cinema*. Çev. Michael Taylor. Bloomington: Indiana University Press.

Nichols, Bill, der. (1976) *Movies and Methods*, cilt 1 ve 2, Berkeley: University of California Press.

Rosen, Philip, der. (1986) *Narrative, Apparatus, Ideology*. New York: Columbia University Press.

Sontag, Susan (1996) "The Decay of Cinema," *The New York Times*, 25 Şubat.

Stam, Robert (2000) "Introduction," *Film and Theory: An Anthology* içinde, derleyen Robert Stam ve Toby Miller, Oxford: Blackwell.

Turner, Graeme, der. (2002) *The Film Cultures Reader*. London: Routledge.

Neden kuram?*

Gill Branston
Çeviren: Ahmet Gürata

"Film" olarak adlandırdığımız şeyin sınırları selüloid, kamera ve fotokimyadan, video, televizyon, dijital ile bilgisayar teknolojileri ve ekranlarına doğru kayarken, "sinema araştırmaları" yeniden biçimleniyor. Üstelik bütün bunlar henüz (izleyiciler, endüstriler, kimlikler ve filmler ile belli başlı çağdaş görsel eğlence türlerinin "kamusal" kavramı üzerindeki etkileri gibi) diğer "araştırma alanlarındaki" değişimleri değerlendirmeye başlamadan gerçekleşiyor. Her geçen gün, "medyayla" ilgili öğretim ve araştırmanın odağında yer aldığı öne sürülen yeni bilgi türleri, hiyerarşileri ve güvenceleri ile analitik beceriler ortaya çıkmakta. Bunlar mevcutların arasına karışmakta, daha sonra ise tedavülden kalkmakta. Bu tür değişimler, sinema araştırmalarını ve bu alanın –bugün genellikle kütürel araştırmalar ve medya araştırmaları kapsamında yer alan– akademi içerisindeki konumunu etkilemekte.

Öyleyse, soru yalnızca, "Neden kuram?" biçiminde değil, aynı zamanda "Hangi kuramlar, ne zaman, nerede?" biçiminde sorulmalı. "Kuram" dediğimiz bu yapı parçalanmalı ve tarihselleştirilmeli. Kuram, ne her zaman ve yalnızca 1960'ların ve 1970'lerin "büyük" kuramları anlamına geliyor, ne de amaçsız, mesafeli bir şey. Ayrıca şunu da sormak istiyorum: "Kim 'Neden kuram?' diye soruyor?". Sinema araştırmaları genellikle, "entellektüelize" etmenin gereksiz olduğunu ya da "ku-

* "Why Theory". **Reinventing Film Studies**, der. C. Gledhill, L. Williams.. London: Arnold Press, 2000

ramlar"ın toy bir "siyaseten doğruculuğa" aracılık ettiğini savlayan popüler kültürleri bağrına basar –her ne kadar özellikle bu alanlarda gerçekleştirilen gazetecilik, kültürel yorum ve halkla ilişkiler etkinlikleri, kuramlar tarafından ortaya atılan sorular sonucu ortaya çıkmış olsa da. Bu nedenle, son derece basit gibi görünen "Neden kuram?" sorusu kültürel sinir uçlarına ve çıkar gruplarına dokunmaktadır. Bu soru, aynı zamanda, "Kuram"dan bir kez daha varlığını tanımlamasını ve meşrulaştırmasını talep etmektedir.

Tarihler, Konumlar

"Akademik kuram", özellikle de İngiltere'de, kötü tanındı. Sürekli olarak, "pratik", "deneyim", "sağduyu" ve "gerçek" gibi popüler kavramlara karşıt konumlandırıldı. Kuramın diğer çağrışımları da akla oldukça elit ve cinsiyetçi ayrımları getiriyor: "popüler" söylemlerde kuram çoğunlukla –kuramın sıradan olanı hor gördüğü gibi daha hakaretamiz (kimi zaman meşru) önermelerle birlikte– "havalı", "yüksek", "üst düzey", "büyük", "soyut" olarak anıldı. Akademik kuram ABD'deki pek çok söylem gibi anlam değiştiriyor. Öyle ki, bu söylemlerde "kuram", bir zamanlar ilerici olarak adlandırılan, ancak şimdilerde, öne sürülen savlar nedeniyle değil tılsımlı "siyaseten doğruculuk" ifadesi yüzünden bu şekilde tanımlanmayan, kültürel siyasetin bir tür kısaltması olarak anılıyor.[1]

(Görece) kitleselleştirilmiş yüksek ve okul sonrası eğitim[2] çağında, "kuram/ enformasyon" ya da "kuram/know-how" arasında kurulan karşıtlık da, belki de aynı derecede zarar verici. Sinema araştırmaları bugün, "bilgi naklinin artık ülkeyi yönlendirecek bir elit tabakayı yetiştirmek üzere tasarımlanmadığı ... idealler değil, beceriler" (Lyotard, 1984: 48) yaratma ehliyetini bir kez daha ispatlaması istenen kitle eğitim sistemlerinin par-

çası durumunda. Görevi öğrencileri post-Fordist çalışma yaşamına hazırlamak olan eğitim sistemlerinde neden kuram öğretilsin ya da öğrenilsin ki? Bu çalışma yaşamında işverenler 'entellektüel sermayeye' ancak (işletme için) zenginlik yarattığı ya da 'izlenim yönetimini' (impression management) kolaylaştırdığı oranda değer vermektedir. Hiç kuşkusuz, ihtiyacınız olan tek şey, internet ya da pop-up videolarda kolayca bulunabilen ve de çağdaş işletme kuramını New-Age-ağzıyla birleştirilen enformasyon. Lyotard'ın, kimilerinin "ülkeyi yönlendirmek" üzere elit kurumlarda eğitim görmeye devam ederken, daha büyük bir çoğunluğun da, disiplinlerinin sunduğu kariyerlerde yeterli iş ya da maaş olanağı bulamadan, "lümpen entelijansiya" (bkz. McGuigan, 1999) olmak üzere yetiştirileceği yolundaki öngörüsü, daha da müstehzi. Bu tür değerlendirmeler, sinema programlarında uygulamalı medya çalışmasının ucuz ve entellektüel açıdan değersiz bir alternatifi olarak eleştirilen "kuram" hakkındaki endişeleri arttırıyor (oysa ki, esas tartışmamız gereken hayli eşitsiz toplumsal düzenlerde kitleselleştirilmiş yüksek eğitimin kaderi). "Uygulama"yı bir tarafa bırakın, "görüş", "know-how" ve diğer sıradan bilgilerin yanında "kuram"ın anlamı nedir? Kuram, ister düşünce tarzları, ister uyuşturucular, bombalar ya da kredi kartları için kullanılsın, en yüksek övgüye değer yeni kavramlardan olan "akıllı" [smart] olmakla eş midir: hızlı bağlantılar kuran, etkin, ve sonuçta daha geniş yapılarda kullanıcı-dostu ve itaatkar olan?

Akademik çalışma çoğu zaman, ilgilendiği alanların kavramsal haritasını çıkarmak için, bazen son derece spekülatif olan genel önermeler arasında ilişki kurulması ve bunların sınanmasıyla ilişkilidir. Diğer haritalar gibi, bunlar da çalışmalarıyla bir yol açmak için kısmi olana karşı belirli bir mesafede yer alır (bkz. Geraghty, 1998; Gray, 1997).[3] Tabi ki, ortaya konan bu me-

safe kolaylıkla, 'kuramsız' ya da bir biçimde söylemsellikten uzak olarak sunulan ortak yargıdan ayrı özel bir konum olarak değerlendirilebilir. Eğer akademik kuramsallaştırma kendi tarihi, konumu ve işleyiş tarzları hakkında daha açık olabilseydi, diğer, son derece sıradan becerilerle bağlantısı daha fazla takdir edilebilir ve değerlendirilebilirdi.

Kuramlar, bir sorun ya da belirli bir alanın çarpıcı bir özelliğini tanımlamak, ardından anahtar kavramlar aracılığıyla çözmeye ya da açıklamaya çalışmak amacıyla ortaya atılan üretken genellemeler biçiminde ortaya çıkabilir. Kuramlar, bir alan konusundaki düşünme biçimlerinin sistematik organizasyonuna katkıda bulunur ve yasa ("uygulama açısından itiraz edilmesi mümkün olmayan bir kuram") ile spekülasyon ("uygulamayla olan ilişkisini kanıtlamaya gereksinim duymayan bir düşünce") (Williams, 1983: 316-18) arasında tanımlanırlar. Eğer bir kuram araştırma için kullanılırsa metodoloji üretir. Bu da tutarlı biçimde belirli kuramsal öncüllerle ilişkilendirilen, ayrıca sistematik olarak kavram ve önermelerle bağlantılandırılan bir çalışma tarzıdır. (bkz. Andermahr vd., 1997: 223-4).

Akademik kuramlar, her biri farklı tarihlere ve konumlara sahip olan ve bu farklılıkları vurgulamaya yönelik bir disiplinsel ilgisi bulunan, iki ayrı bilgi tarzında etkin olmuşlardır. (Geleneksel olarak erkeklerin ağırlıkta olduğu) fiziki bilimlerde, kuramlar genellikle denetim altındaki koşullarda gerçekleştirilen olaylarla ilişkilendirilir. Bu alanda kuramlar, haklı olarak, sonuçlarla, gerçekle ve amprik olanla sınanabilir, hatta yasaya dönüştürülebilir şeyler olarak değerlendirilir. Film kuramlarını da kapsayan, (geleneksel olarak kadınların – baskın değil – ağırlıkta olduğu) beşeri ve sosyal bilimlerde ise, genellikle aynı kanıt kuralları ve nesnel tutum beklenmez. Metafora ve belirli retorik tarzlarına daha fazla bağımlılık duyulur; Yakın

zamanlardaysa, bilimsel kuramın aynı zamanda retorik, anlatıya dönüştürülmüş, kurgulanmış oluşu daha fazla vurgulanır olmuştur. Ayrıca, bazı yazarlar farklı yönlerden gelen itkilerin, ampirik kanıt ya da deneysel değerlendirmeye karşı ölçüsüz bir muğlaklık yarattığını belirtmişlerdir ("deney" kavramının yararlı bir tartışması için bkz. Gray, 1997; metinsel ya da diğer yaklaşımlar tarafından önerilen "kanıt"la ilgili ufuk açıcı tartışmalar içinse bkz. Barker ve Brooks, 1998). Bu farklı itkiler, *herhangi* bir konumda delil ya da kanıtın olanaksızlığına vurgu yapar. Aynı zamanda, hayli spekülatif konumlara doğru gidebilen, bütünleyici post-yapısalcı ve postmodern kuşkuculuktan – farklı amaçlarla tanrısal bir kuramsal nesnelliğin olanaksızlığına vurgu yapan ve "aşağıdan" gelen – feminist ya da siyah kültürel odaklı son derece farklı siyasal karşı çıkışlara kadar farklı bir yelpaze sergiler. Bu tür bir iklimde, deneyim ve görgüllük basit bir ham veri olarak, kuramın "Öteki"si biçiminde kurgulanabilir. Öte yandan, kuramların, kanıtı sınamasına ve onun güçlüklerini dikkate almasına gerek olmadığı retorik olarak ima edilir.

Tuhaf bir biçimde, bu tür çağdaş vurgular Batı'daki akademik kuramsallaştırma girişimlerinde tarihe karışıyor. Tıpkı diğer akademik uğraşlar gibi, kuram da Avrupa üniversitelerinde, kendine özgü amaçlarla dinsel pratiklerden doğmuştur: tecrit edilmiş akademisyenin, tefsir ya da metinsel açıklama yoluyla, Tanrının dünyasını 'Onun' yarattıklarıyla açıklamaktaki rolü. İngiltere'de ondokuzuncu yüzyılın başlarında bile üniversite eğitimi, çoğu zaman kutsal tarikatlara ve – tabi ki, beyaz, üst-sınıf erkekler için – üniversite yaşamına giden yolda, Oxford ya da Cambridge'de Yunanca ve Latince (bu önem sırasıyla) dersleri almak anlamına geliyordu (bkz. Stray, 1998). Bu durum "kuram"ın çoğu zaman meşrulaştırıldığı cinsiyet-

çi ve elit dilde de kendini gösterir: çalışma nesnesine "duygusal" ve "içgüdüsel" değil, "katı" biçimde, "uygun mesafe/nesnellikle" yaklaştığı savlanır. Bir diğer retorik miras ise, statü ve uzmanlık göstergesi ve aracı olarak, alandaki önemli uzmanları ve kavramları anmak ve onlara saygı göstermek eğiliminin akademik savunusudur.

Ancak, yirminci yüzyılın başında, "entellektüel yaşamın maddi temeli (siyaset ve kilisenin yerini alan) eğitim ve basındı" (Frith ve Savage, 1993: 110). Bu durum, öğretmenlerin, eğitimin ve entellektüelliğin statüsünün sistematik olarak azaltılmasından sonra, akademisyenler ile gazeteciler arasında, Thatcher ve Reagan yıllarında daha da artacak olan, bir husumetin doğmasına neden olmuştu. Birleşik Krallık'ta kültürel tartışma halen sıklıkla, amaçsız aylaklık –entelejansiyayı tanımlamanın oldukça manalı bir yolu– iması içeren "geveze sınıflara" ait olmakla karakterize edilir.

Fakat "münzevi" (bu terim de, Oxbridge'e göndermede bulunur) "yüksek" eğitimin dinsel, cinsiyetçi ve elit eğilimlerine yönelik itirazlar bir çok açıdan etkili olmuştur. Akademisyenlerin, aslında ürettikleri kuram ve yayınları güçlü bir biçimde biçimlendiren, belirli kurumsal ve tarihsel bağlamlarda görev yapan kişiler olarak algılanışına ender rastlanır: görünürde kopuk, amaçsız, soyut bir etkinlik olan kuram için her zaman amaçlar ve ihtiraslar sözkonusudur. Fransız örneğinden hareket edecek olursak, devlet memuru yetiştiren elit bir Ekol'de mi, yoksa –Katolik ya da Kalvinist– bir üniversitede mi yürütüldüğüne bağlı olarak, coğrafi-tarihsel-kurumsal ve hatta yönetsel bağlamlar her zaman kuramsallaştırmayı biçimlendirmiştir. Almanya'da, aralarında Frankfurt Okulu'na dahil olanların da bulunduğu 1930'ların yazarları Alman Faşizminin propaganda kampanyalarının etki ve olası sonuçlarını kuramsal-

laştırmakla meşguldu. Bu çalışmalar daha sonra, sinema araştırmalarında yakın zamana kadar görmezden gelinen "kamusal alan" kuramlarını oluşturmuştur (ancak bkz. Donald ve Donald, 7. Bölüm ve burada değinilen Hansen'in çalışması; ayrıca bkz. Hansen, 18. Bölüm). (Frankfurt Okulu üyelerinin bir çoğunun sığındığı) ABD'de ise, "kamu" oyu ile –pazar araştırmaları çerçevesinde, bilişsel psikolojinin araçsal, aynı zamanda toplumsal açıdan eleştirel olmayan bir versiyonunu kullanan– gelişmekte olan saldırgan reklâm sektörüyle ilgileniliyordu. Başlangıç noktasındaki bu bağlamlar, sinema araştırmaları için, kimi zaman "öteki" "psikoloji"–Freudyen-Lacancı psikoanaliz– kavramlarıyla tanımlanan, "Avrupa" kuramı lehine ya da aleyhine gerilimli bir ilişki anlamına geliyordu.

1930'lardaki "kuruluş yıllarının" İngiliz versiyonunda ise, F.R. Leavis adıyla özdeşleştirilen çökmekte olan kültürel değerlerle ilgili süregiden yazınsal-entellektüel kaygılar, ironik biçimde, başlangıçta sinema ve reklam, fakat daha sonraları televizyon alanındaki öncü çalışmaların gündemini belirledi. Bu, güçlü medya biçimlerine karşı, öğrencilerin –yaratıcı tepkiye dair edebi kuramlara dayanan ve 'kaliteli' film ve televizyon programlarının niteliğine ilişkin tartışmalar içeren– eleştirel okuma becerileri ile 'aşılanması' hedefine dayanıyordu. Farklı kuramsallaştırma biçimleri sonucunda güçlü basmakalıp yargılar oluştu: İngiliz ve Amerikan sosyal bilimlerinin "Avrupa" yüksek kuramına duydukları güvensizlik (ve aynı zamanda hayranlık), zahmetli ve aşırı-sistematik Alman kuramı ile Fransızların burnu havada ve bulvar düşüncesinin (Thatchercı görüşe göre "havalı Fransız kuramı") geçerlilik kazanmasına yol açtı. Bunun sonucunda, gerek yurtiçindeki gerek yurtdışındaki yorumcular tarafından, çoğunlukla basit bir "olgu" toplama yöntemiyle karıştırılan ve uzun yıllar kendi kuramsal form-

larıyla oluşturulmuş bir yapı yerine, kuramın düşmanı olarak görülen, bir tür İngiliz görgücülüğü modası geldi. Bu tür farklı ulusal bağlamlardaki kurucu anlar, dahil olan kuramcıların izleyecekleri yol ve beklentileri olduğu kadar, katıldıkları 'ulusal' nitelikteki tartışmaları da tarihçeleri, kuramcıların izleyecekleri yol ve beklentileriyle birlikte, katıldıkları "ulusal"-temelli tartışmaları da biçimlendirmeye devam ediyor.

Kuramsallaştırma aynı zamanda, kurumsal olarak, dergilerin (bkz. Willemen ve Pines, 1998: 1-11), akademik ve ders kitabı yayınevlerinin yaygınlaşmasının, yakın zamanlardaysa İngiliz yüksek eğitim sisteminde son 10 yıldır pek çok şeyle birlikte araştırma destek mekanizmalarıyla ilişkili olan dergilerin tarihçesi gibi süreçlerin içerisinde yer almaktadır. Kuram akademisyenlerin, kısmen "akademideki" istihdam, yayın, güvenlik ve terfiye dayalı olan, uzmanlık ve yenilik iddialarıyla ilişkili kariyer aşamaları tarafından biçimleniyor. 1930'larda İngiliz Dili gibi kurumsallaşmış çalışma alanlarında, ya da zor ve yüksek statüdeki "bilimsel" kuramları bünyesine dahil ederek kabul görüp meşrulaşmaya çalışan, 1950'ler-1970'lerdeki sinema araştırmaları gibi alalarda, kuramlarla ilgili çalışmalarda farklı kurumsal motivasyonlar rol oynayabilir. Bu farklı cemaatler, (her biri düşünce ve konuşma taslağı olarak dipnotlara ve diğer gayriresmi kurallara özel bir rol biçen) 20 dakikalık konferans bildirilerinden, 5,000 ila 10,000 sözcüklük makalelere, 100,000 sözcüklük kitap ya da tezlere kadar, oldukça katı biçimde tanımlanmış süreç ve konumlarda kuram üretirler. Ders verme biçimi ya da eyleminin ortaçağa özgü vaazların devamı olduğu (ve otoritesinin, kaynak-temelli öğrenmedeki artışla birlikte sarsıldığı) öne sürülmektedir. Öyleyse, kuram bilgilerini not almak için kullanmayı öğrenen lisans öğrencileri, en azından bu alanda ders verdikleri öğrencilerden farklarını gösterme konusun-

da sabırsız olan yeni mezunlar, kalıcı kadroya dahil olmamış öğretim elemanları ve son olarak da, önceleri tamamen birbirinden ayrı olan gazetecilik, yorumculuk ve akademi gibi alanlarda kolayca gezinebilen kadrolu (belki de tanınmış) akademisyenler açısından düşünüldüğünde, bu yapılar kuramsallaştırmayı oldukça farklı biçimlerde etkiliyor.

Bu tarihçelerde genel olarak paylaşılan akademik kuramsal üslup, avantajları ve dezavantajları olan bir düşünce aracıdır. Akademik yazım, örneğin alıntı yapma, intihalden kaçınma, kendi kavramsal temelini açıklama, araştırma kapsamında görüşülen kişilerin kimliğini gizleme gibi konularda, titiz olmak adına gazeteciliğe oranla daha fazla çaba harcıyor. Fakat, akademik yazım aynı zamanda daha farklı siyasi yönlere çekiliyor: araştırma önceliklerini belirleme konusunda farklı yüksek eğitim bağlamlarının siyasetlerini önemsizleştirme (İngiltere'deki beş-yıl süreli Araştırma Değerlendirme Uygulaması [RAE] ve bunun farklı kurumlar üzerindeki etkisi burada önemli bir belirleyicidir); küçük örneklemlerden büyük iddialarda bulunma (bkz Gray 1997); yeni kuramlar ve paradigmalar oluşturmak için araştırma alanındaki "kırılma" ve "krizleri" abartma, ve tuhaf biçimde bu yenilik iddiasını yerleşik otoritelere hürmetle birleştirme (bkz. Bordwell, 1999). "Postmodern" kavramının ortaya atılması ve yaygınlaşması bunun iyi bir örneğidir (bkz. Hayward ve Kerr, 1987; Morley, 1996; McGuigan, 1999). Tıpkı haber gibi, kuram da belirli bir alanda sürekli dengeli tutum gözetemez; çekici "yeni" hikaye ve hipotezler her zaman daha fazla ilgi çekecektir. Alıntılara dayalı olan, yoğun bir biçimde hatta yazınsal bir ifadeyle yazılmış olan araştırma pratiğinin *soundbite* (konuşmadan alıntı) dinamiğinde, çeşitli bilgi üretim alanlarında belirli kavram ve ifadelerin yankılanmasına (en kötüsü, kelime oyunlarına baş-

vurulmasına) disiplinlerarası genel ilişki ve bağlantılar kurulmasının aracı olarak kimi zaman haddinden fazla önem verilir. Buna çağdaş bir örnek olarak, günümüzde eğitim ve iş değerlendirmelerinin çoğunda, ("performans çıktıları ve göstegeleri" aracılığıyla) kimliklerin "edimselliğine" yönelik kültürel ilgide görülen beceri duyarlılığını çağrıştırdığı için insanlara "çekici" gelen "performans" sözcüğü verilebilir. Pek çok anlam içerir görünmekle birlikte, bu tür kavramların içeriğinin boşalması ve çok az şey ifade etmesi tehlikesi mevcuttur.

Neden Kuram?

Öyleyse, bütün bu nitelikleri gözönüne alınırsa, oldukça planlı bir etkinlik olan "kuram"ın değeri nedir? Yüksek eğitimin kitleselleştirilmesine karşın, giderek daha az sayıda öğrencinin – kuramın geçerli olduğu tek mekân olduğu varsayılan– akademik çalışmayı sürdürme beklentisi ya da arzusu taşıdığı böylesine bir dönemde kuram nasıl meşrulaştırılabilir? Yeni teknolojiler, iş olanaklarının "daraltılması" ve her durumda yaratıcılığın sürdürülmesi için oldukça farklı yaklaşımlara gereksinim duyulmasıyla derinden istikrarsızlaşan "uygulama" alanlarıyla olan ilişkisi nedir? İngiltere'de durum kimi zaman şu biçimde dramatize edilmektedir: "Neden film kuramı? Bir araba tamircisi arabayı tamir etmek için motorun tarihçesine gereksinim duyar mı?". Bu önermede, arabayla daha sonraları icat edilen film arasında tuhaf bir karşılaştırmaya gidilmektedir. Kuram, bazense, kimi çağdaş işletme ve iş idaresi kuramlarından esinle, şirket ve kurumların –'insan kaynaklarının', enformasyon teknolojileri sayesinde, yenilikçi düşünceler aracılığıyla zenginlik yarattığında biriken – 'entellektüel sermayesi' ile karşılaştırılmaktadır. Beynin kas ya da mega-bilgisayar olarak inşası, ya da yerel üniversitenizin software paketleri arasından size uygun

(ağır) düşünce eğitiminin seçimi gibi, oldukça araçsal bir temele dayanan böylesi bir düzende, kuram öğretimi meşrulaştırılmalıdır. Fakat bütün bunların "zekiliği" bir tür (varolan kârlılık yapılarına olan) itaatkârlığa dayalıdır. Daha siyasal-kültürel tarzdaki sinema araştırmalarındaki kuramsallaştırmalar, oluşumlarını sağlayan ve bazı "postmodern" yazılardaki hepimizin "susup ve (kuram) alışveriş(i) yapması" önermesine karşın ortadan kalkmayacağı anlaşılan, geniş, eşitlikçi hedefleri gözönüne alındığında, bunu riske edebilir.

Kuramın konumunu meşrulaştırma konusunda karşılaşılan başka sorunlar da var. Pat Holland (1997) medya pratiğinin kuramla sınanmayan beceriler üzerinde ağır talepler oluşturduğunu belirtiyor: el becerileri, tepki hızı, üretimin "acı gerçekleri".

Holland'a göre, 1970'lerde geçerli olan "karşı-sinema" gibi örneklere karşın, kuramın eleştirel düşünme çabasının üretimin önünde bir "engel oluşturabileceği" ve hatta yaratıcılığa düşman olduğu iddiasında bir doğruluk payı bulunabilir. Elbette, filmler hakkındaki kuramlar yaratıcı yapım süreci konusunda daha fazla duyarlı ve hatta övücü olabilir. Fakat yapımla ilgili sinema dersleri için dahi, ("kuram" denen şeyden arındırılmış) "tamamen mesleki" bir dersin nasıl olacağını tasavvur etmek zordur.

Değişen kurgu uygulamaları ile bu uygulamaların sinemanın/kameranın farklı "bakışları", eğlence sinemasında anlatısal inşanın zorunlulukları, değişen toplumsal cinsiyet ilişkileri ve izleyici kuramının bunu nasıl değerlendirdiğiyle olan ilişkisine değinmeden kurgu öğretmek mümkün müdür? Kavramsal çerçeveler dışında "bilgi" kullanmak ya da toplamak mümkünmüş, ya da kuramsallaştırma "dışarıya" göndermede bulunmadan kendi kendini üretebilirmiş gibi düşü-

nerek, kuramsallaştırma ampirik çalışamadan ayrılabilir mi?

Sıradan ve Özel Bir Şey Olarak Kuram

"Kuram için" iki sav önermek istiyorum:

- kuram, üniversite ve fakültedeki derslerde olduğu kadar, bu alanların dışında da hakkını teslim etmemiz gereken, sıradan, kaçınılmaz ve cazip bir etkinliktir;
- kuram, film araştırmaları kapsamındaki etkinlikler yelpazesinin özel bir parçasıdır.

Kuramın genelleyici ve eleştirel yöntemleri, belirgin bir mesafe, genelleme ve kafa yorma etkinliği (eleştirilen 'fildişi kule') gerektirir. Ancak bu mesafe, mutlak, kesin ya da değişmez olmamalıdır, daha çok bir tür eğilip bükülebilen bağlantı ya da haritalama olarak değerlendirilmelidir.

Kuram Sıradandır

Kuram gibi uzmanlaşmış bir etkinliği savunmaya sıradan olduğunu öne sürerek başlamak tuhaf gelebilir: kuram, ilgilendiğiniz ve son derece gündelik – sokakta ya da işte size nasıl davranıldığı, ya da daha derin bir düzeyde, belirli bir filmi neden izlemeye gittiğiniz, ya da ondan neden hoşladığınız, ya da belki hoşlanmadığınız gibi – sorun ya da sorulara bir yaklaşım getirmeye çalışır. Kültürel-kuramsal çalışmada, sıradan ve rastlantısallığın, hâlâ "şansa bağlı olan bir şeylerin" (Hall, 1992: 285-94) bulunduğu bir politikayla bağı, üzerinde durulması gereken bir konudur. 'Kuram' ve 'uygulama' arasındaki ayrım genellikle keskin olagelmiştir. Bu çerçevede, kuram, en sevimsiz uç noktalarda, uygulamaya, tarihe, gündelik olana kibirli biçimde tepeden bakan, kıymeti kendinden menkul – örneğin, kurgudaki ideolojik 'dikiş' süreci ya da anlatıların 'kapanışı' gibi – bütünleyici [totalising] değerlendirmeleriyle güvencede olan bir

etkinlik olarak görülür. Bu tür nesnel bilgi olmadan, uygulamanın bilgisiz ve cahil kalacağı ima edilir – ancak uygulamanın bu tür geniş denetim mekanizmalarından nasıl kurtulabileceği, ya da farkın ve hatta değişimin nasıl olacağı konusu her zaman açık değildi. Tanrı gibi bilinmeyen bir konumdan, her şey hakkında (çoğunlukla beyaz, erkek, Batılı bir aksanla ve tamamen filmmetinsel kanıtlardan yola çıkarak) konuşan bu tür genellemelerin yıkılması yalnızca sevinçle karşılanabilir. Bu genellemelerin şimdi belirsizliklerle, aynı zamanda internetteki farklı ve genellikle daha 'sıradan' seslerce sınanmaları şiddetle muhtemeldir.[8] Tarihin bir cilvesi olarak, *Screen* kuramının bir bölümünün radikal hatta devrimci / gerilla dili (hakikat 'rejimleri'; metinlerin, filmlerin, kavramların vb. 'ekonomileri' ve 'sorgulamaları' ya da 'sapkınlıkları'; 'çatışma alanı', vb.), aslında izleyiciler konusunda görece ilgisiz olan "bağnaz bir metinselliğin" (McArthur, 1997) parçasıydı.

Daha gevşek ve çoğulcu ittifaklara doğru olan gidişatın (Brunsdon, 1997 tarafından aktarılan postfeminizmle kurulan bağ gibi), bazı yazarlarda istihdam olanakları konusunda duyulan kaygı biçiminde vücut bulan temkinliliği bir tarafa bırakacak olursak, postmodern kuramın geniş bir kesiminin rölativist, tamamen apolitik 'dönüşümünden' ayırt etmek zordur. Bu gidişat, film araştırmalarında çoğu daha eski, daha özcü politiklarla ve izleyicilerin duyduğu hoşnutsuzluğun yansıra övgüyle söz edilen haz ile ilişkili olan, "kültürel politik" kuramsal konumların nasıl savunulacağını sorusunu beraberinde getirir. Örneğin, ortaya koyduğumuz çalışmalar kültürel gazeteciliğin gelişmesine nasıl yardımcı olabilir? (Frith ve Savage'ın [1993] belirttiği gibi, Madonna ya da Michael Jackson gibi sıradışı isimler de dahil) Hemen hemen her şey kusursuz biçimde kuramsallaştırılmaya müsait görünüyor, özellikle de

ABD'deki devasa ve acımasız biçimde akademik yükseltme politikalarına bağlı kültürel araştırmalar "akademik piyasasında". Son derece kolay görünen bu her şeyi metinselleştirme ediminde kullanılan retorik, iktidar, eşitsizlik, farklılık, siyasetle ilgili olsa dahi, gündelik yaşamda moda olana ve siber arzu nesnelerine eşitsiz erişimin, (şimdilerde genellikle "vülger", "kaba" olarak anılan) sıradan ekonomik süreçlerle olan bağını görebilmek giderek güçleşiyor. Öğrencilerimizin sinema deneyimindeki "sıradanlığın", düşüncelerimizde ve bu tür tartışmalarda yer alabilmesi için, onların izlemeden duydukları "sıradan" haz ve hoşnutsuzluklar ile kuramların özel konumu arasındaki gerekli mesafeyi tartışmalıyız.

Kuram Uzmanlaşmış Bir Etkinliktir

Öğrencilerimiz kimi zaman, paradoksal biçimde, izleyici ya da hayran sıfatıyla, onların hemen hemen her tür iletişim kaynağını yeniden biçimlendirme ve söz konusu kaynaklara direnme güçlerinden övgüyle söz eden araştırmaların nesnesi olmaktadır. Bu bağlamda, seminerlerde olduğu gibi, alana yeni girenlerin "Mars'tan gelmiş gibi davranmaları ve olaya belirli biçimde bakmalarını" istemek yerine, kuramı daha az mesafeli gösterecek eğretilemelere ihtiyacımız var. Öte yandan, öğrencileri, kuramsallaştırmada neyin özgün ve özel olduğunu anlayabilecekleri bilgilerle donatmamız da gerekiyor.

Biçimci film kuramsallaştırmasında "sıradan izleyiciye" yapılan vurgu, siyasal metinselciliğin kibirli tutumundan ciddi bir uzaklaşma anlamına gelir. Fakat kuram "sıradan izlemeden" daha farklı ve özel bir alanı tarif eder ve gerekli kılar. Öğrenciler biçimci film araştırmalarını tercih ederken aslında en güçlü modern kültürel formlardan biri olan sinemayı en iyi gazetecilerin ya da internet sitelerinin sunduğundan daha ener-

jik biçimde inceleme umudunu taşıyor. Onlar, bu tür bir çalışmanın, medya görüntüsünün oluşumuna yardımcı olduğu kendi varsayımlarını, aşikâr kılma, keşfetme ve değiştirme olasılığını içerdiğinin farkındalar.

Ancak, kuramla kurulacak "özel" bağların yararlı olduğunu savunurken, öğrencilerin, genellikle kültür gazeteciliğine yönelmeleri sonucu ortaya çıkan, film ve kültürel tartışmalara olan "sıradan" ilgisinin gücünü ciddiye almalıyız. En yeni ve çılgın kuramlar bile, akademi ile "harici" habercilik arasındaki sınırları zorlayan, bu tür gazeteciliğin temel malzemesini oluşturur. Örneğin çağdaş İngiliz gazeteciliğinde ve televizyon-film eleştirmenliğinde, köşe yazarları eski öğrencilerden, eski akademisyenlerden ya da yarım-zamanlı öğretim üyelerinden oluşur (ya da oluşmaktadır): Mark Kermode, Ros Coward, Simon Frith, Linda Grant, Lisa Jardine, Suzanne Moore, Judith Williamson. Dünyada bu gazeteciliğe dair entelektüel ekonominin yönetiminde genellikle, (yüksek ücretli) akademik kariyerlerinde düzenli olarak televizyon tartışmalarına katılan ve yazılı basında yer alan, "star" mertebesindeki ünlü akademisyenler (akla Camille Paglia geliyor) yer alır (akademik star sisteminin daha ayrıntılı değerlendirmesi için bkz. Moran, 1998).

Gündelik "tarzda" gazetecilik ile akademi arasındaki sınırların geçirgen oluşu nedeniyle, öğrenciler film kuramlarıyla ilgili çalışma yapmaları istendiğinde "biz bunları daha önce gördük" hissine kapılabilirler. Ancak, paradoksal olarak, film araştırmalarının başlangıç aşamasında, film kuramlarını şöyle böyle biliyoruz hissi, en yaygın itirazlardan biriyle birlikte savunulur: "Bu dersi aldığım içim artık filmlerden keyif alamayacağım, belirli bir mesafeyi korumalıyım". "Mesafeli tutum" alma çağrısı, bizleri etkilemeyi, koltuklarımızın arkasına yaslanarak kendimizi kaptırmamızı, ya da sihirli bir biçimde hayranlık duy-

mamızı hedefleyen filmler söz konusu olduğunda problemlidir. Öyle dahi olsa, filmden sonra yapılan en temel yorum ("harika bir performanstı"), çeşitli soruları da beraberinde getirir: Neye "performans" denir? Bunun oyuncu seçimiyle ilişkisi nedir? Performans olmadan oyunculuk olabilir mi (örneğin, erken dönem Sovyet sinemasında, bir oyuncunun boş bakışlarının kurgu aracılığıyla performansa dönüştürüldüğü "Kuleshov etkisi" ile ilgili tartışmaları düşünün)?

Öte yandan, bir konuyla ilgili ne düşündüğünüzü ve savunduğunuzu, sonsuza dek ve yüzde yüz derecesinde olmasa da, tamamen değiştirebilecek kuramsal "kırılma" ya da gelişmeler söz konusu olabilir. Bu "kırılmalar" çoğu zaman, ilgilenilen alandaki siyasal ihtiraslarla olduğu kadar, sinemanın kendine özgü dokularını keşfetme arzularıyla da bağlantılıdır. Örneğin, bugün gerçekçilik ve sinema konusunu, kültürel gerçekgibimişlik [*verisimilitude*] düşüncesi gibi değerli bir aracı kullanmadan hakkıyla tartışamazsınız. Bu kavram, filmin "gerçekle" olan ilişkisinin, "gerçeğin" filmlerde nasıl kodlandığı ve izleyiciye nasıl hitap ettiğine dikkat ederek çözülmesi gerektiği yönündeki yaklaşımın yerini almıştır (Neale, 1990). Bir hakikatin açığa çıkarılmasından çok, kodlar arasında oyunu çağrıştıran bir kavram olan anlamlama [*signification*], film araştırmalarında etkili olan sanat söylemlerinin ("bu büyük sanat yapıtında ortaya konan hakikati araştırın"), hatta eski kültürel-politik yaklaşımlarda geçerli söylem çözümlemesinin (Stüdyolar tarafından çevrilen Hollywood filmlerinin kaçında, başarılı iş sahibi kadınlar kişisel yaşamlarında mutlu olarak temsil edilmiştir? Bunun istatistikî olarak gerçek yaşamla ilişkisi nedir?) yerini almıştır. Diğer kuramsal gelişmelerin arasında ise şunlar yer alır: banal benzerlik ve tekrarın tür sinemasında kaçınılmaz olduğu yolundaki anti-popüler söylemlerin ye-

rini alan, film türleri benzerliğe olduğu kadar farklılığa da dayanır anlayışı; yıldız oyuncunun varlığına dair olarak, yalnızca "büyüden" ve "karizmadan" söz edilmesi yerine, yıldızların fiziksel varlıklarının bile kurgulanmış olduğu düşüncesi; filmlerin "etkisinin" yalnızca film izleme cihazının karşısına oturan film eleştirmeni tarafından okunamayacağı anlamına gelen, tarihsel "izleyiciler" (audiences) ile metinsel "seyirciler" (spectators) arasındaki ayrımın ortaya konması (bu tür değişimlerin açık bir dökümü için bkz. Gripsrud, 1998). Elbette bu değişimler de, kuramlar üzerinde yeni baskılar yaratacak yeni toplumsal hareketler, söylemler ve teknolojiler tarafından geçersiz kılınacaktır. Ancak, kısa vadede bu gelişmeler, daha önceki kuramsallaştırma biçimlerinin geçerliliğini sona erdirecek ve film araştırmalarıyla "haşır neşir olan" pek çok öğrencinin karşısına çıkacağını umduğu konular arasında yer alacaktır.

Günümüzde Kuramlar

Ancak, bu tür kuramları kullanacak olan bir öğrencinin güvenini geliştirmesinin önünde çeşitli engeller bulunmaktadır. Kullandığımız bazı filmler gibi, artık standart olan ders kitaplarında yer alan bazı kuramlar ve hatta bunların içinde yer alan alıntılar popülerlik/kanon statüsü kazanmıştır. Bordwell, Staiger ve Thompson'ın (1985) "klasik Hollywood anlatısı" ya da Burch'ün (1969) "kurumsal temsil tarzı" (IMR) tanımlamaları gibi kuramlar, ne kadar özenle savunulup ve verimli bir şekilde tanımlansalar da, ele alındıkları ölçekte, farklı düşünebilmeyi zorlaştırıyor.

Elbette, her kuram, verimli olabilmek için, dâhil edemediği, etmek istemediği, gerek duymadığı, ya da ilgili görmediği pek çok alanı gözardı ederek, ele aldığı konuyla ilgili kendi yaklaşımını ya da modelini geliştirmek zorundadır. Öğre-

tim açısından ise, kanon konumunu kazanmış bir kuram ya da film, okura kolayca ulaşılabilecek pek çok basılı düşünce ve tartışma fırsatı sunabilme avantajına sahiptir. Buna karşılık, bu konumdaki bir kuram ya da film, adeta sınav zamanında belli aşamalarda gündeme getirilecek bir kutsal emanet özelliği taşır. Daha eski kuramların kökenlerine inilmesi, ders çizelgesinde tek başına yer alabilecek bir konudur. Özellikle de, kısmen konunun geçmişteki entelektüel geçerliliği nedeniyle, bunun güç olduğu durumlarda. Öğretim üyeleri, yoğun çalışmalar sonucu öğrenildiği için, bu kuramları terk etme konusunda isteksiz davranırken, öğrenciler de, doğal olarak, konumları nedeniyle söz konusu kuramların "antika" olduğunu düşünmektedir. Öğrenciler, örneğin, bazı sinema derslerinde Mulvey'in klasik "erkek bakışı" konumuna (1989a; ilk kez 1973'te yayınlandı) neden bu kadar zaman harcandığı sorusunu sorabilirler. Özellikle de psikanalitik temellerinin pek çoğunun sarsıldığı, Mulvey'in kendisi kuramı yalnızca bir kaç yıl sonra düzelttiği ve eleştirdiği (Mulvey, 1989b) ve başkaları daha kapsamlı eleştiriler (bkz. Gamman ve Marshment, 1988; Gledhill, 1995; Linda Willims, 2000) yönelttiği halde. İronik biçimde, tartışma-temelli kuramsallaştırmanın özünde yer alan (Mulvey gibi kuramcıların uzun erimli çalışmalarında görülen) geliştirme ve buna bağlı olarak açıkça kendini eleştirme çabası, belki de anfide verilen bir derste, Batı düşüncesinin önemli sorunlarının her biri için ayrılan bir saatlik zaman diliminde, öğrenciler açısından basit bir kararsızlık olarak görülebilir. Bu öğrenciler daha sonra en prestijli kuramsal alıntıları nasıl tekrarlayacaklarını öğrenirler – bu da, kısmen gazetecilik ve kuram arasındaki ilişki nedeniyle, çağdaş bir moda aksesuarı işlevi görebilir ("Post-yapısalcı konuşmana bayılıyorum").

Kuramın oldukça ihtiyatlı ve yazılı tarzı da, tartışmaların ifa-

de biçimindeki küçük ayrımları dayalı olduğunu fark eden yeni başlayanların gözünü korkutabilir. Film kuramıyla ilgili genel izlenim, halen radikal politik retorik ve (ışık, bıçak, araç, harita, mühendislik, jeolojik değişimleri içeren) emeğin maddiliğine ilişkin bir Marksist dilin tortularıyla dolu olduğu yönündedir. Belirli bir kuramsal modelin varlığını sürdürebilmesi "yalnızca" söze dayalıdır. Genelde yazılı bir söylem olan kuram (ne yazık ki konferans bildirisi olarak aktarıldığında dahi), konuşmadan daha yoğundur. Öğrenciler bu zıtlığı ağırlaştırıcı ve rahatsız edici bulabilirler: "Neden daha basit ifade etmiyor?" Yeni başlayan bir kuramcının, tek bir sözcük ya da adlandırmanın ("postmodernizm", "kaba değerlendirme") geniş bir alana vurgu yaptığını, "dil sürçmesiyle" modası geçmiş modellere dönülebileceğini (örneğin, "[*izleyici topluluğunun parçası* yerine] *seyirci* ... konumuna [*davet edilir* yerine] *zorlanır*"), aynı zamnda da bu alışkanlıkları incelemenin ve değiştirmenin uzun sürdüğünü anlaması zaman alır. Ve günümüzde öğrencilerin önünde oldukça acil, birbiriyle rekabet içinde olan savlar bulunmaktadır.

1970'lerin *Screen* kuramının temelinde yatan – dünyanın siyasal yönden değişimine yardımcı olacağı düşünülen – toplumsal kuram ve eylemlilik, küresel düzeyde zaferini ilan eden çağdaş kapitalizmin ciddi sarsıntı sinyalleri vermesine karşın, daha sonraki gelişmelerle oldukça karmaşık bir hal aldı. İlgilenenlere iktidar vaat eden "Büyük Film Kuramı" "dönemi" ile bugün geldiğimiz çoğulcu nokta arasında, farklılıklar olduğu kadar benzerlikler de var. Göstergebilim, Marksizm, yapısalcılık ve feminizm gibi iddialı kuramlar, bugün olduğu gibi, bir tür devletçi sosyalist Marksizminin yıkılışı ve ailelerinde daha önce üniversiteye gitmiş kimsenin bulunmadığı öğrencilerin yüksek öğrenime girmesi sonucu, 1960'larda İngiliz Yeni Sol'unun ve kül-

türel araştırmalarının oluşumuyla, film araştırmaları dünyasına girdiler.[9] Bu iki gelişme de, yeni teknolojilerin, kârlılık koşullarının ve mülkiyet biçimlerinin etkisiyle, kültürel açıdan popüler ve elit olanı önemli oranda değişime uğrattı. Ancak, 1960'larda bu gelişmeler, yeni ortaya çıkan kültürel araştırmalar açısından, Marksizm, feminizm ve kültürle yoğun bir siyasal bağ kurulmasına yol açarken, günümüzde, alandaki karışıklığın ve görececi tutumların sinema araştırmalarının kültürel politikasını nasıl biçimlendireceğini söylemek güçtür.

Halen güçlü olan siyasal eylem ve karar-alma biçimleri açısından her zaman gerekli olan bütünleyici ve özcü retorik uzun zamandır krizde. Her ne kadar siyasal partiler bütün-kimlik retoriği yerine ürün farklılaştırması arayışında olsalar da, siyasal eylemin pek çok alanında lehte/aleyhte oy vermeniz gerektiği bir gerçek. Siyaset karar vermeyi, dolayısıyla geçici sonları gerekli kılar. Ancak, bütünleyici retoriğin kriziyle birlikte, kuramın bu tür siyasal sav ve eylemler için gerekli olan koşulları sağlamak üzere "ayakta tuttuğu" söz konusu çabanın değerinin garantisi de ortadan kalktı. Sinemaya ilişkin olarak siyasal olmayan kuramların (bkz Bordwell ve Carroll, 1996) yanı sıra, "hakikatin ifadesi ... fakat ... diyalojik yoldan tartışılması gereken bir dizi çatışmalı, yerelleştirilmiş, duruma özgü bilgi ... her zaman dünyaya yönelik müdahalesinin fark yaratacağını, etkisinin olacağını düşünen bir uygulama" (Hall; 1992: 286) olarak nitelendirilemeyecek kuramlara da gereksinim duyulmaya başladı.

Bu noktada, filmler ve izleyicide uyandırdıkları temsil siyaseti girişimleri başta olmak üzere, birçok konuda üstesinden gelinmesi gereken sorunlar bulunmaktadır. Artık, bir filmin siyasal olarak nasıl "işlediğini" değerlendirmek için yalnızca "yanlış-temsil" ya da "basmakalıp yargı" gibi kuramlarla yetinmek ye-

terli değildir: Kuram, filmlere uygulanabilecek, siyasal açıdan etkisi garantili bir bilgi yığınına erişim vaadi sunmamalı, siyaset ve metinsellik bir biçimde gerilim içinde ele alınmalıdır. Estetik sorunlarla ya da, örneğin, sinemadaki çeşitli bakışlarla (erkeklere bakan kadınlar, kadınlara bakan erkekler, erkek erkeğe, kadın kadına), çağdaş sinemada etkisini sürdüren ve geçmişten devralınan melodram tarzlarıyla (bu tarzların çarpıcı bir incelemesi için bkz. Gledhill, 1995) ilgilenmemiz gerekiyor.

Bu türden tarihsel-konstrüktivist düşünceler önemli olmakla birlikte, temsil koşullarının, dolayısıyla da istihdamın ve "kişisel" olanın değişiminde somut payı olan kadınlar ve diğer gruplar açısından, sözcülük üstlenilmeye değer bir risktir. Bunun anlamı, az önce benim yaptığım gibi, siyasal değişim amacıyla, "kadınlar" hatta "biz" sözcüğüyle ifade edilebilecek birleşik gruplar varmış gibi konuşma riskidir. Günümüzde film araştırmalarında siyasal projeleri sürdürme girişimiyle ilgili sorun, genel olarak siyasetin koşullarının değişmiş olması, özelde ise, "kültürel siyaset" sözcüğünü duyduğunda "siyaseten doğruluk" sözcüğüyle karşılık vermeye hazır, alaycı bir her şeyi bilirim tavrıdır.

"*Queer* kuramın"* yükselişi, kültür ve siyaset arasında bağ kurma çabalarının sürüyor oluşunun yarattığı heyecanın yanı sıra sorunların da göstergesidir. Jackie Stacey'nin belirttiği gibi, *queer* kuram "bir açıdan sinema araştırmalarında siyasal bir tavrın garantisi olarak değerlendirildi; bu kuram 1990'larda görsel kültürün çeşitliliğini olumlarken, marjinal konumsallıkların kesişme noktalarını da açığa çıkarıyor" (Stacey, 1996: 389).

---

* İngilizcede 'eşcinsel' ya da 'gay' sözcüklerine karşılık olarak kullanılan *'queer'* ifadesini taşıyan kuramsal yaklaşım, eşcinselliğin maddi bir gerçeklikten çok bir bilgi kategorisi olduğunu işaret ederek, sabit ve özcü kimlik anlayışını sorgular. 1990'lı yıllarda gelişen *queer* kuram, edebiyat eleştirisinde ve sosyolojinin kimi alanlarında etkili olmuştur. ç.n.

(Tıpkı bir kanon gibi) belirli yazarların yanı sıra, "beden", farklı cinsiyet rollerini benimseme [*drag*], parodi, biçem, haz, çoğul ve kaygan kimlikler, performans gibi temalara yaptığı vurguyla, öğrencilere çekici geliyor. Belirli güzel sanat uygulama derslerinde kullanılabilecek bir "kuram" olarak, özellikle de reklâm ve halkla ilişkiler gibi medya kollarında istihdam olanağı açısından gerekli beceriler yönünden son derece yararlı. Ancak kuramın, kanıt, ölçüt, tarihçeler yerine, sözcük oyunları, eğretilemeler ve simgeleştirmeler aracılığıyla işleyen son moda çalışma yöntemi, toplumsal, tarihsel ve ekonomik konulara ilişkin bazı önemli kuramsal yaklaşımların gözardı edilmesi –ve alana yeni giren kuramcılar açısından kavranılması zor hale gelmesi– anlamına geliyor. *Bütün* kimliklerin retorik/otantik olmayan doğasına vurgu yapılırken, neyin "*queer*" ("*otantik* açıdan *queer*"?) metin ya da okuma sayılacağı sorusuyla ortaya çok sayıda metodoloji sorunu çıkıyor (bkz. McArthur, 1997: 82).

Stuart Hall'ın belirttiği gibi, garantisi olmayan bir siyaset nasıl yürütülür bilmiyoruz (1996). Bu çerçevede, "film kuramı" genelde "kanıt yığınından, daha genel sav ve sonuçlara kolayca ulaşan orta erimli bir kuramsallaştırma" (Bordwell ve Carroll, 1996: xiii) biçimini almış olsa da, kuramsallaştırma da kültürel-siyasal garantiler açısından nostaljik kalıyor. Artık yükseklik, derinlik, mesafe, sertlik yerine, konunuzla ilgili olarak sizin seçtiğinizin dışında başka paradigmalar bulunduğuna dair bir farkındalık ve konumlanış ifade eden, (akışkan, geçici) "kuramsallaştırma" sürecinden ya da (kuramın Tanrı gibi "yüksek" konumuna karşıt olarak) "anlaşılmazlıktan" söz ediliyor.

Kuram giderek, kısmen retorik ve nesnel düşüncenin fantezilerine uymayan bir şey olarak anlaşılıyor. Oldukça dar kuramlara hapsolunmasına, diğer ilgili araştırma alanlarıyla hat-

ta anfinin dışındaki yaşamla çok az ilgilenilmesine karşılık, kuramın diğer etkinliklere göre önemi açısından görece yeni sayılabilecek esnek yaklaşım, memnuniyetle karşılanması gereken bir değişimdir. Kullanıcısının denetimine dair daha büyük fantezileri olmayan kuramlar, savlarına yönelik ampirik, siyasal ya da estetik itirazların daha fazla farkındadırlar. Film araştırmalarında ve kültürel araştırmalarda, kuramın tarihinin kısmen toplumsal hareketlerin (sınıf, ırk, toplumsal cinsiyetle ilgili sorular uyandıran hareketler, ya da 1960'larda Vietnam Savaşı'na karşı protesto hareketi gibi), ya da teknolojilerin (ses, renk, geniş ekran ve şimdi de dijitalleşme) tarihi olduğu günümüzde daha iyi anlaşılıyor. Bu hareketler, çoğu zaman "kırılmanın", deneyime ilişkin "sürprizin" "dışarıdan" geldiğini belirtmeden, kuramsal kırılmalar ve yeni paradigmalar yarattı. Bu aynı zamanda, günümüzde tıpkı alışveriş eder gibi bir Büyük Kuram'dan diğerine koşmaktan başı dönen film kuramcıları tarafından gözardı edilen, sinemanın ilk "klasik" (1910 ile 1930'lar arasındaki göstergebilim-öncesi dönem) kuramcıları için de geçerlidir. Ancak "klasik" kuramcılar, bu yeni teknolojilerle tam sürat giden modernite bazı durumlarda ise (Ayzenştayn ve Bazin gibi) filmin Rus Devrimi ya da Avrupa'da Birinci Dünya Savaşı sonrası oluşumlar benzeri, büyük siyasal çalkantı ve hareketlerin temsiliyle filmin ilişkisi bağlamında ilgilenmişlerdir. Buna karşılık olarak sinemanın bir sanat biçimi olduğunu savunmuşlardır: sinemanın diğer sanat/teknolojilerle nasıl birleştiğine ilişkin sorular sormuşlar; popüler bir tarz, ekonomik bir uygulayım olarak, fotoğraf gibi, görüntülerinin gerçeğe çok yakın olması nedeniyle sanat sayılmayan sinema konusunda tartışmalar yürütmüşlerdir. Bu büyük ölçüde, sinemanın multimedya ortamını sarmalayan, onun özgünlüğünü, dijital, elektronik, küresel, holding medyasıyla bileşiminde, kur-

tuluşunu ise projektörün hatta kameranın varlığının bile sorgulandığı yeni biçimlerde arayan soruları andırır. Benzer biçimde, gerçek, (André Bazin'in önemli bir figür olarak belirdiği), gerçekçilik ve film arasında ilişkilere dair ilk dönemlerdeki kuramsal tartışmalar da, dijitalleşmenin fotoğraf ve film görüntüleri tarafından sunulan kanıtın güvenilirliğini sorgulanabilir duruma getirmesinden duyulan kaygıyı yansıtır. İlk dönem kuramcıları üzerine daha fazla tarihsel çalışma yapıldıkça, Emilie Altenloh'un 1914 tarihli izleyiciler üzerine ampirik incelemesi (bkz Gripsrud, 1998: 207) gibi çalışmaların şaşırtıcı derecede modern içeriği açığa çıkacaktır.

Sonuç

Her zaman tarihsel olarak konumlandırılan kuram, akla gelebilecek her uygulayım için kaçınılmazdır. Başta değindiğimiz varsayımsal araba tamircimiz, görevi eğer yalnızca yetkin bir makine gibi davranmaktan ibaretse, bunu dayanılmaz, hatta işe yaramaz bulabilir. Cıvataları başarılı bir biçimde tamir edebilmek için bütün motoru bilmek durumundadır; enerji, yakım kuramına benzer – varsayım, hatta daha gelişkinse tanım olarak adlandırdığımız kuramın gizli kalmış izleri –bir şeyler aracılığıyla yaratıcı olmak durumundadır. Eğer arabayı kullanmak isterse haritaya gereksinim duyacaktır. Arabalar ve filmler son derece farklı ürünler olduğu için, belki de bu noktada bu benzetmeyi bırakmamız yerinde olur. Kültürel bir endüstri olarak sinema, tekrar ve farklılık ile büyülü gibi görünen anların karışımı sayesinde etkili olur: hareket halindeki bir yüz, önceden tahmin edilemeyen ancak "standartların" ve satışların bağlı olduğu beyazperdedeki bir enerji patlaması. Aralarındaki farklar ne olursa olsun araba motorları benzer olmalıdır ya da makineyle standartlaştırılmalıdır. Böyle bir duru-

mu sinema için düşünmek söz konusu bile olamaz.

"Postmodern" eğitimin hedefi ne olmalıdır sorusuna (eğer postmodernizm hedeflerden söz etmemize olanak tanırsa) yanıt arama çabasında, kuramsallaştırma, sinemayla ilgili her ciddi çalışmanın ve sinema gibi karmaşık bir yapı söz konusu olduğunda diğerleriyle birlikte zorunlu olarak üzerinde durulması gereken, ayrıntılı ve birbirine bağlı bir dizi etkinliğin bir parçası olmalıdır: burada kastedilen, "sinemayı" oluşturan kültürel-siyasal ve estetik süreçlere disiplinlerarası bir yaklaşımdır. Bu tür bir yaklaşım, her zaman "sağduyu" ile arasındaki gerekli mesafe ya da "canlı deneyim" gibi gerilimlerle hareket etmek durumundadır. Ya da böyle bir yaklaşım, post-yapısalcılık ya da postmodernizmin "mutlak görececiliğini" bütünleyici bir konum olmakla kalmayıp, film araştırmalarındaki feminist, siyah kültürel ve diğer demokratikleştirici itkiler açısından son derece önemli olan hakikâte ilişkin bir toplumsal kuram geliştiremeyeceğinin bilincinde olarak, görececi yaklaşımların çekim alanına girecektir. Çözümlemede her zaman gündeme gelecek olan, uygulamalı/yaratıcı medya-üretiminin ve filmlerin yapım tarihçesinin önemini teslim etmek durumunda kalacaktır. Durağan-olmayan ve önemli çalışma alanlarına uygulandıklarında bu türden merak ve kuramsallaştırma süreçlerinin, 21. yüzyılın en iyi "yaşam-becerilerinden" biri ve sinema alanını incelemek için hâlâ temel bir yöntem olduğunu düşünüyorum.

Notlar:

1- Noël Carroll'ın, "siyaseten doğruculuğu" "film kuramının önündeki engellerin" üçüncüsü olarak niteleyen, "Film kuramının önündeki olanaklar" (1996) başlıklı makalesine bkz. Carroll'ın değerlendirmesi benim gibi bir İngiliz okuyucu açısından, ABD'de kavramın siyasal dogmatizmin yerine geçe-

cek tarzda nasıl güçlü bir biçimde yerleştiğini ortaya koyuyor.

2- İngiltere'de (16 yaşın üstündekilere yönelik uzmanlaşma içermeyen) ileri eğitim ile (18 yaşın üzerindekilere yönelik uzmanlık derecesi kazandıran) yüksek eğitim, yön ve derece açısından birbirlerinden belirgin biçimde ayrılırlar.

3- Her ne kadar belirli bir mesafeyle yaklaşmak halen kuramsallaştırma düşüncesinin temel bir parçası sayılsa da, sözcük ("theoria") Yunanca "tanrılar" ve onları etkilemeye çalışan "tiyatro" ile aynı kökendendir. Bu "kuram" sözcüğünün, saf "mesafe" modelinde geçerli olandan daha retorik kökenli olduğu anlamına gelir. *Judge Dredd* metinlerine yönelik izleyici tepkisinde, "mesafenin" varsayılan yararları ve uzmanlıkla bağlantılı ilginin çarpıcı bir değerlendirmesi için ayrıca bkz. Barker ve Brooks (1998).

4- Her ne kadar "yüksek kuram" olarak kabul edilen şeylerin saçmalıkları ve yetersiz kanıtları karşısında harikulade derecede sert olsa da (tıpkı Bordwell, 1989 gibi), Bordwell ve Carroll'ın (1996) "kurama" karşı çıkan derlemeleri, kuram olarak psikoanalizi önemli oranda ön plana çıkarır. Buna karşılıksa, filme uygulanışında aynı derecede derin sorunlara yol açan bilişselciliğin [cognitivism] savunusu yapılır.

5- Örneğin, İngiliz üniversitelerindeki beş-yıllık Araştırma Değerlendirme Uygulaması'nı, ya da ABD'deki yüksek öğrenim kurumlarının çoğunda geçerli "serbest piyasa" retoriğini ve farklı biçimlerde işleyen "star sistemini" düşünün.

6- Althusserci Marksizmin ya da Lacancı psikanalizin bilim kavramını nasıl kullandığına dikkat edin. Lacancı ya da diğer post-yapısalcı modellerin görünüşteki bilimselliğinin temelleri Sokal ve Bricmont (1999) tarafından ağır biçimde eleştirilmiştir (ve bu eleştirilere basın tarafından geniş yer verilmiştir). Buna karşılık, Norris (1995) mutlak göreceliğe ilişkin değerli bir dü-

zeltme yapar.

7- Bkz. Ekonomik ve Sosyal Araştırma Konseyi (ESRC) tarafından desteklenen London School of Economics'in *Televizyon Dramasının Endüstriyel Üretim Tarzlarının İncelenmesi* (SIMPTD) başlıklı çalışması.

8- Akademik araştırma ve kuram ile "sıradan" izleyicilerin 1930'lar ve 1950'ler sinemasıyla ilgili anılarını birbirine bağlayan çalışmalar için, örneğin Jackie Stacey'nin (1993) çalışmasına ya da Annette Kuhn'un Ekonomik ve Sosyal Araştırma Konseyi (ESRC) için hazırlamakta olduğu "1930'lar İngiltere'sinde Sinema Kültürü" başlıklı Glasgow Üniversitesi merkezli araştırmasına bakınız.

9- Bu durum, 1960'larda Sovyet tanklarının Macaristan ve Çekoslovakya üzerine yürümesiyle simgelenir ve Sovyet devlet sosyalizminin yeniden değerlendirilmesine yol açar. 1990'lar içinse, Doğu blokunda devlet sosyalizminin çöküşü 1989'da Berlin Duvarı'nın yıkılışıyla simgelenir. 1998'de Doğu bloku ve Rusya'da borsaların çöküşü gibi daha sonra gelen krizler, halen en uygun biçimde küresel kapitalizm olarak tanımlanabilecek sistemde derin değişimlerin habercisi olarak değerlendirilebilir.

Kaynakça

Andermahr, S., Lovell, T. and Wolkowitz, C. (1997) *A concise glossary of feminist theory.* Londra ve New York: Arnold.

Barker, M. and Brooks, K. (1998) *Knowing audiences: Judge Dredd, its friends, fans and foes.* Luton: University of Luton Press.

Bordwell, D. (1989) *Making meaning: inference and rhetoric in the interpretation of cinema.*Cambridge, MA: Harvard University Press.

Bordwell, D. ve Carroll, N. (der.) (1996) *Post-theory: reconstructing film studies* (özellikle Bordwell'in "Contemporary film studies and the vicissitudes of grand theory" başlıklı bölümü). Madison, Wl: University of Wisconsin Press.

Bordwell, D., Staiger, J. ve Thompson, K. (1985) *The classical Hollywood cinema - film style and mode of production to 1960.* New York: Columbia University Press.

Bordwell, D. ve Thompson, K. (1979; 1985; 1990; 1993; 1997) *Film art: an introduction.* New York: Alfred A. Knopf; Reading, MA: Addison-Wesley; New York: McGraw-Hill.

Brunsdon, C. (1997) "Post-feminism and shopping films" Brunsdon, C. *Screen tastes: soap opera to satellite dishes* içinde. Londra ve New York: Routledge.

Burch, N. (1969) *Theory of film practice.* Princeton, NJ: Princeton University Press.

Carroll, N. (1996) "Prospects for film theory". Bordwell, D. and Carroll, N. (eds), *Post-theory reconstructing film studies* içinde. Madison, Wl: University of Wisconsin Press.

Frith, S. ve Savage, J. (1993) "Pearls and swine: the intellectuals and the mass media". *New Left Review* sayı 198: 107–16.

Gamman, L.and Marshment, M. (der) 1988: *The female gaze: women as viewers of popular culture.* Londra: the Women's Press.

Geraghty, C. (1998) "Audience and 'ethnography': questions of practice". Geraghty, C. ve Lusted, D. (der.), *The television studies book* içinde. Londra ve New York: Arnold.

Gledhill, C. (1995) "Women reading men". Kirkham, P. and Thumim, J. (der.), *Me Jane: masculinity, movies and women* içinde. Londra: Lawrence and Wishart.

Gray, A. (1997) "Learning from experience: cultural studies and feminism". McGuigan, J. (der.), *Cultural methodologies* içinde. London: Sage.

Gripsrud, J. (1998) "Film audiences". Hill, J. and Church Gibson, P. (eds), *The Oxford guide to film studies* içinde. Oxford ve New York: Oxford University Press.

Hall, S. (1992) "Cultural studies and its theoretical legacies". Grossberg, L., Nelson, C. ve Treichler, P. (der.), *Cultural studies* içinde. New York ve Londra: Routledge.

Hall, S. (1996) "The problem of ideology: Marxism without guarantees". Morley, D. ve Kuan-Hsing, C. (der.), *Stuart Hall: critical dialogues in cultural studies* içinde. Londra ve New York: Routledge, s. 25–46.

Hall, S. (1997) *Race: the floating signifier.* VHS kaset, The Media Education Foundation.

Hayward, P. and Kerr, P. (987) "Introduction". *Screen* 28(2).

Holland, P. (1997) "Thinking the impractical: doing the unthinkable - the uneasy meeting of theory and practice". Medya, Kültür ve İletişim Araştırmaları Derneği Konferansı'nda sunulan bildiri, Sheffield, Aralık 1997.

Lyotard, J.-F. (1984) *The postmodern condition: a report into the condition of knowledge.* Manchester: Manchester University Press: 48.

McArthur, C. (1997) "Report on Screen Studies Conference". *Screen* 38(1).

McGuigan, J. (1999) *Modernity and postmodern culture.* Londra: Open University Press.

Moran, J. (1998) "Cultural studies and academic stardom". *International Journal of Cultural Studies*1(1).

Morley, D. (1996) "Postmodernism: the rough guide". Curran, J., Morley, D. ve Walkerdine, V. (der.), *Cultural studies and communications* içinde. Londra ve New York: Arnold.

Mulvey, L. (1989a) "Visual pleasure and narrative cinema". Mulvey, L., *Visual and other pleasures* içinde. Londra: Macmillan, s. 14–26.

Mulvey, L. (1989b) "Afterthoughts on 'Visual pleasure and narrative cinema' inspired by King Vidor's *Duel in the sun* (1946)". Mulvey, L, *Visual and other pleasures* içinde. Londra: Macmillan, s. 29–38.

Neale, S. (1990) "Questions of genre". *Screen* 31(1).

Norris, C. (1995) "Culture, criticism and communal values: on the ethics of enquiry". In Adam, B. ve Allan, S. (der.), *Theorizing culture* içinde. Londra: UCL Press.

Sokal, A. ve Bricmont, J. (1999) *Fashionable nonsense: postmodern intellectuals' abuse of science.* New York: Picador.

Stacey, J. (1993): *Stargazing: Hollywood cinema and female spectatorship.* Londra ve New York: Routledge.

Stacey, J. (1996) "Report of The Society for Cinema Studies Conference, 1996". *Screen* 37(4).

Stray, C. (1998) *Classics transformed: schools, universities and society in England, 1830–1960.*Oxford: Clarendon Press.

Willemen, P. ve Pines, J. (der.) (1998) *The essential framework: classic film and TV essays.* Londra: Epigraph Publications.

Williams, R. (1983) *Keywords.* Londra: Collins.

Sinema/İdeoloji/Eleştiri*

Jean-Luc Comolli, Jean Narboni
Çeviren: Mustafa Temiztaş

Bilimsel eleştiri kendi alanını ve yöntemlerini tanımlamak zorundadır. Bu da kendi tarihsel ve sosyal konumunun farkında olmasını ve önerilen araştırma alanının, yapılacak çalışmayı gerekli ve aynı zamanda olanaklı kılan koşulların ve yerine getirmeyi düşündüğü kendi özel işlevinin titiz bir çözümlemesini gerektirir. *Cahiers du Cinema* olarak şimdi konumumuzun ve amaçlarımızın böylesi bütünsel bir çözümlemesine girişmemiz gerekiyor. Tümüyle sıfırdan başlıyor sayılmayız. Böyle bir çözümlemenin fragmanları belirsiz, kapalı ya da rastlantısal olsa bile yakın zaman önce yayınladığımız yazılardan, tartışmalardan, okur mektuplarına verilen yanıtlardan ve editör yazılarından çıkarılabilir. Bunların tümü bizim kadar okurlarımızın da hissettiği, ikisi birbirinden ayrılamaz olan açık bir temel teorik yapı ile bunu ilişkilendirdiğimiz eleştirel pratiğimiz ve bu pratiğin alanının açımlanmasına olan gereksinmeyi ortaya koyar. Programlar ve 'devrimci' planlar ve bildirgeler kendi içlerinde bir sona ulaşma eğilimindedirler. Bu bizim kaçınmaya çalıştığımız bir tuzak. Amacımız ne yapmak 'istediğimizi' değil, ne *yapıyor* olduğumuzu ve ne *yapabileceğimizi* ortaya koymak, tabii ki bu varolan durumun çözümlemesi yapılmaksızın olanaklı değildir.

1. Nerede

(a) İlk olarak bizim durumumuz. *Cahiers* birlikte çalışan bir grup insandır; bu çalışmanın sonuçlarından biri bir dergi ola-

* Jean-Luc Comolli / Jean Narboni, "Cinema/Ideology/Criticism", Screen vol. 12 no: 1, spring 1971

rak ortaya çıkıyor.[5] Bir dergi (yazarlar, onu üretenler ve okuyanlar tarafından ortaya konan özgül bir emeği gereksinen kendine özgü bir üründür. Açıkça ve dürüstçe söylemek gerekir, bu ortamdaki bir ürünün kapitalist yayıncılık sisteminin (üretim biçimleri ve dolaşım ağları vb.) içinde konumlandığına gözlerimizi kapayamayız. Sisteme 'paralel' konumlanmak türünden ütopik ve yanlış fikirlere kapılmadıkça bugün bunun başka türlü olabileceğini söylemek güçtür. Sistemin bordasında, paradoksal olarak ve safça sistemi inkar edebileceğine inanıp sistemden uzak durmaya çabalamak; bir yeni sistem inşa etmeye çalışmak bu yaklaşımın ilk adımıdır. Aslında bütün yapabileceği onu reddetmektir (İdealist purism) ve sonuç olarak kısa zaman sonra kendine model aldığı düşmanı tarafından varlığı tehlikeye atılacaktır.[6] Bu paralellik yalnızca bir yönde işler. Sorunun yalnızca bir yönüne temas eder, oysa biz her iki yönü üzerinde çalışılmasının zorunluluğuna inanıyoruz. Paralellerin hızla sonsuzda birleşmeleri tehlikesi, bize, sonlu bir noktada durmanın ve tümüyle ayrık olmanın daha doğru olduğu argümanını öne sürme olanağını sağlar.

Bu durumda şu soru sorulmalıdır: Bizim kendi durumumuza karşı takındığımız tavır nedir? Fransa'da kitapların ve dergilerin çoğunluğu gibi filmlerin de çok büyük kısmı kapitalist üretim sistemi tarafından ve egemen ideoloji içinde üretiliyor ve dağıtılıyor. Aslında kesin konuşursak, aşmak için hangi yol izlenirse izlensin bu durum değişmez. Sormamız gereken soru şudur: Hangi filmler, dergiler ve kitaplar ideolojiye özgür, açık bir geçit sağlar, onu yeniden besler ve kendisini yansıtır, yolunu keser durdurur, mekanizmalarını açığa çıkartarak bloke eder?

---

5 Diğerleri şehir merkezlerinde ve banliyölerde filmlerin dağıtımını, sahnelenmesini, tartışılmasını ve teorik çalışmaları içeriyor.

6 Ya da bu geniş toleransla görmezden gelinir ve saldırılır. Yeniden vurgulamaya gerek var mı; bu bastırıcı sistemin denenmiş bir taktiğidir: sıkıştırmamak, izin vermek.

(b) Bizim içinde hareket ettiğimiz sinemanın alanıdır (*Cahiers* bir film dergisidir)[7] ve çalışmamızın gerçek nesnesi bir filmin tarihidir: Yapımı, üretimi, dağıtımı[8] ve nasıl algılandığı.

Film bugün nedir? Doğru soru budur; bir zamanlar düşünüldüğü gibi "Sinema nedir?" değil. Bir film (sinema) dergisi için soru aynı zamanda şudur: Filmlerden oluşan alanda nasıl bir çalışma yapılmalı? Ve özelde de *Cahiers* için: Bizim bu alanda spesifik işlevimiz nedir? Bizi diğer 'sinema' dergilerinden ayıran nedir?

2. Filmler

Film nedir? Bir yanıyla verili ekonomik ilişkiler içinde üretilen kendine özgü bir üründür ve üretimi için emek (kapitalist bunu para olarak görür) gerektirir -bu 'bağımsız' film yapımcıları ve 'yeni sinema' için de geçerlidir;- bu amaçla belirli sayıda işçi bir araya getirilir (yönetmen Moullet ya da Oury olsa bile son çözümlemede yalnızca bir film çalışanıdır). Film bir mala dönüşür ve bilet satışlarıyla ve anlaşmalarla bir değişim değeri kazanır, tüm bunlar pazarın kuralları tarafından belirlenir. Öte yandan sistemin -bu Fransa'da kapitalizm[9] anlamına gelir- maddi bir ürünü olmasından dolayı aynı zamanda sistemin ideolojik bir ürünüdür.

Hiçbir film yapımcısı kendi bireysel çabasıyla, filmlerinin üretimini ve dağıtımını belirleyen ekonomik ilişkileri değiştiremez.

---

7 Biz, kendi alanımız çevresinde korporatist bir çit örme ve politik olarak da açıkça güçlü, daha geniş olan diğer alanı yok sayma eğiliminde değiliz. Bu yazıda sosyal aktivitenin geniş spektrumunda açıkça tanımlanmış bir alanda yoğunlaşıyoruz; yine açık operasyonel gereksinimler nedeniyle.

8 Çok ivedi bir sorun. Küçük parçalar halinde hakkından gelmeye uygun olduğu için karışıklığı davet ediyor, açık söylemek gerekirse, teorik olarak bütünsel bir tavır takınma görevini daha sonra yerine getirmek zorundayız.

9 Kapitalist ideoloji. Bu ifade bizim kastettiğimiz anlamı açıkça vurguluyor. Ancak daha fazla açıklamada bulunmaksızın bu ifadeyi kullandığımızda da bir tür 'soyut öz' taşıdığına dair bir illüzyonun etkisinde olmadığımızı belirtmeliyiz. Bu ifadenin sosyal ve tarihsel olarak belirlendiğini biliyoruz ve 'kapitalist ideoloji' ifadesi herhangi bir

İleti ve biçim düzeyinde 'devrimci' olmaya kalkışan film yapımcıları bile, ekonomik sistemde radikal bir değişikliğe yol açmazlar -deforme eder, saptırır, ama yapısını ciddi bir biçimde altüst etmez. Godard'ın 'sistemde çalışmayı bırakacağı'na dair açıklaması pek anlamlı değildir, çünkü yok edilmek istenen sistemin diğerlerine bağımlı olduğu gerçeği gözden ırak tutulamaz. Para (sermaye) Champs-Elysees yerine Londra, Roma ya da New York'tan gelir. Filmin dağıtımı tekeller tarafından yapılmayabilir (ama bir başka tekelin film stoğu kullanılır- Kodak.). Her film ekonomik sistemin bir unsuru olduğu için aynı zamanda ideolojik sistemin de parçasıdır; 'sinema' ve 'sanat' ideolojik sistemin branşlarıdır. Kimse bundan kaçamaz: Bir bulmaca gibi hepsinin kendisine tahsis edilmiş yeri vardır. Sistem kendi doğasına kördür, buna karşın, aslında tam da bu yüzden, bütün parçalar bir araya geldiğinde ortaya oldukça net bir görüntü çıkar. Ancak bu tüm film yapımcılarının benzer bir rol oynadığı anlamına gelmez. Tepkiler değişir. Nerede değişiklik gösterdiklerini çözümlemek ve sakince, bir slogandan sihirli dönüşümler beklemeden onları (film yapımcılarını) koşullayan ideolojiyi dönüştürme çabası eleştirinin işidir.

İleride daha ayrıntılı değineceğimiz birkaç nokta: Her film politiktir. Onu üreten (ya da aynı anlama gelmek üzere, içinde üretildiği) ideoloji tarafından belirlenmesi nedeniyle. Sinema baştanbaşa ve tamamıyla belirlenir, çünkü diğer sanatlardan ya da ideolojik sistemlerden farklı olarak üretimi, edebiyatın üretiminde

---

zaman ve mekânda, tarihsel bir dönemden diğerine değişim gösterir. Tıpkı şu anda tümüyle belirsiz ve tanımlanmamış olan tüm bir 'militan' sinema kategorisi gibi.
(a) Biz, kapitalist ideolojiye atfedilen işlevi tanımlamalıyız; amaçları, yan etkileri (enformasyon, canlandırma, eleştirel yansıtma, provokasyon...)
(b) Bu filmlerin - 'devrimci' burada herhangi bir yararlı amaç için çok geniş, örtbas edici bir sıfat - yapım ve gösterimini yönlendiren net politik çizgiyi tanımlamalıyız.
(c) Militan sinemanın destekleyicilerinin de gerçekten önerdikleri eylem çizgisinin sinemayla zayıf bir ilişki içinde olduğunu ortaya koymalıyız; şu sinemasal olguların azlığının 'militan' etkinin gücünü ve açıklığını arttırdığı yanılsaması.

(bu mal olarak kitaplar anlamındadır, bir kez dağıtım aşamasına gelindiğinde, artık yayını ve satışı aynı anlama gelir.) olduğu gibi güçlü ekonomik odakları harekete geçirir.

Açıkça, sinema gerçekliği 'yeniden üretir': ideolojinin söylediği gibi, kamera ve peliküller bu iş için kullanılır. Ancak film yapımının araçları ve tekniklerinin kendisi de gerçekliğin birer parçasıdırlar, ayrıca gerçeklik varolan ideolojinin bir ifadesinden başka bir şey değildir. Aslında kameranın kaydettiği, egemen ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyasıdır. Sinema dünyanın kendi kendisiyle iletişim kurduğu dillerden bir tanesidir. (Althusser'in daha net tanımladığı gibi: 'İdeolojiler, temelde insanlar üzerinde onların anlayamadığı bir şekilde etkide bulunan kültürel objelerle kavranır - kabul edilir. İnsanların ideolojileriyle açığa vurdukları onların varlık durumlarını doğru olarak yansıtmaz, ama varlık koşullarına nasıl tepki gösterdiklerini yansıtır, bu bir gerçek ve bir kurgusal ilişkinin varlığını öngörür.) Bu yüzden bir film yapımında, en başta, şeyleri gerçekte oldukları gibi değil, ideoloji tarafından kurulmuş olarak yeniden üretme zorunluluğundayız. Üretim sürecinin her aşaması buna dahildir: Nesneler, 'stiller', biçimler, anlamlar, öyküleme geleneği; hepsi genel ideolojik söylemin altını çizer. Film kendini kendisine sunan, kendisiyle konuşan, kendisini öğrenen ideolojidir. Sistemin doğasının sinemayı ideolojinin bir aygıtı durumuna getirdiğini bir kez ortaya koyduktan sonra, bir film yapımcısının ilk görevinin sinemada 'gerçekliğin resmedilişi'ni çözümlemesi olduğunu görebiliriz. Eğer bu yapılabilirse sinemayla onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi çatlatma hatta koparma olanağına kavuşabiliriz.

Bugün filmler arasındaki hayati ayrım bunu yapıp yapmadıklarıyla belirlenir.

(a) İlk ve en geniş kategori egemen ideolojinin en saf biçimiyle belirlendiği filmlerden oluşur ve bu filmler yapımcılarının du-

rumun farkında olup olmadıkları hakkında hiçbir fikir vermezler. Yalnızca 'ticari' diye adlandırılan filmlerden bahsetmiyoruz. Bütün kategorilerdeki filmlerin büyük çoğunluğu onları üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcılarıdır. Film ister 'ticari' isterse 'büyük işler peşinde' olsun, 'modern' ya da 'geleneksel' olsun, ister sanat sinemalarında gösterilecek türden ister gösterişli sinemalar için olsun, 'eski' sinemaya ya da 'yeni' sinemaya bağlı olsun, bunların tümü büyük olasılıkla o eski bildik ideolojinin yeniden sunumu olacaktır. Tüm filmler maldır ve bu yüzden ticaretin nesnesidirler, bunlara politik söylemi kullanan filmler de dahildir. Izleyicinin talebi ve ekonomik tepkinin bir ve aynı şeye indirgenmesi gerçeği, ideoloji ve filmin kaynaşmasını daha ilk elde ortaya koyar. İdeolojik pratik, politik pratikle dolaysız süreklilik içinde sosyal gereksinmeyi yeniden formüle eder ve bunu bir söylemle destekler. Bu bir hipotez değil bilimsel olarak saptanmış bir gerçektir. İdeoloji kendisiyle konuşuyor; yanıtları sorulardan önce mevcut. Kesinlikle insanların talebi (*public demand*) diye bir şey var, ama 'halk ne istiyor' aslında 'egemen ideoloji ne istiyor' anlamına gelir. Halk ya da kamu nosyonu ve onun biçimleri kendisini doğrulamak ve devam ettirmek için ideoloji tarafından oluşturulmuştur. Ve bu halk kendisini ancak bu ideolojinin düşünce dizgeleriyle ifade edebilir. Hepsi kapalı bir döngü, bitmemecesine aynı yanılsamanın tekrarı.

Bu durum sanatsal biçim düzeyinde de farklı değildir. Bu filmler verili olan gerçekliğin resmedilişini aynen kabul ederler: 'Burjuva gerçekçiliği' ve bir sürü tutucu yalan dolan: 'yaşama' kör bir güven, 'hümanizm', 'sağduyu' vb. 'Resmediliş'in bu filmlerin üretiminin her aşamasında egemenliğini sürdürmesi ve bir şeylerin yanlış gidiyor olabileceğinin hoyratça ihmal edilişi, 'ticari' kategorideki filmlerin gişe gelirinden daha doğru bir ölçüt olarak görünüyor. Bu filmlerde ideolojiye karşı en küçük bir çatlak ses ya da izleyicinin mistifikasyonuna kar-

şı en küçük bir şey yoktur. Bu filmler her gün karşılaşılan ideoloji ile ekrandaki ideoloji arasında bir fark olmadığı konusunda izleyicinin güvenini tazelerler. Bu yüzden ideolojik sistemle onun ürünlerinin her düzeyde nasıl kaynaştığını ortaya koymak film eleştiricisi için yararlı bir alan olabilir: İzleyiciye sunulan filmin, ideolojinin kendi kendisiyle konuştuğu bir monologdan ibaret olmasını incelemek, bu duruma örnekler Melville, Oury ve Lelouch'un filmleri olabilir.

(b) İkinci kategoriyi ideolojik asimilasyona iki cepheden saldıran filmler oluşturur. İlk olarak, 'anlamlayan' düzeyinde doğrudan politik eylemle. Bu filmler örneğin doğrudan politik konulardan bahsederler. 'Bahsetmek' burada etkin bir anlamda kullanılıyor: Bu filmler bir konuyu tartışmak, tekrarlamak ya da vurgulamakla kalmaz, onu ideolojiye saldırmak için kullanırlar. (Bu ideolojik olanı doğrudan karşısına alan bir teorik çabayı öngerektirir.) Bu eylem ancak gerçekliğin geleneksel resmediliş yöntemleri aşılırsa politik olarak etkili olabilir. Biçim düzeyinde *Unreconciled, The Edge* ve *Earth in Revolt* 'resmediliş' kavramına meydan okudular ve onu oluşturan geleneğe bir çizgi çektiler. Varolan ideolojiye karşı bir eyleme, ancak iki cephede birden, 'anlamlayan' ve 'anlamlanan'[10] düzeyinde ortaya konduğunda umutla bakılabileceğini vurgulamak gerekir. Ekonomik/politik ve biçimsel eylem ayrılmaz biçimde birbirine bağlı olmak zorundadır.

(c) Bu ikili eylemin uygulandığı bir kategoriden daha söz edilebilir. İçeriği açıkça politik olmayan ama biçimiyle[11] bir eleş-

10 Bu iki ifade arasında böylesi keskin bir ayrıma gitmenin (kullanılma nedeni operasyonel olarak uygulanabilirliğidir) bir basitleştirme olduğu gerçeğine gözlerimizi kapıyor değiliz. Bu özellikle anlamlananın anlamlayanların permütasyonlarının bir toplamından öte bir şey olduğu sinema için böyledir ve im anlam üzerinde baskındır.

11 Bu 'resmediliş' sistemin dışında sihirli bir geçit değildir, ama bu sistem üzerine derinlemesine, detaylı, geniş ölçekli bir çalışma onu mümkün kılan koşullar, etkisizleştiren mekanizmalar vb. Yapılması gerekenin ne olduğunun görülebilmesi ve kendi ağzıyla kendisini mahkûm etmesi için sisteme belli bir dikkatle eğilmektir.

tirelliğin uygulandığı filmler. *Mediterranee, The Bellboy, Persona...* bu kategori içinde sayılabilir. Cahiers için (b) ve (c) kategorilerindeki filmler sinemanın aslı anlamına gelir ve derginin başlıca konusu olmalıdırlar.

(d) Dördüncü kategori: Bugünlerde sık karşılaşılıyor, açık politik içeriğine karşın, dilini ve imajlarını sorgusuz sualsiz aynen uyarladığı ideolojik sisteme etkili bir eleştiri getirmeyen filmler. (Z, politik olanın baştan sona egemen ideolojinin vurguları tarafından sunulmasına en iyi örnek değildir; daha iyi bir örnek *Le Temps de Vivre* olabilir.)

Bu yüzden bu filmlerde yapılması amaçlanan politik eleştirinin ne kadar etkili olduğunu sınamak eleştirmen için önemli bir noktadır. Üstüne gittiklerini düşündükleri sistemi ifade ediyor, takviye ediyor, destekliyorlar mı? Parçalamayı düşündükleri sistemin içinde mi kalıyorlar? (a' ya bakın)

(e) Beş: İlk bakışta ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hükmünde görünen, ama bunu belirsiz bir şekilde yapan filmler. Bunlar, reaksiyonerden yatıştırıcı ve ılımlı bir eleştirelliğe varan bir yelpazede ilerici olmayan bir kalkış noktasından hareket etmelerine karşın gerçekte çalışmaları başlangıç noktasıyla bitmiş ürün arasında dikkate değer bir açıya, kaymaya sahiptir. Sinemasal çerçeve bunu görmemizi sağlar ama bunun yanı sıra

---

Uygulanacak taktiklerden biri sinemasal sözdizimini tersyüz etmek olabilir, ama sadece bu kadarı yetersizdir. Kronolojik sırası bozulmuş bir eski film bugün belirsiz bir ifadeyle modern diye nitelenebilir. Ama *The Exterminating Angel* ve *The Diary of Anna Magdalena Bach* (bu filmleri bir model olarak düşünmüyoruz) bizim tanımladığımız biçimde tahrip edici olmaktan vazgeçmemiş kronolojik filmlerdir. Bunun tersi temelde naturalist anlayışla yapılmış ama zaman sıralaması alt-üst edilmiş filmlerdir. Aynı şekilde, kavramsal karışıklık (film metnindeki değişiklikler vb.) 'gerçekliğin geleneksel resmediliş yollarının ötesine geçmek için kendi başına yeterli değildir. Bu söylediklerimizi görmek için dile kendi sonsuzluğunu anlamsız sözcükler ya da yeni tip 'onomatopoeia'larla geri vermeyi deneyen 'lettriste' ya da 'zacum' tipi başarısız girişimleri hatırlamak yeterlidir. Her ikisinde de sadece dilin en yapay düzeyine dokunulabilmiştir.

ortaya koyar ve haber verir. Bu çerçeveye bakıldığında iki unsur ayırt edilebilir: Bir tanesi onu belirli sınırlar içinde tutar, diğeri bu sınırları bozar ihlal eder. İçsel bir eleştiri filmi bağlantı noktalarından koparan bir konumda bulunur. Eğer film belirtilere bakılarak dolaylı yoldan okunursa; görünen biçimsel uyumun ötesine bakılırsa çatlaklarla bilmeceye döndüğü görülebilir. Bir iç gerilimle yarılan ideolojik olarak zararsız bir film değildir. Metin ideolojiye tabidir. Artık daha fazla bağımsız bir varoluşa sahip olamaz: varoluşu film tarafından sunulur. Bu, örneğin birçok Hollywood filmi için geçerlidir, sisteme ve ideolojiye tamamıyla entegreyken bir yandan sistemi içinden parçalara ayırmak. Bir film yapımcısının ideolojiyi onu kendi filminin ifadeleriyle yeniden sunarak aşındırmasını mümkün kılan şeyleri ortaya koymalıyız. Eğer filmini liberalizm lehine bir hamle olarak görüyorsa, ideoloji onu kısa sürede yeniden sağlığına kavuşturacaktır; eğer, filmini hayal gücünün daha derinlikli düzeylerinde kavrıyor ve gerçekleştiriyorsa, daha yıkıcı ve bozucu olma şansına sahip olabilir. Tabii ki ideolojinin kendisi değil, sadece onun filmindeki yansımasını kurabilecektir. (Örneğin Ford, Dreyer, Rosselini'nin filmleri)

Bu kategoride bulunan filmlere karşı bizim konumumuz şudur: Bizim onlara karşı bir saldırıda birleşme niyetimiz yok. Onlar kendi mitlerinin mitolojisidirler. Onlar kendi kendilerini eleştiriyorlar - metinde böyle bir eğilim olmasa bile. Bizim yapmak istediğimiz varolan süreci, işleyişi göstermektir.

(f) Birinci grup (iki grubun büyük olanı) '*live cinema*' gerçek, '*cinema direct*' in filmleri. Bunlar politik (ya da daha net söylemek gerekirse sosyal olaylar ve tepkilerden kalkan) filmler. Ancak kendisiyle politik olmayan sinema arasına bir ayrım koymuyor, çünkü sinemanın geleneksel, ideolojik olarak koşullanmış resmetme yöntemine meydan okumuyor. Örneğin bir madenci grevi *Les Grandes Families* ile aynı şekilde filme alınacaktır. Bu

filmleri yapanlar eğer anlatısal geleneklerin ideolojik filtresini kırarlarsa gerçekliğin kendisini, kendi doğru biçimi içinde ortaya koyacağı şeklinde temel bir yanılsamayla maluldürler. Ancak böyle yaparak aslında yalnızca bir filtreyi ortadan kaldırmaktalar ama en önemlisini değil. Gerçeklik (meyvenin içindeki çekirdek gibi), içinde kendini anlama, teori ve doğruluğu bir öz olarak taşımaz. Bunları biz üretmek zorundayız. (Marksizm bu konuda oldukça nettir, 'gerçek' ve 'kavranan' nesneler konusunda. *Cf Chiefs* (Leacock ve Mayıs filmleri)

Cinema Direct'in destekleyicilerinin, onun rolünü vurgulamak ve başarılarından bahsetmek için büyük 'yapma' filmler için kullanılan idealist terminolojiyi aynen kullanmalarının nedeni budur: 'Doğruluk', 'yaşanmış deneyimin duyumu', 'yoğun doğrunun parıltısı', 'yaşamı yakalayan anlar', 'film izliyor olma duygusunu ortadan kaldırmak' ve son olarak: büyüleme. Şu görmek anlamaktır nosyonu: ideoloji kendisinin aslında ne için olduğunun ortaya çıkmasına karşı kendisini korur, kendi kendisini eleştirmez.

(g) '*Live cinema*'nın diğer biçimi. Burada yönetmen 'görünüşler ile görme' fikrinden tatmin olmaz, ama resmediliş sorununa filmin somut maddesine aktif rol vererek saldırır. O zaman malzemesi anlatımın üreticisi olur, onun dışında (ideolojide) üretilen anlamların pasif havuzu değil: *La Reg-ne du Jour, La Rentree des Usines Wonder.*

3. Eleştirel İşlev

O zaman bizim eleştirel aktivitemizin alanı şu oluyor: İdeoloji alanı içinde filmler ve bunların ideolojiyle değişik ilişkileri. Bu kesin tanımlı alandan dört işlev ortaya çıkıyor. (1) (a) kategorisindeki filmler için: Bu filmlerin neye kör olduklarını, ideoloji tarafından nasıl tümden belirlendiklerini göstermek; (2) (b) ,(c) ve (g) kategorileri için: bu filmleri iki düzeyde de-

ğerlendirmek; anlamlayan ve anlamlanan düzeylerinde nasıl işlediklerini göstermek; (3) (d) ve (f) kategorileri için: anlamlananın (politik konu) anlamlayanlar üzerine teknik/teorik bir çalışmanın yokluğunda nasıl zayıfladığını, zararsızlaştığını göstermek; (4) (e) kategorisine giren filmler için: filmle ideoloji arasında bu filmler tarafından oluşturulan açıklığa işaret etmek ve bu filmlerin nasıl işlediğini göstermek.

Bizim eleştirel pratiğimizde ne spekülasyona (tefsir, yorumlama ve hatta kod çözme) ne de samimiyetsiz saçmalamalara (rutin gazete dergi yazarlarının çeşitlemeleri) yer yoktur. Olması gereken her biri eşit olarak kavranabilir olan, bir filmin üretimini belirleyenlerin (ekonomik yapı, ideoloji, arz ve talep) ve filmde ortaya çıkan biçimlerin ve anlamların olgusal analizidir.

Sinema üzerine boş ve uçucu yazma tarzı bereketli olduğu oranda inatçıdır ve günümüzde film analizi hala idealist önyargılar tarafından belirlenmektedir. Bugün yoldan daha fazla sapmış olmakla birlikte bu yazıların yöntemi hala görgül olarak adlandırılabilir. Bu durumu aşmak için ilk adımlar, yazılarından çıkarılabilecek çelişkilere karşın, Andre Bazin tarafından inkar edilemez biçimde atılmıştır. Ardından yapısal dilbilime dayanan yaklaşım gelmiştir. (Burada içine düştüğümüz iki tuzak vardır: Fenomenolojik pozitivizm ve mekanik materyalizm.) Film eleştirisinin bu aşamalardan geçmesi gerekiyordu ve onu aşmak zorunda. Bizce, aşmak için gereken tek mümkün çizgi öyle görünüyor ki, 20'lerin Sovyet film yapımcılarının (hepsinin üstünde Eisenstein'in) teorik yazılarını, sinemanın bir eleştirel teorisine başvurmak, onu ayrıntılandırmak ve diyalektik materyalist yönteme direkt referansla ortaya konacak kavrayıcı bir yöntemi oluşturmak için kullanmakla mümkündür.

Bir derginin politikasının bir gecede düzeltilemeyeceğini -

aslına bakılırsa düzeltilmemesi gerektiğini- bildiğimizi mutlaka belirtmek gerekiyor. Bu işi sabırla yapmalıyız, gerektiğinde kendiliğinden yapılan değişikliklere güvenmek veya kendisini destekleyecek herhangi bir hazırlık olmadan düşüncesizce 'devrim'e kalkışmak gibi genel yanlışlardan kaçınmak için dikkatli bir biçimde aylarca çalışabilmeliyiz. Bu aşamada gerçeğin bize ilham yoluyla bildirildiğini söylemeye başlamak, 'mucizeler' den veya 'değişme' den bahsetmek gibi saçma olurdu. Bütün yapmamız gereken şey hangi çalışmanın henüz gelişmekte olduğunu ve bunlarla açık ya da kapalı bir biçimde ilişkili olan yayınlanmış makaleleri belirtmek.

Derginin çeşitli öğelerinin bu perspektife nasıl oturduğunu kısaca göstermemiz gerekiyor. Çalışmanın önemli bir bölümü açıkça kuramsal makalelerde ve eleştiri yazılarında da bulunuyor. Bu ikisi arasıdaki fark giderek kapanacak, çünkü ne bugünkü filmlerin konuyla ilgili kusurlarını ve hünerlerini sıralamak, ne de mizahi bir makalenin ifade ettiği gibi 'ürünü paramparça etmek' bizim işimiz değil. Diğer taraftan dosyalar ve sonraki olası tartışma için tamamlayıcı materyallerle birlikte röportajlar, köşe yazıları genellikle bilgi bakımından teorik yazılardan daha güçlüler. Bu parçaların herhangi bir eleştirel tutum oluşturup oluşturmadığı okuyucuya kalıyor, eğer oluşturuyorsa ne olduğu da.

Sinema-İdeoloji-Eleştiri Üzerine: İlerici Metin*

Barbara Klinger
Çeviren: Y. Gürhan Topçu

Jean-Louis Comolli ve Paul Narboni'nin yazdığı 'Cinema/İdeology/Criticism' adlı makalenin 1969 yılında *Cahiers du Cinema*[12] dergisinde yayınlanmasından bu yana, 1968 sonrası bütün dikkatlerin kültürel üretim alanına çevrilmesinin de etkisiyle, kuramsal ve eleştirel ilgi sinemasal metin ve ideoloji arasındaki belirgin ilişkiyi ayrıntılı bir şekilde işlemeye odaklandı. Bu ayrıntılı incelemenin kavramları, ki tamamen biçimcilik, yapısalcılık, göstergebilim ve psikanalizden oluşan metinsel kuramlar dörtlüsüne dayanan Marksist/feminist perspektiften geliştirilmişti, hedeflediği metinsel nesneler kadar çeşitliydi ve geleneksel Hollywood'dan deneysel *avant-garde*'a kadar [farklı alanları] kapsıyordu. Bu sinema/ideoloji araştırmasının çok önemli ve süregelen metinsel odağı iki uçlu şu sorudur; egemen sinema pratiklerini ne oluşturur ve ne yıkar? Bu konuya olan ilgi, bir taraftan egemen estetik/kültürel üretimin analizi için özellikle gerekli bir alan olan Hollywood sinemasına tüm güçle yapılan bir eleştirel seferberliğe öncülük etmiş ve görünüşte yekpare olan ana akımın içindeki özgül metinsel uygulamaların ideolojik çerçevesini ayırmak ve belirlemek için tasarlanmış bir dizi incelikli analitik işlemin gelişimiyle sonuçlanmıştır.

'Karşı-sinema'nın izini sürmek her türden metinle karşılaşmamızı sağlamasına rağmen burada alt bölüm olarak tekrar-

---

* "Cinema/Ideology/Criticism Revisited: The Progressive Text" ***Screen***, Vol.25 No. 1, 1984

12 Çevirisi *Screen*'in Spring 1971, vol 12 no 1, sf 27-36'da ve Screen Reader 1, London, SEFT, 1977, sf. 2-11'de yayınlanmıştır.

lamak ve yeniden ele almak istediğim [asıl şey] Hollywood sineması içindeki değişen metinsel 'politika'lardır. Bu çalışmanın egemen sinemanın anlamlandırma pratikleri üzerine olan kısmı, Hollywood imparatorluğu içindeki bir dizi 'asi' metnin eleştirel tanımlanmasını içerir. Güçlü bir şekilde sistem içindeki yerlerini sağlamlaştıran bu metinler, 'tipik' klasik metne hâkim olan uzlaşımlara karşı çıktığı kabul edilen kesin metinsel özellikler gösterir. İdeolojik eleştiri, ana akım üretim içindeki metinsel politikanın değişkenliği ile o kadar meşgul olmuştur ki filmleri 'ilerici' ve 'yıkıcı' olarak ayıran kategoriler oluşturmuştur.

Bu sınıflandırma hem *auteur* hem de tür [genre] çalışmalarındaki gelişmeleri etkilemiş ve katkıda bulunmuş olmasına rağmen, benim buradaki açıklayıcı vurgum öncelikle film türlerine dair olacaktır. Bununla birlikte şunu belirtmeliyiz ki ideolojik tür eleştirisi *auteur* sorunsalından oldukça etkilenmiştir; belirli türsel dönemlerin ilerici niteliklerini tanımlamaya çalışan her özgül eleştirel savda varolan *auteur*'cü düşünceler yapıyı tanımlamakta vasıta olur. İdeolojik eleştirinin ilgilendiği film grupları arasında kara film, kadın filmleri, 40'ların ve 50'lerin melodramları, 70'lerin korku sineması ve 'B' sınıfı ve sömürü filmleri yer alır. Bu liste asla 'ilericilik' düşüncesine uzanacak kadar eksiksiz bir eleştiriyi kapsamaz fakat basitçe durmadan ilerici filmin parametrelerini bulup ayrıntılandırmaya çalışan, çalışma alanının genişliğini ima eder.[13] Aşağıda saye-

13 Ana akım üretimle ilgili çalışmalar: *Women in Film Noir*,içinde Ed. E.Ann Kaplan, London, BFI, 1978, sf. 6-21 ve 22-33 Christina Gledhill, 'Klute: A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism' ve Slyvia Harvey, 'Woman's Place: The Absent Family of Film Noir'; Claire Johnston, 'Women's Cinema as Counter Cinema' *Sexual Stratagems* içinde Ed.Patricia Erens, New York, Horizon Pres 1979, sf 133-143; Claire Johnston Ed. *The Work of Dorothy Arzner: Towards a Feminist Cinema*, London, BFI, 1975; Thomas Elsaesser, 'Tales of Sound and Fury: Observations on Family Melodrama', *Monogram* no 4, sf 2-15; Robin Wood, 'Ideology, Genre, Auteur', *Film Comment*, January-February 1977, sf 46-51. Robin Wood *The American Nightmare:Essays on the Horror Film*, Andrew Britton Ed., Toronto, Festival of Festivals, 1979; Pam Cook, 'Exploitation Films and Feminism', *Screen*, Summer 1976, vol 17, no 2, sf 122-127.

sinde film çalışmalarında gelişen bu önemli akımın kuramsal birikiminin ve önemli terimlerinin hem yeniden gözden geçirilmesi hem de yeniden değerlendirilmesini bulacaksınız.

1. Neo-Marksist Estetik Kuram

'İlerici' metnin eleştirel yapısını sağlama alan ilk kuramsal formül Louis Althusser tarafından oluşturulmuştur. Her ne kadar yazarın açıkça sanat üzerine olan denemeleri 'A Letter on Art in Reply to Andre Daspre' ve 'Cremonini, Painter of the Abstract'[14], sanatsal yapıtın Marksist kuramı hakkında derinlikli incelemeler olmasa da, sinema çalışmalarında bir kuram ve kurama bağlı eleştirel uygulamaların kavramsallaştırıldığı bir yapı sunarlar.

Kısaca bu makalelerdeki tartışmaların odak noktası sanatın ideoloji ile olan özel ilişkisinin ayrıntılandırılmasıdır. Althusser için sanatın bu araştırmada vurgulanması gereken en önemli yönü temel ve kesin epistemolojisidir. Sanat, burada ne 'katı bir bilgi' ne de 'saf bir ideoloji'dir; daha çok ikisi arasında önemli bir soluklanma noktası sağlar. Althusser'e göre 'Sanatın bizi algılama ve duyumsamayla görmeye yönlendirdiği şey, içinden doğduğu, boğazına kadar battığı ideolojidir ama üstü kapalı olarak gönderme yaptığı [ideolojilerden] kendini sanat yapıtı olarak ayırır.'[15] Özel bir algı aracı olarak sanat neredeyse doğru bilgi kaynağı gibi işlev görürken aslında tam olarak ideolojinin seyirliğini yaratır. Böylece ideolojinin varlığını ve etkinliğini ortaya çıkarır ve hatta somutlaştırır.

Ayrıca, sanatın epistemolojik konturlarının bu ayrımında bazı sanatçıların (Balzac, Cremonini gibi) çalışmaları, içine 'battıkları' ideolojinin olağanüstü açığa vurucu bir görünümünü sergi-

14 Louis Althusser, *Lenin and Philosophy and Other Essays*, Ben Brewster, New York. Monthly Review Pres, 1971, sf 221–227, 228–242.
15 A.g.e. sf 222.

lerler. Bu görünüm Althusser'in bakış açısıyla çalışmanın ortaya çıktığı ideolojiden 'bir geri çekilmeyi, içsel bir uzaklaşmayı öngörür. Benzer şekilde bu metinler bizi 'içinde tutundukları ideolojide, içerden bir duyguyla, içsel bir mesafeyle algılamamızı sağlar.'[16]

Bu yorum, daha üstün epistemolojiye sahip metinlere dikkatimizi yönlendirir. Bu da estetik metnin 'temel' epistemolojik dinamiklerini somutlaştırmakla kalmadığı, ideolojiden bariz bir uzaklığın sağlandığı, bu bakımdan da ideolojinin daha görünür kılındığı metinsel uygulamanın varlığını ortaya çıkarır.

Althusser'in estetik epistemoloji tartışmasının merkezinde işlevi sanatın bilgisini oluşturmak olan, belirgin biçimde bir Marksist eleştirel uygulamaya karşılık gelen bir tanım yatar. Bu bilgi, Althusser için diğer bilgilerde olduğu gibi ' ideolojik doğallığın dilinden kopuşu koşul olarak gerektirir' ve 'onun yerine koymak için bilimsel kavramlar oluşturur'.[17] Eleştirinin buradaki görevi bazı geleneklerde olduğu gibi metnin estetik olarak yanıltıcı görünümüyle suç ortaklığı yapmak, böylece onun tüketimini desteklemek değil, sanatın kendine özgü epistemolojik karakteri tarafından üretilen ideolojinin içsel metinsel nesnelleştirmesini kavramak ve ölçmektir.

Özet olarak sanatsal metnin bu kuramsallaştırılması ve okumanın eleştirel uygulamalarının tutarlı şekilde tanımlanması, sanat ve ideoloji ilişkisine dair sorulara güçlü, açık bir metinsel odak sağlar. Metin, ideoloji ve temsilin kayda değer ilişkilerinin çoğunlukla ikili düzenlemeler şeklinde damıtıldığı bir yer olarak tanımlanır. Althusser'in estetik epistemolojisi, metin/ideoloji ilişkisini -kırılma, ayrılma, uzaklaşma, deformasyon- betimledi, metnin biçimsel alanını ve yansıtma duyusu-

16 A.g.e. sf. 241.
17 A.g.e.

nu vurguladı ve buradan ortaya çıkan eleştirel uzantının metnin içindeki ideoloji konusunda öz eleştiri yapma gücümüzü arttırdığını gözlemleyebiliriz.

2. Film Kuramı/Eleştirisi: İlerici Formül

Sistemin doğasının sinemayı ideolojinin bir aygıtı durumuna getirdiğini bir kez ortaya koyduktan sonra, bir film yapımcısının ilk görevinin sinemada 'gerçekliğin resmedilişi'ni çözümlemesi olduğunu görebiliriz. Eğer bu yapılabilirse sinemayla onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi çatlatma hatta koparma olanağına kavuşabiliriz. Bugün filmler arasındaki hayati ayrım bunu yapıp yapmadıklarıyla belirlenir.[18]

Althusser'in düşüncelerini Comolli/Narboni'nin makalesi aracılığıyla sinema alanında aktif eleştirel kullanıma sunmak, film metinlerinin kararlı bir şekilde dikkatle incelendiği estetik bir bakış açısı sağlamıştır-özellikle metinsel politikalar'ı araştırmak için. Comolli/Narboni makalesinin, metni biçim ve içerikte ürettiği ideolojiyle olan ilişkisinden koparmak için yapılacak genel bir incelemesi, ideolojinin egemen ifadelerinden nasıl ayrıldığı ya da bu ifadelere nasıl katıldığına bağlı olarak filmlere değer biçen yedi kategorili bir sınıflandırmayla sonuçlanır.

Burada tartışmak için en uygun kategoriler olan 'a' ve 'e', klasik Hollywood sineması geleneği içindeki konulu filmleri kapsar -ki bu gelenek egemen temsil konuları ve bunların uygulamaları için hem temel oluşturur, hem de örnek teşkil eder. Bu eleştirel sınıflamada 'a' kategorisi (en kalabalık kategori) metinsel politikalar'ın 'sıfır derece' durumunun simgesi konumundadır; bu filmler hem içerik (örneğin Amerikan yaşam tarzını tanımlayan kurumları ve değerleri benimserler) hem de biçim (sinemadaki geleneksel betimleme sistemini kabul etme) açısından mevcut

18 Jean-Louis Comolli ve Paul Narboni, 'Sinema/İdeoloji/Eleştiri'

ideolojik normlar için hem bir kanal hem de fail işlevi üstlenirler. Diğer taraftan bir 'e' kategorisi film, kendi varlığını belirleyen ideolojiyi destekliyor görünmesine rağmen, kendi cilalı yapısından biçimsel olarak bir kopuş gerçekleştirerek [ideolojinin] doğrudan ifadesine engel olur. 'e' filmlerinin sinemasal çerçevesi '[etkin ideolojiyi] görmemizi sağlarken, aynı zamanda onu ortaya çıkarıp haber verir, bunu da içsel bir gerilim yaratan ... filmi bağlantı noktalarından koparan ... içsel bir eleştiri üreterek yapar, ideolojik olarak masum bir film yoktur.' Comolli/Narboni egemen sinemaya tamamen entegre olmuş, 'sistemi içinden parçalara ayırmakla sonuçlanan'[19] metinsel bir uygulamayı tanımlarlar. 'e' kategorisi böylelikle Althusser tarafından çerçevesi çizilen, epistemolojik olarak daha iddialı olan metnin tanımına uyar, yapısı ideolojik eleştiriyi oluşturan metin.

Metinleri ilerici olarak tanımlamak için bu tür sınıflandırmaların önemi ilk olarak, egemen sinemadaki metinsel politikaların farklı tipolojisi için eleştirel bir tedbir olarak ve sonra da farklılığın kurulduğu, asıl sistemin bütününü etkileyen ilişkide yatar. 'e' filmleri bu ayrıcalıklı 'politik' konumlarını standart klasik metin olarak tanımlanan şeyle olan dönüşlü (*reflexive*) ve yapıbozumcu ilişkileriyle sağlarlar. Comolli/Narboni'de dolaylı olarak ifade edilen bu bağlantısal ayrım, ilerici metin ve türün özgül metinsel parametrelerinde sonradan ve daha geniş kapsamlı yapılan detaylandırmaları bildirir.

Bu ayrım ilerici metinsel uygulamaların eleştirel oluşumunu düzenleyen temel önermelerden birinde açıkça görülebilir: ilerici [metin] sıradan 'klasikliğe' karşı stratejik olarak karşı koyan metinsel özellikler sergilemelidir. Genel olarak karşı ya da ilerici sinemanın tanımlanması ve açıklanması için gerekli güçlü eleştirel kaynak, ilerici uygulamaların tam bir tanım için da-

19 A.g.e. *Screen* vol 12 no 1, sf 33

yanmak zorunda olduğu klasik metinselliğin doğru kavranmasıyla sağlanır.

3. İlerici Metnin/Türün Profili

(Tür filmlerine ve tür dışı filmlere uygulanabilen) 'klasik metin' ideolojik gerilimlerini ve çelişkilerini örtmek için kendi işleyişini saklayan,...gerçek dünyayı yansıtıyormuş izlenimi veren, filmin içerik ve anlamıyla bağlantılı şekilde gerçeğin temsillerini yaratan egemen bir üretim tarzını ifade eder.[20]

Klasik biçim bir temsil ideolojisini –gerçeklik izlenimini başarma– onaylar ve bunu yaparken de egemen kültürel fikirleri sorunsuz biçimde yayar. İlerici filmin ayırt edici bir özelliği, gerçekliğin temel nitelikleri olan kendini gizleme ve saydamlığa dair klasik filmin genel tutkusunu işlevsel olarak reddetmesidir. Bu biçimsel dinamik, sinemadaki gerçekliği temsil eden geleneksel araçlara, onları gerçekliğin bariz bir kopyası olarak değil, sanki uygulama, ideolojinin bir ürünüymüş gibi göstererek bir meydan okur. İlerici metin, ideolojik çevresiyle daha saldırgan ve sorunlu bir ilişkiye neden olsa da, klasik sinemanın büyük bir bölümü tarafından aktarılan mükemmel illüzyonculuğu sarsarken bu anlamda gerçekçi karşıtıdır (anti-realist). İlerici metinlerin ve türlerin değerlendirilmesi genel olarak bu yolla uzlaşıdan ayrılmanın özelliklerini ortaya koyar ve daha sonra bu özellikleri 'kırılmanın' eğitici etkileriyle donatır. Bu eleştirel eğilim, ister yüzeyde ister derinde olsun Althusser'in estetik epistemoloji fikri tarafından ortaya atılan sinema/ideoloji ilişkisinin sorunlarına metinsel olarak odaklanmaya devam eder.

Eleştirmenler ilerici metnin kesinlikle metodolojik olarak homojen olmadığını kavramakla uğraşmalarına rağmen, (hepsi

20 E.Ann Kaplan, (ed.) E.Ann Kaplan'ın içinde op cit, sf 2.

açıkça Althusser'den esinlenmez, bazı iddialar *auteur* kuramdan diğerlerine göre çok daha fazla etkilenmiştir, vs.) ilerici filmin ve türlerin gerekli nitelikleri olarak tanımladıkları kavramlar oldukça benzerdir. Bu oluşum için uygun kavramsal temel, filmin/türün geleneksel Hollywood'un gelenekselliğini oluşturan şeyden tepkisel farklılığını ısrarla vurgulaması kadar, özellikle tür çalışmalarında bütün sistemi yöneten ve zamanla gelişen yapı içindeki türsel dönemin geleneklere karşı çıkan, yenilikçi niteliklerin kuruluşunu da gerektirir. Öyleyse bu filmlerin içinde varoldukları uzlaşımlar çevresinden farklı olmaları, ilerici konumlarının ve radikal bir değere uyum sağlamalarına neden olan mantıklarının başlıca özelliğidir. *Film Noir*'ı, kadın filmlerini, 40'ların ve 50'lerin 'sofistike aile melodramlarını', 70'lerin korku filmlerini, sömürü ve 'B' filmlerini işaret eden birçok eleştirel düşünce, bu film gruplarının kimliğine, özellikle egemen sinema uygulamalarının himayesi altında, alternatif ya da 'karşı' sinema olarak vurgu yapmaları konusunda birleşirler. Bu türsel önermelerin her biri tek başına yalnızca tür düşüncesi temelinde ilerlemez, belirli *auteur*'ler ve filmler aracılığıyla eklemlenir. Buna kanıt olarak da Sirk ve Minelli'nin melodramlarının Curtiz ya da Mankiewicz'kilere, Wes Craven'ın David Cronenberg'e tercih edilmesi ve Dorothy Arzner'in kadın filmlerine ya da Stephanie Rothman'ın sömürü filmlerine vurgu yapılması gösterilebilir. Fakat ideolojik-türsel eleştiri içerisindeki verili olan sayısız vurgu alanına rağmen, her tartışmada geçen ideolojik 'estetik', ilerici kategorinin yapısı için gerekli, var olan ya da olmayan belirli metinsel nitelikler aracılığıyla üstü kapalı biçimde kabul ettirilir. Paylaşılan özelliklerin toplamı, Hollywood kurallarına aykırılığa dayanan, ilerici metinler için temel türsel bir kimliği pekiştirir. Bunu, ilerici filmleri tanımlayan özelliklerin seçici, yapay bir şekilde sergilenişi takip eder. Bu özellikler ne şekilde olursa olsun bi-

reysel eleştirel tartışmaları sona erdirmez, fakat 'ilerici'yi eleştirel olarak oluşturan araçları şematik bir biçimde sergiler.

'Karamsar' Bir Dünya Görüşü: Amerikan yaşam tarzını onaylayan geleneksel metinlerin (*The Bells of St.Mary's* filminde olduğu gibi) iyimserliği yerine, sahip oldukları kasvetli, sinik, ve/veya oldukça ironik atmosferle ideolojinin onaylanmasını ve sorunsuz biçimde seyirciye aktarılmasını engelleyen (*Kiss Me Deadly, It's Alive, All That Heaven Allows* gibi) filmler de vardır. [Bu filmler] Sylvia Harvey'in *film noir* için yazdığı gibi 'bir toplumun görünmeyen temellerini, egemen değer ve inanç sistemlerini ve niteliklerini değiştiren rahatsızlıkları yakalar ve abartır'[21]; Robin Wood'un 70'lerin korku filmleri için söylediği gibi 'uygarlığın kendini mahkûm ettiği duygusu... bir olumsuzluk duygusu... ve egemen ideolojinin içinde çözülemeyeceği, ideolojinin bütünleşmemeye yol açtığını, savunulamaz olduğunu görme duygusu'[22]; ve Thomas Elsaesser'in 50'lerin melodramları için söylediği gibi 'olumlayan bir kültürün iflasını' sergiler.[23]

Temalar: Bu dünya görüşüne uygun olarak ilerici filmin temaları, egemen sinemanın sosyal kurumların doğası ve rolünü karakterize ederken öne sürdüğü değerlerin yıkımını dramatize eder –bunlar, kanunların ihlal edilmemesi ve/veya nihai himayesi ve bir çifti oluşturan bireyler, özellikle de kadınlar için sosyal ve cinsel 'kurtuluş' kurumu olarak aile. (Sonraki temanın çağdaş bir örneği olarak *An Officer and a Gentleman* verilebilir). Bu filmlerde aile ve yasa, çoğunlukla baskıcı ve bozucu kurallarına abartılı bir histeriyle yapılan saldırı aracılığıyla sürekli ola-

21 Sylvia Harvey age sf.22.
22 Robin Wood, Andrew Britton ve diğerleri (ed), age, sf 22.
23 Thomas Elsaesser, age, sf. 15.

rak protesto silahının hedefi olan iki kurumdur (örneğin *Shadow of a Doubt, Mildred Pierce, Home from the Hill, Texas Chainsaw Massacre, Jackson County Jail* filmleri). *Film Noir*'da yasalar genellikle çürümüş ve/veya etkisiz olarak sunulur, ve Harvey'in vurguladığı gibi aile ya bayağılığın 'fazla parlak' ışığı altında gösterildiği ya da steril ve korkunç olarak sergilendiği için yoktur. Melodramda sosyal kurumların genelde heteroseksüel çifte odaklanan ruhsal tahripkârlığı, tutkunun öfkeli bir temsili ve nemfomani, iktidarsızlık, intihar eğilimi, ebeveynlikle ilgili takıntılar ve bunun gibi anlatımlar tarafından rahatsız edilen romantik aşk ile sonuçlanır (*Written on the Wind*, bu psikodinamiklerin zengin bir örneğidir). Kısacası bu filmlerde ailelerde huzurlu birine rastlanmaz; birçok anlatıda umudun merkezi olan romantik çift, ailenin sorunsuz, mutlu kurucuları mitini çürütmek ve gerçek dışılığını göstermek için, benzer bir dürtüyle abartılı şekilde ruhsuz ve rahatsız edici olarak gösterilir.

Anlatı Biçimi: İlerici filmin klasik biçim ve klasik ideolojiye karşı olan eleştirisi [onun] anlatısal ve biçimsel unsurlarında üretilir. Bu eleştiri için çok önemli olan birkaç tane yapısal bileşen vardır.

Birincisi, bütün anlatı yapısı, klasik metindeki ideolojik çatışma ve gerilimin bastırılması yerine gösterilmesi için düzenlenir. Örneğin ilerici metin yapısı, genelde dramatik çatışma içindeki iyiyi (mevcut düzeni destekler) kötüden (mevcut düzeni tehdit eder) ayırmaya yarayan karşıtlıkları birleştirmek için çalışabilir. Böylelikle, kahramanla kötü adam ve temsil ettikleri sistemler arasındaki yapısal benzerliklerin altı çizilebilir. Bu nitelik, Robin Wood'un, Capra'nın *It's a Wonderful Life* ve Hitchcock'un *Shadow of a Doubt*[24] filmleri arasında yaptığı

24 Robin Wood, Ideology, Genre, Auteur, age sf. 46–51.

ayrımda ve yetmişlerin korku filmleri analizlerinde çok önemlidir. Yapısal güdülü çelişki kavramı, Elsaesser'in melodramdaki sinemasal kontrpuan tartışmasında ve Gledhill'in *film noir*'daki görüş noktası (*point-of*-view) yapılarının analizinde açıkça görülür. Bu filmlerin yapısal karmaşıklığı tarafından işlenen paralellikler, 'iyi' ve 'kötü'yü kolayca sınıflandırmamızı ve ayırmamızı önleyen bir belirsizlik yaratır.

En önemlisi, ideolojik olarak karmaşık filmin anlatı biçimi klasik Hollywood biçiminin bilinen özelliklerinden ayrılır. Hollywood biçiminin kuralları, [filmin] iyi belirlenmiş bir neden-sonuç zinciriyle ilerleyip, tatmin edici bir kapanışla sonlanmasıyla sağlanan genel bir akıcılık ve saydamlık etkisi gerektirir. [Bu] yapının geleneksel kuralları kullanılan mekanizmaların görünmezliğini sağlarken, anlatı çizgisinin hegemonyasından sapan herhangi bir özelliği de derhal dışarı atar. İlerici film / tür, eleştirel olarak iddia edildiği gibi, klasik sistemin niteliklerinden iki şekilde ayrılır: Ya onu en yalın parçalarına ayırarak (sömürü filmlerinin yaptığı gibi), ki böylece neden-sonuç ilişkisi, anlatı akışının herhangi bir şekilde sistemli olarak aydınlatılmasından çok, sadece yapı sisteminin en alt düzeyde kabullenilmesiyle var olmaya devam eder, ya da onun kurallarını abartarak (melodramdaki tersine yapı ya da *film noir*'daki dolambaçlı, karmaşık neden-sonuç ilişkisi gibi) ki böylece sistemin mantığı, inanılırlığı ve akıcılığı sürdürecek şekilde birden çok faktörce belirlenir (*overdetermined*). Bu türler, bu yöntemler aracılığıyla sistemin kurallarına dönüşlü (*reflexive*) bir şekilde eklemlenir ve böylelikle [onlardan] ayrılırlar.

Kapalılık konusu burada çok önemlidir. İlerici film, kapalılığın geleneksel kuralı içinde saklı olan uzlaşmacı güçlerden kaçınmalıdır. Kapalılık genellikle anlatının ortaya attığı olayların sonlandığına işaret ederken –neden-sonuç zinciri çözülür ve anlatı baştaki denge durumuna döner- ilerici film kapalılığı red-

dedecek şekilde sonlanır. Bazı eleştirmenler bu şekilde sonlanmanın [filmdeki] bütün çatışmaları çözemeyeceğini, filmin akışında üretilen anlamların aşırılığını frenleyemeyeceğini savunurlar. Harvey *film noir* anlatılarında 'anlatı çözümleri yıkıcı etkiyi onarmaz' der.[25] Benzer şekilde Wood da 'bilinçli sosyal eleştirinin yapıtlarına' karşı koyan bir ayırt edici özellik olarak yetmişlerin korku filminin finalinin tamamen kurtarıcıdan yoksun kaldığını belirtir.[26] Filmlerdeki alışılagelmiş kapalılık aygıtı, sosyal kurumların merkezindeki şiddet ve yıkımı çözmek için yeterli değildir. Bu sürecin önlenmesi bazı metinsel stratejilerin kullanılmasıyla sağlanır; melodramda mutlu sonla, (özellikle en güçlü Hollywood uzlaşımları Douglas Sirk tarafından kullanıldığı zaman), parıltılı bir iyimserlik yalnızca inandırıcılıktan uzak olmakla kalmaz, sonucu açık bir ironi ile dolu, biçimsel olarak üretilmiş bir anlam sistemi ile de ters düşer (*Written on the Wind* ya da *Magnificent Obsession* da olduğu gibi).[27] Film boyunca karşılaşılan 'aşırı' anlatısal sorunların bir bileşimi ve mizansen unsurlarının olumlu sonu baltalayacak şekilde kullanımı, kapalılığın uyumluluğunu bozmak için birlikte çalışırlar. Tür filmlerinin sonuna hâkim olan ironi ve yıkım duygusu mevcut kapalılığın başarısını sorgular ve bu uzlaşımlara içi boş bir zafer [duygusu] verir. 'Aşırılık' ve 'ironi' terimleri, geleneksel biçimin çatışmaları tek taraflı olarak çözme niyetlerini bozduğu için kapalılık merkezinde yer alırlar.

Görsel Biçem: Görsel olarak bu filmler temelde, kendi içlerindeki yıkıcı yorumun önemli bir bölümünü gerçekleştiren ya da destekleyen değişen özgüllük dereceleri içinde görülen, biçimsel kendi üzerine bilinçlilik (*self-consciousness*) ve biçim-

25 Sylvia Harvey, Ann Kaplan (ed.) içinde, sf 33.
26 Robin Wood, (ed) Andrew Britton age.
27 Thomas Elsaesser age sf 6.

sel aşırılık tarafından tanımlanırlar. Bunlar, görsel kaydını anlam üretmek için kullanmayan filmlerin tam karşıtıdır -Elsaesser'in 'çokbilmişliğin (*sophistication*) liberal filmleri' dediği, Fred Zinneman'ın 'sözel açıklıklarını dengelemek için görsel incelik adına hiçbir şey yapmayan' filmleri [gibi] filmlerdir.[28] İlerici filmde görsel biçim, anlatı çizgisinin egemenliğiyle mücadele için güçlü bir şekilde ön plana çıkarılır: Sömürü ve 'B' sınıfı filmlerde görsel kayıt açık bir 'ucuzluk pazarı' görünümüyle kendine dikkat çeker; *film noir* ve korku filmlerinde dışavurumcu *chiaroscuro* aydınlatma ve kamera açılarının kullanımı ve melodramda mizansen ve kameranın biçimsel yönlerinin benzer 'barok' şekilde ön plana çıkarılması –görüldüğü gibi hepsi metnin uzaklaştırıcı içsel yapısını yoğunlaştırmaktadır.

Karakter: [Bu filmlerde] 'zevk sahibi' filmlerde yoğun olarak görülen 'üç boyutlu' karakterlerden çok, tür filmlerinin aşırı cinsel stereotipleri eleştirel olarak tercih edilir ve yine doğal bir açığa vurucu, dikkat çekme özelliği vardır: stereotip sinemada 'erillik' ve 'dişilik' kodlarını oluşturan temsili, temeli saklamaktan çok ön plana çıkarır (Bkz. *Home from the Hill*'de Robert Mitchum'un sığınağı). Özellikle bu, bütün o psikoanalitik karmaşıklığıyla kadın cinselliğinin yarattığı tehdit ve gizeme odaklanan cinsel kimlik temsilinin dinamiklerinde bariz şekilde görülebilir (*Psycho, Written on the Wind, Gun Crazy, Caged Heat*).

4. 'Klasik Karşıtı' Farklılığın Değerlendirilmesi

İlerici tür filmlerinin ayrımı, bu filmleri egemen klasik sinemadan ve sıklıkla kendi içindeki diğer türsel kategorilerden ayırmaya yardımcı olan, yukarıda tanımlanan kendi içsel yenilikçi

28 Age sf.8.

niteliklerine bağlanabilecek büyük ölçüde eleştirel bir baskıya dayanır. Böylelikle *film noir* 'bariz şekilde diğer filmlerden farklılaşır', 'polisiye filmlerin genel amacı olan suçun anlaşılır bir şekilde çözülmesi ve anlatı tutarlılığı pahasına olay örgüsü, karakter ve görsel biçemin ön plana çıkarılan değişimlerinin egemenliği [nedeniyle] gangster/polisiye filmlerin gelişiminde bir evre olarak göze çarpar' ve 'öykü anlatımı ve film yapımında egemen olan yöntemleri' terk eder.[29] İlerici tartışmaların dayandığı temel eksen, 'farklılığın' yapıbozum becerileri ve yıkıcı etkililiği açısından yenilikçi gösterenlerin değerlendirmesine odaklanır.

Ayrıca, dizgesel/metinsel niteliklere dayanan 'metinsel politika' düşüncesi sürekli olarak belli bir okuma konumuna dayanan eleştirel hesapların ürünü olarak nitelendirilemez, fakat metnin içsel, etkili nitelikleri olarak ilerici özellikleri içe yansıtma eğilimindedir; bu nedenle metinler klasik paradigma ve ona atfedilen ideolojiye içsel katılımlarına ya da reddedişlerine göre 'gerici' ya da 'ilerici' olarak sınıflandırılabilirler. Bir metnin ideolojik sonuçları benimsenen eleştirel çalışmalar aracılığıyla belirlenir ve onaylanır.

Sinema/ideoloji çalışmalarının metinsel okuma alanında güçlü biçimde yerleşmiş olduğu, özellikle özgül metinsel niteliklerin bu ilişkiyi somutlaştırdığı, ilerici metin tartışmasının mantık ve ilkeleri içinde vurgulanır. Bu vurgu, filmlerin döngüsel üretimlerini barındıran dışsal sosyal/ideolojik çevrelere hizmet eden tür çalışmaları için de geçerlidir. Kara filmi ya da melodramı çevreleyen tarihsel koşulları betimlerken, ilişkisel analizin ağırlığı, bu koşullara tepki veren metinsel özelliklerin faaliyetine dikkat çekme eğilimindedir. Bu durum, sosyal oluşum ve temsil arasında bire bir bağıntı olduğunu var sayar. Örne-

29 Sırayla E.Ann Kaplan, Christine Gledhill ve Sylvia Harvey, (ed.) Ann Kaplan, age, sf 2, 13-14, 22.

ğin savaş sonrasının ekonomik ve ruhsal kaygıları ya da şirketleşmiş kapitalist Amerika, kara film ve melodramda mizansen tarafından hem belirginleştirilir hem de alt üst edilir. Hollywood filmlerinin Marksist ve feminist film kuramı kaynaklı eleştirel okumaları, ideolojinin metinsel eklemlemelerini ayırt etmemizi sağlayan çok değerli eleştirel perspektifler ve araçlar üretirken (tüm Hollywood filmlerinin 'katıksız tüccarlarca' gönderilen tek bir ideolojiye sahip olduğunu öne süren rekabetçi ve indirgemeci kuramları savuşturmak için tarihsel olarak tamamen gerekli bir gelişme) metin/ideoloji ilişkisini belirlemede metinsel gösterenlerin yetkinliğini abartma eğilimindedirler. Öyleyse buradaki asıl konu, kültürel bir semptombilimi üretmek için önemli olan metinsel çeşitlemelerin tanımına yönelik eleştirilerle bir çatışmaya girmek değil, politik bir değerin temsil sistemi içindeki farklılıklara ilişkin sunduğu reçeteyle sinema/ideoloji ilişkisinin tek anlamlı, metin merkezli bir düşünce üzerine temellenmesidir. Althusser'in estetik epistemoloji konusundaki açıklamasından sinema çalışmalarındaki paralel düzenlemeye geçişte, sinema/ideoloji araştırmasını içsel bir şekilde kurallara uygun hale getirmeye, bir tür 'metinsel tecrit'e yönelik bir eğilim vardır. Bu durum ilerici metin ve tür eleştirisinde 'tepkisel' ve yaratıcı metinsel unsurların aşırı önemsenmesi ve aşırı yorumlanması ile sonuçlanır. İdeolojik eleştiri içindeki bu konunun parçalara ayrılabilen yönleri -metinsel farklılık olgusunu göz önüne alma ve özerk politik değerliliğin sonraki görevi- ileri ve alternatif yorumlar doğurur.

5. Değişimin Bağlamsal Kuramları

Yenilikçi niteliklerin kattığı değere bağlı olarak metinlerin ve türlerin 'ilerici' olarak adlandırılması, doğrudan, farklılık olgusunun nedenlerini açıklayan diğer sistematik kuramlar-

dan doğan en az iki kuramsal sorun oluşturur. Bu tür bir değer biçme sistemdeki bir bozukluğun yeniliğe yapılacak müdahale ile hızlı bir şekilde çözülebileceğini öngörür –[Bu da] farklılık unsurlarının parçası oldukları ve işlev gösterdikleri anlatı sistemi ya da temsil geçmişi sisteminin genel dinamikleri içinde nasıl anlaşıldığı konusunda yeterli tartışma yapılmadan [gerçekleşir]. Gerçekte bu tür okumalardaki geleneksel anlatı, genelde kara filmdeki yenilikler ve farklılıkların hareketi ve etkisine karşı bir zemin oluşturmaktan biraz daha fazlasıdır. Tür filmlerinin simgesi olan aşırılıklar, ait oldukları ana sistemlerin dayanak noktasını nitelemekten çok sistematik farklılıklarını ayırt ettikleri için kuramlaştırılmışlardır. Bu tartışmalarda yeniliğe gereğinden fazla önem verilmesi, bu çalışmaların sistemsel bağlamının önemini azaltır, bu nedenle de ilericilik iddiasını sınırlandırabilir. Özellikle ilerici/yıkıcı türün konumlanmasını incelerken, mikro sistemler olarak yer aldıkları tarihsel gelişim sistemlerinin niteliklerini de göz önüne almak gerekir. Bu vurgu, türsel/sistemsel evrim ve türün geleneksel anlatıya bağlantısının yeniden incelenmesi sorularını ortaya atar.

Sistemsel tarihi içinde türün yerini tanımlarken, yazınsal evrimin biçimci/semiyotik kuramları özellikle [konuyla] ilgilidir. Yazınsal evrimin biçimci kuramlarını kullanan Dilbilimci Maria Corti, özellikle türsel sistem içindeki yenilik sorununa işaret eder. Corti şöyle yazar: *Yazınsal bir tür içerisindeki dönüşüm süreci... düzenleyici bir güce sahiptir. Güçlü bireyselliğin her üst göstergesinde yazınsal tür programı olgunlaşır ve yapıtın kendi oluşturucu yasası haline dönüşene dek değiştirilir... Bu tür bir sürecin meydana geldiği anda, bireysel düzeyde olan dönüşüm bütün yazınsal tür zinciri içinde başka bir halka olur.*[30]

30 Maria Corti, *An Introduction to Literary Semiotics*, trs Margherita Mandelbaum, Bloomington, Indian University Pres, 1978, sf 16.

Yazınsal sistem hakkındaki bu görüş Jurij Tynjanov ve Roman Jakobson gibi biçimciler tarafından öne sürülen yazınsal evrim içerisindeki ihlallerin düzgüsel değerlendirilmesiyle paralel gider. Bazı ideolojik eleştirilerde gerici imalarla doldurulan 'sapma', 'bozulma', 'aşinalığı kırma' gibi terimler, biçimcilikte yazınsal evrimin düzgüsel dinamiklerini tanımlamak için kullanılır;[31] sistemdeki yenilikler ani ve köklü yenilemeler gerektirmez fakat bunlar sistemin devamlılığı ve sürdürülmesi için gerekli küçük değişiklikleri genetik olarak gerçekleştiren dönüşümlerdir. Örneğin, Kara Film'in [geleneksel filmin] denge durumunu bozmasının ve normlara karşı verdiği yıkıcı çabaların bir örneği olan *chiaroscuro* aydınlatmanın kökeni, Alman Dışavurumculuğunun aydınlatma yöntemlerine ve 1930'ların gangster filmlerindeki suç çevrelerini simgeleyen kodlara dayanır. (Diğer bir deyişle hiçbir film türü katışıksız değildir). Bireysel çalışma özünde, sistemin farklı zamanlarda oluşan niteliklerini yansıtır ve değiştirir. Jakobson'un belirttiği gibi 'geleneğin ve gelenekten ayrılmanın birlikte sunumu... her yeni sanat yapıtının özünü oluşturur.'[32] Burada, sadık bir yenilikçi de olsa, farklılık düşüncesi sistemdeki değişiklikleri içerisinde yerleşmiş görünmektedir.

Türün anlatı sistemiyle bağlantısı, farklılığın özerkliğiyle paralel olarak azalır. Conti tarafından kuramlaştırılan, türün yazınsal sistemle olan açık bağlantısı, türü 'bir mikro evren gibi yazının (*literature*) gerçek hareketini üreten fonksiyonel çeşitliliği'[33] yeniden üreten yazınsal sürecin bir çeşidi olarak tanımlar. Benzer şekilde, yenilikçi türlere açıkça geleneksel anlatı sisteminin ku-

---

31 Bu konuda daha geniş bir tartışma Tony Bennett'ın *Formalism and Marxism*, London, Methuen, 1979 kitabında bulunabilir.

32 Roman Jakobson, 'The Dominant' *Readings in Russian Poetics*, L.Matejka ve K Pomorska (ed.), Cambridge, MIT Pres, 1971, sf. 76–77.

33 Maria Corti age sf134.

rallarından 'kaçanlar' olarak ayrıcalık vermektense, sistemin gerekli işleyişinin örnekleri olarak değerlendirilebilirler. İdeolojik eleştiri alanında geliştirilen 'kırılma kuramı', bilinen kurallardan, sistemin bütün temeline meydan okuyarak ayrılan, geleneksel anlatının oldukça sınırlı bir düzenlenmesine dayanır.

Klasik Hollywood'un anlatı kuramları içinde, Stephen Heath'in çalışması[34] geleneksel metnin süreç ve yapılaşma kurallarına dikkat çekerek, daha az korkutucu bir formül üzerinde durur. Benzer şekilde bu Heath'ci perspektif Stephen Neale'ın türü yeniden tanımlamasının habercisi olmuştur. Neale'in görüşünde tür, geleneksel Hollywood sisteminin mükemmel bir örneğidir: türler 'bu anlatı sisteminin tarzları (*modes*), kendi gelişme kapasitesinin belirlenmiş kurallarıdır.[35] Geleneksel anlatı hakkındaki bu kuram 'geleneksel metin' teriminden kaynaklanan katılığı yumuşatır ve yerine dengenin bozulması (aşırılık, farklılık) ve denge (sınırlama, tekrarlama) kavramlarının geçici olarak birleşmesinden doğan geleneksel metinsel sistem düşüncesini önerir. Corti gibi Neale de dengenin bozulması/farklılık kavramını yıkıcı metnin taraf tutan bir parçası olarak değil, bütüncül sistemin önemli işlevesahip bir unsuru olarak kabul eder. Türler, bu geleneksel metinsel sistemin ilkelerini açıklamak ve desteklemekte önemli bir role sahiptir:

[Geleneksel metinsel sistem] süreçteki aşırılığa [dair] (düzenlenmiş) biçimlere ve (düzenlenmiş) sergileme biçimlerine izin verir... türlerin gerçek işlevinin parçası, tür olarak aynı anda sahip olduğu anaakım anlatı sinemasının semiyotik süreçlerinin farklı olanaklarını kesin bir şekilde sergilemektir. Bu nedenle, sahip olduğu uzamın sistematik özgürlüğüyle –anlatının ve gösterinin değişen dengesi- müzikal ya da chiaroscuro aydınlatmanın olanaklarını sergilemesiyle kara

34 Stephen Heath, 'Film and System', *Screen* Spring 1975, vol 16 no1 sf 7–77 ve Summer 1975, vol 16 no2, sf 91–113

35 Stephen Neale, *Genre*, London BFI, 1980, sf 20.

film, çoğunlukla nedensellikten yoksun ve diegetik olarak olanaksızdırlar.[36]

Öyleyse tür, bu sistemin, çeşitlilik ve düzenleme hareketleriyle gelişen, çaba gerektiren bir değişimidir. Türler, Neale'in 'düzenlenmiş çeşitlilik' dediği şeyi içerir ve böylelikle sistemdeki metinsel düzene doğrudan bağlantı sağlar. Böylece türler 'kopuştan çok çeşitlilik düzeni içererek tekrarlama ve farklılık düzenini sistemleştirirler ...'[37]

Bu bağlamsal perspektiflerin sağladığı şey, farklılık/yeniliğin dinamiklerini sistem yıkıcı olmaktan çok sistem tanımlayıcı olarak sunarak metinsel farklılığın kuvvetinin yarattığı etkiyi daha az kışkırtıcı bir şekilde yorumlamaktır. Hem sistemsel-tarihsel evrimin hem de geleneksel anlatısallığın doğası ve süreçleri sorunsalı, metin merkezli ideolojik analizlerin güçlü sonuçlarını silemez, fakat daha çok kırılma yarattığı (*rupturous*) farz edilen metinlerin ideolojik etkililiği hakkındaki iddiaları nitelendirir. İlerici metin eleştirisi konusunda 'metinsel tecritçilik', sistemi neyin 'yaptığı' ve neyin 'bozduğu' konusunda katı bir duyguya dayanan metinsel politikaların değerlendirmesini gerektirir. Bir filmin yıkıcılığını ölçme iddiasındaki geleneksel karşıtı biçimsel özelliklere dayanan eleştirel varsayımlar, denetleyici sistemlerin en aşırı, ön plana çıkan, deforme edici metinsel eğilimler için bile kurallar oluşturmayı başardığı yöntemleri göz ardı ederler.

6. Sonuç

Ne olursa olsun, sinema/ideoloji sorunsalı sadece metinsel içgözlemden süzülen anlamlara ve yorumlara dayanamaz. Estetik epistemolojinin bütün çift yönlü sözdizimi en az iki da-

36 Age sf.31.
37 age

ralan bakış açısını teşvik eder: hem 'ideoloji'nin hem söylemin monologsal doğası düşüncesi ve estetiğin ideolojik etkiyle kavramsal bir birleşimi. İlk maddede, her hangi belirli bir tarihsel durumda çeşitli ve bir arada varolan temsillerin çoğalması ideolojinin katılığından çok esnekliğini akla getirir –bu da kendi devamlılığı için çeşitliliği yönetmedir. Bütün bu metinsel şatafat, temsili/ideolojik topluluk içindeki farklı sosyokültürel grupların işbirliğinin karmaşık bir düzenlemesiyle, temsili farklılıkların ideolojiyi yıkmaktan çok ona hizmet ettiği ideolojinin işleyiş dinamiklerinin hegemonyacı düşüncesini teşvik eder. İkinci maddede estetik ve ideolojik etkilerin eşitlenmesi, metnin sosyal oluşumla ilişkisinin belirlenmesine katkıda bulunan aynı anda ve farklı anlarda (*diachronic*) gelişen faktörler düşüncesine kısa yoldan bir geçiş sağlar. Terry Eagleton Marksist estetik kuramdaki modern eğilimleri eleştirirken şöyle yazar:

Sorgulanan şey metinle bazı ayrılabilen gösterilenler arasındaki ilişki değil, metinsel anlamla... ideoloji dediğimiz daha yaygın anlamlar arasındaki ilişkidir... Metin ne ideolojinin bir yan etkisidir, ne de tamamen özerk bir unsurdur... Metnin 'gerçeği' bir öz değil, bir uygulamadır –ideoloji ile ilişkisinin ve ona dayanarak da tarihle ilişkisinin uygulaması.[38]

Metnin bağlamla ilişkisi sinema/ideoloji ilişkisinin kuramsal ve eleştirel oluşumu için kesinlikle çok önemlidir. 'Kültür Endüstrisinin' temsili dışavurumları tarafından üretilen dilbilim ormanında, herhangi bir metin ve onun sosyo-ideolojik çevresi arasında sayısız ve bariz metinlerarası müdahaleler vardır. Herhangi bir filmin dünyaya girişini denetleyen bağlamlar devasadır; temsili üyeleri arasında popüler ya da akademik eleştiriyi ve tanıtıcı reklâmları da içeren, gösterim ve dağıtımın

38 Terry Eagleton, *Criticism and Ideology*, London, Verso, 1978, sf 75, 98.

endüstriyel uygulamaları vardır. 'Uygulama'daki metin, çeşitli ve metin dışı anlam uygulamalarının dolaştığı bir kesişme noktasıdır. Dışsal temsili faktörler, kaba ya da çevresel gürültü olarak değerlendirilerek metnin doğruluğuna zarar verdiği için ciddi metinsel analizden çıkarılırken, metinsel nesnelerin tüketilmesi ve yorumlanmasını yönetmede/oluşturmada önemli bir rol oynarlar ve bunu yaparak da özgül metinsel nitelikler olarak dikkate değer, ideolojik olarak belirlenmiş uygulamalar ağı meydana getirirler. Metnin etrafından dolaşan dışsal sosyal ve temsili biçimler, metinlerin sosyal oluşumların içinde tartışıldığı daha küresel mekanizmaların anlaşılması için bilgi sağlayan metinsel anlamlar içerir.

Öyleyse metnin 'yasa'sı sinema/ideoloji ilişkisinin sosyal olarak daha esnek, daha az modern bir kuramını dayatmaya çalışmalıdır. Gerçek şu ki, metin, sanatın devrimci potansiyelini sorgulamayı etkisiz kılan geleneksel çalışmaların destansılığı içinde bir mikro dramadır; ancak bu kavrayış, anlam ile deneyimler yaratıp denetledikleri için sosyal oluşumların çeşitliliğine yönelik eleştirel ilgiyi kolaylaştırma avantajına sahiptir, böylece ideolojik devamlılığın çok yönlü olgusunun temel özelliklerine tatmin edici bir şekilde katılabilir.

Hollywood Biçeminin İzinde

Y. Gürhan Topçu

Sinemanın bir inceleme nesnesi olarak keşfinden bu yana biçim ve içerik tartışmaları, biçim mi içerikten doğar, içerik mi biçim tarafından belirlenir çizgisinde sürmüştür.

Sinemanın biçimsel serüveni bu teknolojik keşfin bir sanat dalına dönüşmesinin öyküsüdür aslında. Filmler, sinemanın ilk yıllarında "gerçekliği" peliküle kayıt etmekle yetinirken kamera da kayıt edici konumdadır. Kameranın bu ilk dönemlerinde gerçekliği olduğu gibi kaydetmekle yetinen teknolojik bir buluş olmaktan öteye gidememesi sinemanın kendi sonunu da hazırlıyordu. Bir süre sonra insanlar dış dünyayı olduğu gibi izlemekten sıkıldılar. Sinemayı kurtaran bir öykü anlatabileceğini ispatlaması oldu. Daha sonra konulu küçük dramalar çekildi ancak bunlar "konserve tiyatro oyunları" olmaktan öteye gidemediler. Sinema bu ilkel çabalardan sanata dönüşebilmek için kendi anlatım olanaklarını keşfetmek zorundaydı.

Kameranın gerçekliği olduğu gibi kaydetmesi sanat ve sinema ilişkisi hakkındaki ilk tartışmaların da kaynağıydı. Teknolojisi gereği fiziksel gerçekliği, gerçek dünyayı malzeme olarak kullanıp onu yeniden yaratan sinema, Büker'e (1996:2) göre gerçek malzeme ile kurmaca bir dünya ortaya çıkarıyor. Gerçekliği işleyerek biçim veriyor, onunla eğretileme yaratıyor. Ortaya çıkan şey gerçekliğin yeniden üretimi değil. Onu gerçeklikten ayıran şey araya giren biçim. Pezzella (2006:52) da sinemadaki gerçeklik etkisinin dış dünyanın basitçe yeniden üretilmesiyle değil, "bakışın baskın ve alışıldık *formlar*ıyla en iyi örtüşen bir temsil biçiminden" elde edildiğini düşünmektedir.

Sinema emekleme çağını çabuk atlatıp hızla rüştünü ispat-

ladı. Sanatsal açıdan en zengin, en iyi ürünlerinin bazılarını henüz 30 yaşına gelmeden veren sinema sessiz dönemde kendi anlatısını yaratmakla kalmamış onu zirveye taşımıştı. Chaplin, Dreyer, Lang, Eisenstein gibi büyük sanatçılar önce sessiz dönemde kendilerini ispatladılar. Kameranın sağladığı bakış ve gösterme üstünlüğünü kurgunun eşsiz anlatım gücüyle birleştiren sinema doğduğu çağa damgasını vurmakta gecikmedi. Ancak bu noktaya gelebilmek için sinema önce kendi anlatım araçlarını bulmak, kendi dilini yaratmak zorundaydı. İlk adımlarını atmaya başlayan sinema daha sonraları David W. Griffith ile kendi anlatımını oluşturdu. Bunu da kuşkusuz biçimsel özellikleri kullanarak kendine özgü bir biçem yaratarak yaptı. Sinemada biçemi yaratan en önemli araç kameradır. Balazs'a göre sinemayı sanat yapan ve diğer sanatlardan ayıran da yer değiştirebilen, farklı bir açı sunabilen kameradır (1968:307). Artık aksiyon kesintisiz bir biçimde değil, kameranın farklı açı ve konumları ile oluşan farklı planların birleşmesiyle oluşan bütünle veriliyordu. Bu birleşen planlar hem yönetmenin sahneyi istediği gibi oluşturarak sahnenin uzunluğunu, ritmini, temposunu ayarlamasını, hem de seyirciyi duygusal olarak yönlendirmesini sağlıyordu. Bunun yanı sıra kameranın açısı, hareketi, aydınlatma, alan derinliği, müzik, görsel düzenleme, kurgu ve ses kuşağı gibi biçimsel unsurlar da yönetmenin anlatımına katkıda bulunuyordu.

Bu biçimsel ögeler sinema tarihi boyunca gelişerek seyirci tarafından bilinen ve benimsenen "uzlaşım"lara dönüşmüştür. Bu uzlaşımsal ögeleri bir paradigma oluşturan kodlar olarak düşünebiliriz. Bu kodlar yönetmen tarafından bir öykü anlatmak üzere bir araya getirilirler. Bir film, temelde birlikte işleyen iki yapıdan oluşur: Öykü ve öykünün nasıl anlatıldığı. Rus Biçimcilerin görüşlerini sinemaya uyarlamaya çalışan Kristin Thompson ve David Bordwell gibi Neo-Formalistler bu ay-

rımı biçimci terimlerle *fabula* ve *syuzhet* olarak adlandırırlar. *Fabula* yani öykü, olayların kronolojik olarak sıralanmasıdır. Seyirci filmi izlerken gelişen olaylardan tutarlı bir öykü oluşturmaya çalışır. *Syuzhet* ise öykünün anlatılış şekli, sırası ve biçimidir. Biçem bu noktada devreye girer ve seyircinin öyküyü yapılandırmasını doğrudan etkiler. Bordwell biçemi filmin, aracın (*medium*) tekniklerini sistematik ve anlamlı (*significant*) şekilde kullanımı olarak tarif eder. Biçem, filmin ses ve görüntü dokusu, yönetmenin özgül tarihsel koşullarda yaptığı seçimlerdir. "Biçemin tarihi sinemanın estetik tarihidir" (1997:4).

Biçem kuşkusuz sinemadaki en karmaşık konulardan biri. Dönemlerin (geleneksel Hollywood sineması), türlerin (örneğin Kara Film), yönetmenlerin (örneğin Ozu'nun ayrıksı biçemi) farklı biçemlerinden söz edilebilir.

Biçem sinema tarihi boyunca sürekli değişir. Herhangi bir diyaloglu sahnenin 70'lerde kuruluşuyla 90'larda kuruluşu çok farklıdır. Teknolojik gelişmeler de biçemi, dolayısıyla sinema dilini derinden etkilemiştir. Örneğin Bordwell'in bu kitapta yer alan "Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusu..." makalesinde vurguladığı gibi Steadicam'in 70'lerde sinemaya girişi sahnelerin kuruluşunu tamamen değiştirmiştir. Sinemada biçemden bahsederken sinemasal anlatının geleneksel kurallarını oluşturan Hollywood'un üzerinde önemle durmak gerekir kuşkusuz.

Hollywood biçemi üzerine çalışan en önemli akademisyenlerden birisi David Bordwell'dir. Bordwell, çeşitli kitap ve yazılarında 1917'den günümüze Hollywood biçeminin izini sürer. Bordwell'in biçeme dair çalışmaları sadece Hollywood'la sınırlı değildir. Rus Biçimcilerin edebiyat için yaptıklarını sinemaya uyarlamaya çalışan ve bu yaklaşıma Neo-Formalism adını verenlerden birisi de Bordwell'dir. Bordwell, Neo-Formalism'i kullanarak Ozu ve Eisenstein gibi yönetmenleri ve Hong-Kong gibi ülke sinemalarını incelemiştir. Bordwell, klasik Hollywood'u in-

celerken Hollywood'un bireysel yeniliklere sert sınırlamalar koyan kurallarla bağlı, çok zor değişen temel biçemsel yöntemlerle bir öykü anlatan, film biçeminin temelinin birliğe dayandığı, filmlerin hem doğal görünüp, hem de Aristo'cu anlamda gerçekçi olduğu, devamlılık teknikleri ve kendini gizleyen öykü anlatımıyla görünmez olan, filmin anlaşılır olmasını sağlayan bir biçeme sahip olduğunu vurgular (1996:3).

Hollywood biçemi, tarihsel olarak normlar dizisi şeklinde fonksiyon gösterir. Hollywood normlarının 20'lerden beri değişmediğini öne süren Bordwell, klasik Hollywood'u anlamak için bu tarzın (*mode*) temel estetik normları nasıl yerleştirdiğini anlamak gerektiğini söyler. Klasik Hollywood sineması farklı kaynaklardan aldığı normları kendine mal eder. Örneğin heteroseksüel romantizm, Amerikan toplumunun bir değeridir ama sinemada aksiyonu sağlayan estetik bir fonksiyon kazanır. Film biçemi yekpare bir yapı değil, dinamik ilişkiler içindeki güçlerin karmaşık bir sistemidir (1996:5).

Ancak bu noktada Bordwell önemli bir tespit yapar. Normlara yapılan vurgu, filmcilerin bu teknik formülleri demir yumruk altında uygulamak zorunda oldukları gibi anlaşılmamalıdır. Klasik film tam anlamıyla formülleştirilemez. Daima, bir şeyi yapmanın başka bir yolu vardır. Pan ya da kaydırma yapmak gibi. Biçem bir paradigma oluşturur. Yani birbirinin yerini tutabilen seçenekler. Aynı zamanda biçem bütünleşik bir sistemdir çünkü paradigma birbirine bağlı alternatifler önerir. Klasik bir sinemacıysanız anlatısal bir motivasyon olmadan bir kaydırma yapamazsınız. Ya da her çekimi bir saniye tutamazsınız (Bordwell, 1996:5). Yönetmen paradigmanın içinden seçme yaparken seçtiği şeyin genel bütün içindeki fonksiyonunu dikkate almalıdır.

Bordwell, klasik Hollywood biçemini üç düzeyde analiz eder. Bunlar:

1. Aygıtlar: Birçok teknik aygıt klasik Hollywood sinemasının özelliği haline dönüşmüştür: üç nokta aydınlatması, devamlılık kurgusu, müziğin odak noktasında olduğu çekimler gibi. Bu aygıtlar aslında Hollywood biçeminin kendisidir.

2. Sistemler: Bir paradigmanın üyeleri olarak teknik aygıtlar sadece onların fonksiyonlarını anladığımızda önem kazanırlar. Klasik Hollywood sinemasının zaman geçişleri için zincirleme yerine kesme kullanmaya başladığı için artık var olmadığını söylüyorsak biçemin sadece onun aygıtlarının toplamından ibaret olduğunu düşünüyoruz demektir. Biçem, sadece tekrarlanan unsurlardan değil, onlar için tanımlanmış ilişkiler ve fonksiyonlar dizisinden oluşur. Bu fonksiyon ve ilişkiler bir sistem tarafından kurulur. Örneğin, aydınlatma, kompozisyon ve kurgu, belirli prensiplere göre uzamı oluşturma görevini üstlenir. Bu sistematik nitelik bir aygıtın diğerinin yerine geçmesini sağlar. Böylece zaman geçişi için kesme zincirlemenin görevini üstlenebilir. Film biçeminin sistematik niteliği paradigmayı da sınırlar. Örneğin sıçramalı bir kesme, sistemin kurallarını ihlal ettiği için kabul edilmez. Bordwell, kurgusal bir anlatı filminin üç sisteme sahip olduğunu ifade eder.

A) Öykü olayları ve nedensel ilişkilere dayanan anlatı mantığı sistemi. B) sinematik zaman sistemi C) sinematik uzam sistemi. Bir aygıt bu sistemlerden birinde ya da hepsinde çalışabilir.

3. Sistemlerin ilişkileri: Eğer sistemler, unsurlar arasındaki ilişkilerden oluşuyorsa, biçem bu sistemlerin birbiriyle ilişkileri olarak adlandırılabilir. Anlatı mantığı, zaman ve uzam birbirleriyle ilişkiye girerler. Hollywood biçeminde sistemler eşit roller oynamazlar. Uzam ve zaman, anlatı mantığı için araçlar üretirler. Sonuç olarak Bordwell, klasik Hollywood biçemini, biçemsel unsurlar, sistemler ve bu sistemler arasındaki ilişkilerle karakterize edebileceğimizi söyler (1996:6).

Bordwell, klasik Hollywood biçemini oluşturan yapıları ortaya koyduktan sonra, stüdyo sisteminin çöküp bağımsızların yükselişinin başladığı ve kaçınılmaz olarak Hollywood biçeminin dönüştüğü 60'lı yıllardan sonrasının izini sürmeye devam ediyor. Bu kitapta yer alan "Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusu: Çağdaş Amerikan Sinemasında Görsel Üslup" makalesinde de 1960 sonrasından günümüze Hollywood biçemindeki değişimlere ve nedenlerine ışık tutuyor.

Kaynakça

Balazs, Bela, "Filrn Kuramı", *Türk Dili*, Sinema Özel Sayısı, Cilt XVII, sayı 196, 1 Ocak 1968, sf. 303-308.

Bordwell, David, "The Classical Hollywood Style 1917-1960" *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode Of Production To 1960*- David Bordwell, Janet Staiger and Kristin Thompson (ed.), London: Routledge, 1996.

Bordwell, David, *On the History of Film Style*, Cambridge: Harvard University Press, 1997.

Büker, Seçil, *Film Dili Kuramsal ve Eleştirel Eğilimler*, İstanbul: Kavram yayınları, 1996.

Pezzella, Mario, *Sinemada Estetik*, Çev: Fisun Demir, Ankara: Dost Yayınevi, 2006.

Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusu: Çağdaş Amerikan Sinemasında Görsel Üslup*

David Bordwell
Çeviren: Y. Gürhan Topçu

Pek çoğumuz için günümüz popüler Amerikan sineması daima hızlı, büyük bütçeli ve genellikle kontrol edilemezdir. Akıllara hemen, sonu gelmeyen yeniden çevrimler ve devam filmleri, sulu komediler, boğucu özel efektler, kahramanın devasa patlamaların ardından hemen arkasından gelen bir ateş topuyla kameraya doğru savrulması gelir. Günümüz filmlerinin kendi fragmanları gibi tükendiğini söylemekten haz alıyoruz. Bazı araştırmacılar bu kanılardan yola çıkarak Amerikan stüdyo filmciliğinin 1960'dan bu yana, stüdyo döneminden kesin bir şekilde ayrılan "post-klasik" döneme girdiğini öne sürerler.[39] Bu araştırmacılar, alışılmıştan farklı yollarla pazarlanan, birçok medya platformunda ortaya çıkan, geniş kitlelere hitap eden, yüksek gişe getirisine sahip filmlerin anlatısal olarak tutarsız, biçimsel olarak parçalı bir sinema anlayışı yarattığını vurgularlar.[40]

---

* "Intensified Continuity: Visual Style in Contemporary American Film." ***Film Quarterly*** 55, 3 (Spring 2002): 16–28

39 Hollywood "klasisizmi" düşüncesi David Bordwell, Janet Staiger ve Kristin Thompson'ın *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Pres, 1985) adlı kitaplarında ayrıntılı biçimde incelenmiştir.

40 Örneğin *Contemporary Hollywood Cinema*'daki (Ed. Steve Neale ve Murray Smith, London: Routledge 1998) bazı makaleler Post-klasik bir Hollywood'un varlığını öngörürler. Özellikle Elizabeth Cowie'nin "Storytelling: Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative" 178–190, ve Thomas Elsaesser'in "Specularity and Engulfment: Francis Ford Coppola and *Bram Stoker's Dracula*" 191–208, makalelerine bakılabilir. Murray Smith de "Theses on the Philosophy of Hollywood History" de (3–20) konu hakkında yararlı açıklamalar yapar. Konu hakkında yararlanılabilecek bir özet de Peter Kramer'ın *The Oxford Guide to Film Studies* içindeki (ed. John Hill ve Pamela Church Gibson, New York: Oxford University Press, 1998, 289–309) "Post-classical Hollywood" makalesinde bulunabilir.

Yine de bu yargılar, genellikle filmlerin ayrıntılı incelemesine dayanmaz. Bir dizi filmi analiz eden araştırmacılar, inandırıcı bir şekilde Hollywood öykü anlatımının stüdyo günlerinden bu yana köklü bir değişim geçirmediğini öne sürerler.[41] Bence de eğer son 40 yıldaki görsel biçemi incelersek, aynı sonuca ulaşmak zorunda kalırız. Günümüz sineması, zaman, uzam ve anlatı ilişkilerini (nedensel bağlantılar ve paralellikler gibi) sunarken genel olarak geleneksel film yapım kurallarına bağlıdır. Sergileme ve karakter gelişimi hala 1960 öncesindeki yöntemlerle gerçekleşir. Geriye dönüşler ve eksiltmeler anlık bir şekilde düğümü çözmeye ve [filmde gerçekleşen olayların] geçmişiyle tutarlılık sağlamaya devam eder. Jenerik sekansları, açılışlar ve montaj sekansları cafcaflı bir kendi üzerine bilinçlilik (*self-conscious*) sergiler. Özellikle, günümüz filmleri, uzamı büyük oranda "klasik devamlılığın" dayanak noktalarına bağlı kalarak sunarlar. Kurucu çekimler ve yeniden kurucu çekimler, oyuncuların mekândaki konumlarını sergiler. Aksiyon çizgisi, oyuncuların hareket ve bakış yönlerini belirlerken, farklı açılar gerektiren çekimler aksiyon çizgisinin tek bir tarafından yapılır. Kesmeler arasında oyuncuların hareketleri uyumludur ve sahne ilerledikçe çekimler oyunculara yaklaşarak bizi dramanın can damarına taşır.[42]

Buna rağmen son 40 yılda belirgin biçimsel değişimler gerçekleşmiştir. Çok önemli teknik aygıtlar aslında yeni olmamalarına rağmen –birçoğunun kökeni sessiz sinemaya dayanır- son zamanlarda daha çok göze çarpmaya başlamış ve ol-

41 Bkz: Neale ve Smith'in içinde sf. 166-177, "A Close Encounter with *Raiders of the Lost Ark:* Notes on Narrative Aspects of the Hollywood Blockbuster", Kristin Thompson, *Storytelling in the New Hollywood* (Cambridge, MA: Harvard University Pres, 1999) 2-3, 344-352 ve Geoff King, *Spectacular Narratives: Hollywood in the Age of the Blockbuster* (London: Tauris, 2000), 1-15.

42 Film yapımındaki devamlılığın ilkeleri, David Bordwell ve Kristin Thompson'ın *Film Art: An Introduction*'da incelenmiştir. (5.baskı, New York: Mc Graw-Hill, 1997, sf.284–300)

dukça farklı bir biçeme dönüşmüşlerdir. Yeni biçemde, parçalı anlatı ve tutarsızlık adına geleneksel devamlılığın reddedilmesi yerine, [bu devamlılığın] varolan tekniklerinin yoğunlaştırılması görülür. Yoğunlaştırılmış devamlılık, geleneksel devamlılıktaki vurguların daha sık bir aralığa ulaştığı, ileri bir türüdür. Bu tarz devamlılık, geniş kitlelere hitap eden Amerikan filmlerinde baskın olan biçemdir.

Biçimsel Yöntemler

Kamera kullanımı ve kurgu ile ilgili dört yöntem, bence yoğunlaştırılmış devamlılığın temelini oluşturur. Bu yöntemlerden bazılarını eleştirmenler dillerine dolamıştı, fakat çoğunluğu üzerinde ayrıntılı olarak düşünülmedi. Dahası, bu tekniklerin ayrı bir dizi seçenek oluşturmak üzere nasıl birlikte çalıştıkları üzerinde de yeterince değerlendirme yapılmadı.

1. Daha Hızlı Kurgu

Herkes filmlerin giderek daha hızlı bir kurguya sahip olduğunu düşünüyor fakat ne kadar hızlı? Ve neye kıyasla hızlı?

1930 ve 1960 arasında Hollywood filmlerinin çoğu, hangi uzunlukta olursa olsun, 300 ila 700 çekimden oluşurken, ortalama çekim uzunluğu (OÇU) 8 ila 11 saniye arasındaydı. A kategorisi bir film nadiren 6 saniyeden az bir OÇU tutturabilirdi;[43] olağanüstü uzun çekimlerden oluşan filmler daha yay-

43 Ortalama çekim uzunluğu kavramı Barry Salt tarafından ortaya atılmıştır. *Film Style and Technology: History and Analysis*, second ed. (London: Starword, 1992). Buradaki bütün OÇU'lar filmin tamamını izlerken filmin saniye cinsinden süresini çekim sayısına bölme esasına dayanır. Görüntüler ve arayazılar çekim olarak sayılırken jenerik yazıları çekimden sayılmaz. Benim stüdyo dönemi normlarını değerlendirmelerim (Bordwell) *Classical Hollywood Cinema* 60-63'den alınmadır. Salt'ın 1960 sonrası dönemi için sonuçları *Film Style and Technology*'nin 214--215, 236--240 ve 249. sayfalarında bulunabilir. Salt bir dönemin ortalama çekim uzunluklarını "Ortalama Çekim Uzunluğu"na indirgemek isterken, Bordwell OÇU'yu bir dizi olası seçim olarak düşünmek taraftarıdır.

gındı. John Stahl'ın *Back Street* (1932) filmi 19 saniyelik bir OÇU'ya sahipken, Otto Preminger'in *Fallen Angel*"ı (1945) çekim başına 33 saniyelik bir ortalamaya sahipti.

1960'ların ortalarında ve sonlarında, bazı Amerikalı ve İngiliz filmciler daha hızlı kesme oranlarını deniyorlardı.[44] Dönemin stüdyolar tarafından dağıtılan birçok filmi 6 ila 8 saniyelik OÇU'lara sahipken, bazı filmler önemli ölçüde daha kısa ortalamalara sahipti: *Goldfinger* (1964) 4.0 saniye; *Mickey One* (1965) 3.8 saniye; *The Wild Bunch* (1969) 3.2 saniye; ve *Head* (1968) dikkat çekici biçimde 2.7 saniye. 1970'lerde birçok film 5 ila 8 saniyelik OÇU'lara sahipken kayda değer sayıda daha hızlı örnekleri görürüz. Beklenebileceği gibi aksiyon filmleri diğer türlere göre daha hızlı bir kurguya sahiptiler (ve Peckinpah'ın filmleri hepsinden daha hızlı bir kurguya sahipti[45]) fakat müzikaller, dramalar, romantik filmler ve komediler daha uzun çekimlere ihtiyaç duymuyorlardı. *The Candidate* (1972), *Pete's Dragon* (1977), *Freaky Friday* (1977), *National Lampoon's Animal House* (1978) ve *Hair* (1979) filmlerinin hepsi 4.3 ila 4.9 saniyelik OÇU'lara sahiptiler. 1970'lerin ortasında herhangi bir türdeki birçok film en azından 1000 çekimden oluşuyordu.

1980'lerde tempo yükselmeye devam etti ancak filmcilerin

Daha genel konuşmak gerekirse OÇU yararlı ancak kaba bir alettir. Doğal olarak, bir uzun ve 800 kısa çekimden oluşan bir film, daha az sayıda ama yaklaşık olarak eşit çekimlere sahip bir filmle aynı OÇU'ya sahip olabilir. Tarz (mode) gibi diğer genel eğilimlerin ölçülmesi daha sağlıklı ayrımlar yapmamızı sağlayabilir, ancak mevcut teknolojiyle tamamlanmış bir filmde her çekimin uzunluğunu ölçmek oldukça zahmetli bir iştir.

44 Makalenin bundan sonraki kısmında iddialarımı 1961-2000 arasında ABD film stüdyoları tarafından yapılan ya da dağıtılan 400 İngilizce filme dayandırıyorum. Her on yıl için 100 film seçtim. Böylece her yılı 7-12 arası film temsil etti. Bu film külliyatı rasgele bir seçimin sonucu değildi; katı bir rasgele örnekleme filmlerin büyük bölümü için olası değildir. Çünkü hastalıklı koruma duygusu ve zevk konusundaki katı kurallar her filme incelemek için eşit şans vermez. (Bkz. Bordwell *Classical Hollywood Cinema*, 388-389) Filmleri geniş bir tür ve yönetmen dizisinden seçmeye çalıştım ki örneklerin hepsi büyük dağıtımcılar tarafından dağıtılmıştı ve sömürü filmleri ya da doğrudan video satışına giden filmleri kapsamıyorlardı.

45 Peckinpah'ın hızlı kurgusunun ayrıntılı bir tartışması için bkz. Bernard F.Dukore, *Sam Peckinpah's Feature Films* (Urbana, IL: University of Illinois Press, 1999) 77-150.

tercih seçenekleri çarpıcı biçimde daralmıştı. 1970'lerde hala görülebilen iki basamaklı OÇU'lar kitleleri eğlendirmeyi amaçlayan sinemadan neredeyse tamamen yok oldu. Sıradan filmlerin çoğu 5 ila 8 saniyelik ortalamaya sahipken, birçok film de (*Raiders of the Lost Ark* 1981, *Lethal Weapon* 1987, *Who Framed Roger Rabbit?* 1988, gibi) 4 ila 5 saniyelik ortalamaya sahipti. Bu dönemde, *Pink Floyd: The Wall* (1982), *Streets of Fire* (1984), *Highlander* (1986), ve *Top Gun* (1986) gibi müzik videolarından etkilenen filmlerde ve bazı aksiyon filmlerinde 3-4 saniyelik OÇU ortalamaları da bulabiliriz.

1980'lerin sonunda birçok film 1500 ya da daha fazla çekimden oluşmaya başlamıştı. Kısa süre sonra *JFK* (1991) ve *The Last Boy Scout* (1991) gibi 2000–3000 çekimlik filmler bunları takip etti. Yüzyılın sonunda 3000–4000 çekimden oluşan filmler geldi (*Armageddon* 1998; *Any Given Sunday* 1999). Ortalama çekim uzunlukları şaşırtıcı şekilde düşmüştü. *The Crow* (1994), *U-Turn* (1997) ve *Sleepy Hallow* (1999) 2.7 saniyelik; *El Mariachi* (1993), *Armageddon* ve *South Park* (1999) 2.3 saniyelik ve bulabildiğim en hızlı kurgulanmış Hollywood filmi olan *Dark City* (1998) 1.8 saniyelik ortalamalara sahiptiler. 1999 ve 2000'de herhangi bir türdeki sıradan bir filmin OÇU'su 3 ila 6 saniye arasındaydı.[46]

Bugün, birçok film ABD stüdyo filmciliğinin hiçbir döneminde olmadığı kadar hızlı kurgulanıyor. Aslında, kısa bir süre içinde kurgu hızı duvara çarpabilir; çekim ortalaması 1.5 saniyeden az olan bir uzun metrajlı filmi hayal etmek zor görünüyor. Bu nedenle, hızlı kurgu uzamsal devamlılığın "post-kla-

---

46 Barry Salt ana OÇU'nun 1958'den 1975'e kadar olan dönemde 11 saniyeden 7 saniyeye düştüğünü ve 1976–1987 arasında 8.4 saniyeye uzadığını tespit ederken sonraki sonuçlar hakkında daha ikircikliidir (*Film Style and Technology*, 265, 283, 296). Benim sonuçlarım da kabaca onun tespit ettiği ilk dönemle çakışır, fakat ikinci dönem için çekimlerin uzamasıyla ilgili fazla kanıt bulamadım. Bu farklılığı tamamen açıklayamam fakat iki unsur ilişkili olabilir. Birincisi, Salt'ın az çok mantıklı seçenekler dizisi yerine tek ana OÇU arama kararı sonuçları çarpıtabilir çünkü Woody Allen'ınkiler gibi az sayıda uzun planlı film ortalamayı yükseltebilirken,

sik" yıkımına önderlik ediyor olabilir mi? Elbette bazı aksiyon sahneleri anlaşılmasını engelleyecek kadar hızlı kurgulanıyor (ve aynı ölçüde estetikten uzak sahneleniyor).[47] Bununla birlikte *Die Hard, Speed*, ve *Lethal Weapon* filmlerinde olduğu gibi bir çok hızlı kesilmiş sekans uzamsal olarak anlaşılır kalabiliyor. (Bazı aksiyon sahnelerinin anlaşılmaz olmasının nedeni, aşağıda iddia edeceğim gibi büyük perdede her şeyin çok iyi anlaşılacağına dair yanlış inançtır.)

Daha da önemlisi hiçbir film tek bir uzun aksiyon sekansından ibaret değildir. Çoğu sahnelerde diyaloglar vardır ve burada hızlı kurgu temelde açı / karşı açı değişimlerine uygulanır. Başka türlü nasıl *Ordinary People* (1980) 6.1, *Ghost* (1991) 5.0, ve *Almost Famous* (2000) 3.9 saniyelik OÇU'lara sahip olabilirlerdi? Kurgucular 1930-1960 dönemine göre, artık her diyalog satırında konuşan oyuncuya kesip, araya daha fazla tepki çekimi koyma eğilimindeler.

Kuşkusuz, diyalog sahnelerini kısa çekimlerden inşa eden yeni biçem, daha seyrek kurucu çekim ve daha uzun tutulmuş

---

hızlı kurgulanmış birkaç film ortalamayı düşürebilir. Eğer Salt'ın inandığı gibi o dönemin çoğu filmi 6 saniyelik ortalamaya sahipse 12 ila 20 saniyelik OÇU'lu birkaç film, ortalamayı 2 ila 4 saniyelik birkaç filmin azaltabileceğinden çok daha fazla yukarı çeker.

İkinci olarak Salt'ın izleme sürecini açıkladığı tek yerde bir filmin ilk 30-40 dakikasında çekimleri saymanın uygun bir OÇU ölçümü verdiğini ifade eder ("Statistical Style Analysis of Motion Pictures", *Film Quarterly* 28, 1 [Fall 1974]: 14-15). Benim deneyimlerime göre, bu, birçoğunun final bölümüne doğru giderek hızlanan bir kurguya sahip olan çağdaş filmler için güvenilir bir yöntem değildir. *Jaws*'ın ilk 55 dakikası 8.8 saniyelik bir OÇU'ya sahipken, filmin tamamı 6.5 saniyelik bir OÇU'ya sahiptir. *Body Snatchers*'ın (1994) ilk 35 dakikasını örnek olarak alırsak 10.8 saniyelik bir OÇU buluruz ki bu dönemin ortalamasının oldukça üzerindedir, filmin tamamının ortalaması 7.7 saniyedir. Birçok çağdaş film yapımcısı hızlı kesmeli doruk noktasının değerini arttırmak için kasıtlı olarak ilk bölümü uzun çekimlerle dengeler. Belki de Salt'ın 1976–1987 dönemi filmlerinin rakamları sadece açılış bölümlerinden alındığı için böyledir.

47 Todd McCarthy *Armageddon*'da "yönetmen Bay'ın görsel sunumu o kadar çılgınca ve kaotik ki çoğunlukla hangi gemi ya da karakterin gösterildiğini anlamamız ya da gösterilenleri birbiriyle ilişkilendirmemiz mümkün değil" der ("Noisy 26 'Armageddon' Plays 'Con' Game," *Variety* [29 June-12 July 1998]: 38).

ikili çekimler kullanarak daha fazla eksiltme taraftarı görünüyor. Kuleshov ve Pudovkin'in işaret ettiği gibi klasik devamlılık, yapısı gereği tekrarlar barındırır: açı/karşı açılar kurucu çekimde verilen karakterin pozisyonu hakkındaki bilgiyi tekrarlar, aynı şeyi bakış yönleri ve gövde konumlamaları da yapar. Karşılıklı diyaloğu yoğunlaştırmak için, filmciler kurucu çekimin sağladığı bazı tekrarları çıkarmışlardır. Aynı zamanda hızlı kurgulanmış diyaloglar 180 derecelik sahneleme sisteminin dayanak noktalarını güçlendirmiştir. Çekimler bu kadar kısa olunca, kurucu çekimler kısaltılınca, geciktirilince ya da hiç kullanılmayınca bir diyalogdaki bakış yönleri ya da açıları belirsiz olmamalı ve aksiyon çizgisine dikkatle uyulmalıdır.

2. Objektiflerin Odak Uzaklıklarındaki Aşırı Uçlar

1910'lardan 1940'lara kadar ABD'de uzun metrajlı film çekimlerinde kullanılan normal açılı objektiflerin odak uzaklığı 50 mm ya da 2 inch'di. 100 mm'den 500 mm'ye kadar olan daha uzun odak uzaklıklı objektifler daha çok yakın çekimlerde, özellikle de yumuşak odaklı (*soft-focus*) çekimlerde ve vahşi doğadaki hayvanların çekimleri gibi belirli bir mesafeden hızlı hareketleri izlemek için kullanılıyordu. Daha kısa odak uzaklıklı (geniş açılı) 25mm'den 35 mm'ye kadar olan objektifleri filmciler farklı düzlemlerde iyi netlik istediklerinde ya da sıkışık bir dekorun tamamını görüntülemek için kullanmaya başladılar. 1930'larda görüntü yönetmenleri *Citizen Kane* (1941) tarafından popülerleştirilen bir eğilimle giderek artan bir oranda geniş açılı objektiflere bel bağlamaya başladılar ve normal açılı objektif bu nedenle 35 mm odak uzaklığına sahip olarak yeniden tanımlandı.1970'lerin başında anamorfik objektiflerdeki ilerlemeler filmcilerin geniş açılı objektifler kullanmasını sağlarken, [geniş açılı] objektifin özelliği olan bozulma etkileri (çerçevenin köşelerinde fıçı etkisi, ön plan ve arka plan arasındaki mesafenin abartılması) *Carnal Knowledge* (1971)

ve *Chinatown* (1974) gibi etkili Panavision filmlerde iyice ön plana çıkmıştı.[48] Daha sonraları, filmciler geniş açılı objektifleri geniş kurucu çekimler, güçlü bir önplan/arkaplan etkileşiminin olduğu orta çekimler ve grotesk yakın çekimleri elde etmek için kullandılar. Roman Polanski, Coen kardeşler, Barry Sonnenfeld ve diğer bazı filmciler geniş açılı objektifleri görsel tasarımlarının ana dayanak noktası haline getirdiler.

Birçok filmci uzun odaklı objektife döndü. *A Man and a Woman* (1966) gibi etkili Avrupa filmleri, refleks vizörler, telefoto[49] ve zoom objektiflerin gelişmesi, televizyon ve belgesel kökenli yönetmenlerin istilası ve diğer faktörler sayesinde yönetmenler büyük ölçüde uzun odak uzaklıklı objektifler kullanmaya başladılar. Uzun odaklı objektif çok uzak mesafeyi bile büyüttüğü için kamera konudan oldukça uzakta konumlanabiliyor ve dış çekimleri gerçek mekânlarda yapma kolaylığı sağlıyordu. İç çekimlerde bile, uzun odaklı objektif kullanımı zamandan tasarruf sağlıyor ve bu objektifler sayesinde kameralar birbirlerinin görüş alanına girmedikleri için birden fazla kamera kullanımı 1970'lerde giderek popüler oluyordu. Uzun odaklı objektif hem belgesellere özgü bir doğrudanlığı (*immediacy*) sağlıyor, hem de stilize bir derinlikten yoksunluk havasıyla karakterlerin mekânda koşmalarını ya da yürümelerini sağlıyordu (*The Graduate* 1967'*de* Benjamin'in Elaine'in düğününe koştuğu ünlü sahnede olduğu gibi).[50]

Uzun odaklı objektifler yakın çekimleri, orta çekimleri, omuz

48 Bkz. David Bordwell, *On The History of Film Style* (Cambridge, MA: Harvard University Pres, 1997) 238–244.

49 Telefoto objektifler, objektif parçalarının optik olarak iç içe geçtiği, böylece fiziksel olarak belirtilen odak uzaklığından daha kısa uzaklığa sahip uzun odaklı objektiflerdir. Böylelikle 500 mm'lik odak uzaklığına sahip bir objektif fiziksel olarak aynı odak uzaklığına sahip bir telefoto objektiften daha uzundur. Bkz. Paul Wheeler, *Practical Cinematography* (Oxford: Focal Pres, 2000), 28.

50 Bu eğilim hakkında daha fazla bilgi için bkz. . David Bordwell, *On The History of Film Style*, 246–253.

üstü çekimleri ve hatta kurucu çekimleri görüntülemek için kullanılagelmiş çok amaçlı bir araç olmuştur. Altman, Milos Forman ve diğer yönetmenler uzun odaklı objektifleri bir sahnedeki hemen her çekimde kullanmışlardır. Yeni objektifler, silmeye yapılan kesme gibi biçimsel yan ürünlerin doğuşuna da zemin hazırlamıştır.[51] Burada uzun odaklı objektif bir figürü çekerken kameraya daha yakın herhangi bir şey (trafik ya da önünden geçilen bir ağaç) kayarak görüntüye girer; görüntü tamamen maskelenirken kesilir; görüntüyü kesen nesne çerçeveyi terk ettiğinde objenin daha yakın bir görüntüsü vardır. Benzer şekilde 1960'larda uzun odaklı objektif kendi üzerine bilinçlilik (*self-conscious*) yaratan netlik kaydırma (*rack-focus*) hareketini teşvik etti ve sonraki yıllarda derinliği değişen kompozisyonlar yaratmak için figür hareketiyle birlikte kullanıldı.

1960'lardan günümüze, objektiflerin odak uzunluklarının aşırılıklarından yararlanmak yoğunlaştırılmış devamlılığın bir simgesi haline geldi. *Bonnie and Clyde*'da (1967) Arthur Penn 9.8 mm'den 400 mm'ye kadar farklı odak uzunluklarına sahip objektifler kullanmıştı.[52] Sinema afacanlarından (*movie-brat*)* bazı yönetmenler bir taraftan uzun odaklı objektiflerin avantajlarını değerlendirirken, bir taraftan da 1940'ların geniş alan derinliği geleneğini sürdürmek istiyorlardı. Böylece Francis Ford Coppola, Brian De Palma ve Steven Spielberg özgürce tek bir filmin içinde uzun odaklı objektiflerle geniş açılı objektifleri bir arada kullandılar.[53] Oliver Stone'un *Salvador* (1986) filminin görüntü yönetmenliği için görüşmeye giden Robert Richardson, Stone'un "Tek

51 Verna Field bu terimi *Voices from the Set: The Film Heritage Interviews* (Lanham, MD: Scarecrow, 2000) 243, (Ed. Tony Macklin ve Nik Pici) kitabında *Jaws*'daki çekimleri tartışırken kullanır.

52 John Belton, "The Bionic Eye: Zoom Esthetics" *Cineaste* 9, 1 (Winter 1980-1981): 26

* Moviebrat: 1970'lerde ünlenen, üstün bir sinema sevgisi ve tekniğine sahip Coppola, De-Palma, Scorsese, Spielberg gibi yönetmenler için kullanılan bir terim. ç.n.

53 Daha fazla bilgi için bkz. Bordwell, *On The History of Film Style*, 253-260).

bir sorum var. Uzun odaklı bir objektifin ardından geniş açıya geçebilir misin?" dediğini hatırlıyor. Richardson cevabı "Şaka mı yapıyorsun? Tabii ki yapılabilir. Sorun değil" olmuştur.[54]

3. Diyalog Sahnelerinde Daha Yakın Çerçeveleme

1930'lardan 1960'lara kadar yönetmenler, tüm sahneyi başından sonuna kadar oyuncuyu dizden ya da kalça hizasından kesen Amerikan planla çekiyorlardı. Bu çerçeveleme, uzun süren ikili çekimlerde oyuncuların vücutlarını ön plana çıkarıyordu. 1960'lardan sonra bu tür ikili çekimler, tek oyuncuyu gösteren orta ya da yakın çekimlerden oluşan 'tekli' çekimlerle yer değiştirdi. Elbette tekli çekimler stüdyo döneminde de yaygın bir seçenekti fakat son dönemlerde filmciler sahneleri büyük ölçüde tekli çekimler üzerine kurma eğilimine girdiler. Tekli çekimler yönetmene sahnenin temposunu kurguda değiştirme ve oyuncunun en iyi performansını seçme olanağı tanır.[55]

Eğer bir sahne hızlı kesilmiş tekli çekimlere dayanıyorsa, filmci önemli diyalogları ya da oyuncunun yüzündeki tepkiyi vermek için yeni yollar bulmalıdır. Standart yöntem çekim ölçeklerini değiştirmektir ancak yine 1960 sonrasında filmciler kısıtlı bir tercih dizgesiyle karşılaştılar. 1940'ların filmcileri bir oyuncuyu Amerikan planda, orta planda (belden yukarısı), orta yakın planda (göğüsten yukarısı), standart yakın planda (yüzün tamamı) ve çok yakın planda (yüzün bir kısmı) çekebilirdi. Amerikan plan ve kalabalıkların çerçevelenmesi daha az kullanıldıkça normlar yeniden gözden geçirildi; birçok filmde diyalog çekimlerindeki temel çerçeveleme fazlasıyla boşluk bırakılan omuz üstü orta çekim oldu. Böylece filmci daha kısıtlı bir dizgeden, orta ikili çekimden çok

54 James Riordan, *Stone: The Controversies, Excesses, and Exploits of a Radical Filmmaker* (New York: Hyperion, 1995), 154.

55 Bkz. Jon Boorstin, *Making Movies Work: Thinking Like a Filmmaker* (Los Angeles: Silman-James, 1990), 90–97.

yakın tekliye seçme yapabilir hale geldi.

Geniş perde uygulamaları sinemaya girdiğinde filmciler kendilerini çoğunlukla uzak ve orta çekimlere dayanmak zorunda hissettiler, ancak 1960'ların sonunda Panavision'ın daha az deforme eden, daha fazla keskinlik sağlayan objektifleri sayesinde yönetmenler daha yakın geniş perde çerçevelemeleri yapabildiler. Gerçekten de geniş format yakın tekli çekimlere bir avantaj sağlar: oyuncunun yüzünü çerçevenin merkezi dışına yerleştirmek sahnenin geçtiği mekânın önemli bir kısmının görülebilmesi için çerçevede yeterli alan bırakır, bu da geniş açılı kurucu ve yeniden kurucu çekimlere olan ihtiyacı azaltır. Oyuncular pozisyon değiştirdiğinde yeniden kurucu çekime ihtiyaç kalmaz: sıkıştırılmış bir çerçevede oyuncu hareketi çoğunlukla bir orta çekimin tazelenmesi için kullanılır. (A oyuncusu ön plandadır ve B oyuncusunun önünden geçerken kamera B'de kalır ve daha sonra orta çekimdeki A'ya kesilir.) Artık genel çekimler, daha çok bir sahneyi noktalamak, aksiyonun evrelerini ayırmak ya da sık kullanıldıkları için artık ard arda gelemeyecek yakın çekimler yerine görsel bir ritm sağlamak işlevine sahiptir.[56] Gerçekte, sahnedeki en uzak çerçeveleme, en sonda bir nefes alma işlevi görür.

En önemlisi, daha yakın çekimlerin kullanımına yönelik baskı, oyuncuların ifade kaynaklarını sınırlamıştır. Stüdyo yıllarında bir yönetmen, oyuncunun tüm vücudunu kullanırken,

---

56 "Ana çekime dönmek ya da sahnenin ortasında kullanılacak bir kurucu çekim rahatlama sağlayabilir ya da alternatif olarak öyle bir ritm sağlar ki yakın çekimlerinizi daha güçlü ve yoğun biçimde kullanabilirsiniz." (Paul Seydor, "Trims, Clips, and Selects: Notes from the Cutting Room." *The Perfect Vision* no 26 [September/October 1999], 27).

57 *Secrets of Screen Acting*'de (New York: Routledge, 1994) Patrick Tucker sinema oyunculuğunun yüze dayandığını ifade eder. Oyunculara yüzlerinin çerçeveyi doldurduğu çekimlerde kamerayı nasıl aldatacakları, yakın çekimlerde nasıl tepki vermeleri gerektiği ve yakın çekimlerde nasıl konuşmaları gerektiği konusunda tavsiyelerde bulunur (44-45, 55-57, 75). Blokaj "kameranın yüzünüzü görmesinin bir yoludur" (129). Ayrıca bkz. Steve Carlson, *Hitting Your Mark: What Every Actor Really Needs to Know on a Hollywood Set* (Studio City, CA: Michael Wiese, 1998), 23-47, 63-81.

şimdi oyuncular çoğunlukla yüzlerden ibarettir.[57] Anthony Minghella için "dinamik blokaj" farklı oyuncuları geniş bir görüş alanında kareografi içinde oynatmak değil, bir oyuncunun daha yakın bir çerçeve oluşturmak üzere kameraya yaklaşmasına izin vermektir.[58] Ağız, kaşlar ve gözler bilginin ve duygunun ana kaynakları olur ve oyuncular performanslarını değişen yakın, ayrıntılı çekimlere göre ayarlamalıdırlar.

Daha hızlı bir kurgu, objektif odak uzunluklarının iki taraflı aşırılıkları ve çerçeveyi dolduran tekli çekimler yoğunlaştırılmış devamlılığın yaygın özellikleridir; neredeyse her çağdaş anaakım filmde bu özellikleri görebiliriz. Bu faktörleri daha kolay açıklayabilmek için tek tek ele aldığım halde, her biri diğerleriyle birlikte çalışma eğilimindedir. Çerçeveyi dolduran çekimler daha hızlı bir kurguya izin verir. Uzun odaklı objektifler figürleri hızlı bire bir kurgu için birbirinden ayırır. Netlik kaydırması (*rack focus*), çekimler arasında yapılan kesmenin işlevini aynı çekim içinde üstlenir: ilgi alanını Welles ve Wyler'ın geniş alan derinlikli klasiklerinde olduğu gibi aynı anda değil sırasıyla ortaya koyar. Bütün bu seçenekler dördüncü bir tekniği destekler.

4. Serbestçe Dolaşan Kamera

[Bir filmde] daha uzun çekimler ve daha dolu çerçeveler varsa kamera genellikle hareketlidir. Sesin gelişiyle birlikte kamera hareketi ki bu hareketin filmlerin başındaki gösterişli bir kaydırma ya da vinç hareketi olması da gerekmez, popüler sinemanın ana dayanak noktası olmuştur. Karakteri merkezde tutmak için ustaca yapılan sağa ya da sola doğru yeniden çerçevelemeler de bu kapsamda değerlendirilebilir. Bugünün kamera hareketleri 1930'larda yaygınlaşan kamera hareketliliğinin gösterişli uzan-

58 Jay Holben, "Alter Ego", *American Cinematographer* 81, 1 (January 2000):70.

tılarıdır.

Örneğin bir karakter yolda yürürken kameranın kaydırmayla takip ettiği uzun takip çekimleri vardır. 1920'lerde geliştirilen bu usta işi çekimler sesli sinemanın başlangıcında göze çarpmaya başladı (*The Threepenny Opera*, 1931; *Scarface*, 1932 ve benzerleri) ve Ophuls, Kubrick gibi yönetmenlerin biçimsel imzaları haline geldiler. Teknik ustalıkla dolu takip çekimleri Scorsese, John Carpenter, De Palma ve diğer yeni Hollywood yönetmenlerinin sabit özellikleri haline geldi. Kısmen bu etkili isimler, daha hafif kameralar ve Steadicam gibi sarsıntıyı önleyen cihazlar sayesinde, bir ya da iki karakterin koridorlar boyunca, odadan odaya, içeriden dışarıya ve yeniden içeriye takip edildiği çekimler her filmde görülmeye başlandı.[59] Aynı şey, önceleri filmin dramatik zirve noktasını işaret ederken artık sıradan bir gösteriş aracına dönüşen vinç çekimlerinde de oldu. Vinç çekimleri montaj sekanslarına ve açıklayıcı anlara canlılık katan araçlar oldular: bir sahnede yaklaşan bir arabayı üst açıdan görürüz, kamera vinçle alçalarak arabadan inip binaya doğru giden kişiye yaklaşır. Mike Figgis "Bugünlerde birisi tuvalete bile gidiyorsa vinç çekimiyle takip ediyoruz" diyor.[60]

Sahnede başka hiçbir şey hareket etmese de günümüz kamerası hareketlidir.[61] Yavaşça ya da hızlı bir şekilde oyuncunun yüzüne doğru yaklaşır. Bu yaklaşmalar, sadece karakterin bir şeyi kavradığını, algıladığını vurgulamaz, açı/karşı açı

---

59 Bu konudaki bir tartışma için bkz. Jean-Pierre Geugens, "Visuality and Power: The Work of the Steadicam", *Film Quarterly* 47, 2 (Winter 1993–1994): 13–14. Ayrıca bkz. *Steadicam: Techniques and Aesthetics* (Oxford: Focal Pres, 2001).

60 Mike Figgis ed. *Projections 10: Hollywood Film-makers on Film-making* (London: Faber and Faber, 1999), 108.

61 Çağdaş kamera hareketlerinin bazı türleri Jeremy Vineyard'ın *Setting Up our Shots: Great Camera Moves Every Filmmaker Should Know* (Studio City, CA; Michael Wiese, 2000), 35-50'de tartışılmaktadır.

çekimleri birbirini kesen iki yaklaşmayla yapıldığında sürekli bir gerilim de inşa edebilir. Ana çekim genellikle öne ya da yana doğru yavaşça yapılan kaymayla "hareketli ana çekim" olur. Veya kamera bir ya da iki oyuncunun etrafında yavaşça yay çizer.[62]

Bir başka yaygın kullanım da, sekansa kameranın ön plandaki bir bina, araç ya da ağaç gibi nesneye doğru yay çizerek ya da yanlamasına kayarak onu geçtiği ve ardındaki nesneyi ortaya çıkardığı bir çekimle başlamaktır. 1930'larda sahne önemli nesnenin yakın çekimiyle açılıp sonra kamera geriye doğru kayarken, çağdaş filmciler setin önemsiz bir bölümüyle başlayıp, sanki perde yanlara açılıyormuşçasına aksiyonu ortaya çıkaran sağa ya da sola doğru bir kaymayla devam ederler.

1990'ların ortalarına kadar herhangi bir masa etrafında –yemek masası, oyun masası, ameliyat masası- toplanan insanları göstermenin yolu onların etrafında daireler çizmekti. Daire çizen çekimler uzun (*Hannah and Sisters*'da 1985, kızkardeşlerin öğle yemeği yedikleri sahne) ya da kısa olabilir (*Reservoir Dogs*'un 1992, açılışındaki lokanta sahnesi). Yay çizen kamera aynı zamanda (belki de *Vertigo*'dan esinlenerek) sarılan âşıkları göstermenin klişe bir yolu haline geldi. De Palma *Obsession*'da (1976) sarılan çiftlerin etrafında dönme hareketini abartılı bir şekilde kullanırken[63] bu hareketin parodisi de *Being There*'de (1979) bahçıvan Chauncy'nin, televizyonda sarılan bir çifti 360 derecelik gösterişli bir kaydırma hareketiyle gösteren programı izlediği sahnede kullanılır.

---

62 *The End of the Affair*'de (1999) Neil Jordan geriye dönüşleri, geçmişte geçen sahnelerde kamerayı karakterin bir tarafına çember çizerek, günümüzde geçen sahnelerde ise ters yöne çember çizerek ayırmaya çalışmıştı. Bkz. David Heuring "Impeccable Images" *American Cinematographer*81, 6 (June 2000):92,94.

63 Bununla birlikte, *Body Double*'daki (1984) kanundan kaçan çiftin etrafında abartılı bir şekilde yay çizen kamerayla kıyaslandığında *Obsession*'daki kamera hareketleri oldukça özenli kalır.

Biçemin bir unsuru olarak serbestçe dolaşan hareketli kamera, sallantılı bir şekilde hareket eden kameranın canavarın bakış açısını temsil ettiği 1970'lerin korku filmleri tarafından popülerleştirilmiş olabilir. Ancak *Bullitt* (1968), *Chinatown, The Long Goodbye* (1973) ve *All the President's Men* (1976) gibi filmlerde huzursuz edici kaydırma çekimleri görüldüğü için, kameranın bu tarz kullanımı korku döngüsünden öncesine de tarihlenebilir. Hatta Paul Schrader, Bertolucci gibi Avrupalı yönetmenler de çok göze çarpan nedensiz (*unmotivated*) kamera hareketinin kendi kuşağındaki ABD'li yönetmenlerin özellikleri haline geldiğini ifade eder.[64] Günümüzde herkes uzun bir çekimin, uzak bir çekim olsa bile durağan olamayacağını kabul eder.

Çağdaş film biçemi bu aygıtla (*device*) sınırlı değildir. Tam bir döküm tutmak gerekirse, eksensel iç ara çekimler (*cut-in*), azaltılmış renk doygunluğundan siyah/beyaza uzanan renk şemaları, ağır çekim ve kameranın elde taşınması sayılabilir. Ve bütün filmciler de bu tarz biçemi her yönüyle özümsemiş değillerdir.

Diğer *Star Wars* bölümleri gibi *Episode 1: The Phantom Menace* (1999) oldukça hızlı kurgulanmasına rağmen[65] çok sıkı çerçevelemelerden ve hareketli kameradan kaçınır. 2. Dünya Savaşı sonrası kuşağından olan Lucas, *Armageddon* ve *The Matrix*'den çok 1960'ların biçimsel normlarına saplanıp kalmıştır. Tam tersine, M. Night Shamalayan bugünün çerçeveleme tekniklerini kullanmasına rağmen çekimlerini alışılmadık biçimde uzun tutar (2000 yapımı *Unbreakable*'de 18,2 saniye OÇU). Bununla birlikte, toplu olarak ele aldığımızda bu dört teknik günümüz biçeminin göze çarpan ve yaygın özelliklerini oluşturur.

---

64 *Schrader on Schrader*, ed.Kevin Jackson (London: Faber and Faber, 1990), 211.

65 *Star Wars Episode IV: A New Hope* (1977) 1970'ler için oldukça kısa sayılabilecek 3,4 saniyelik bir OÇU'ya sahiptir. *Episode V:The Return of Jedi* (1983) 3,5 saniyelik bir OÇU'ya, ve *Episode I:The Phantom Menance* (1999) 3,8 saniyelik bir OÇU'ya sahiptir.

Uluslararası Bir Temel

Şu ana kadar değindiğim uygulamalar oldukça geneldir; daha ayrıntılı bir araştırma bu uygulamaların nasıl geliştikleri konusunda düşüncelerimizi netleştirebilir. Açıktır ki biçem birdenbire ortaya çıkmaz. Kesme 1960'larda, uzun odaklı objektiflerin ve çok bariz netlik kaydırmasının iyice yaygınlaştığı dönemde hızlanmıştır. 1960 ve 1970'lerde sürekli olmamakla birlikte tekli çekimler, yakın çekimler ve geniş kapsamlı kamera hareketlerine dayanan bir sinematografi görülmeye başlanmıştır. 1980'lerin başında bu teknikler, günümüz biçemi olarak kesinleşmiştir ve *Superman* (1978), *Raiders of the Lost Ark* (1981), *Body Heat* (1981) ve *Tootsie* (1982) gibi başarılı filmler muhtemelen bu teknikleri daha da cazip hale getirmiştir. Yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu sinema okullarında ve başvuru kitaplarında yaygın bir teknik olarak doğallıkla yer alır. Profesyonel yönetmenlerin bile bazen bir sahneyi planlarken başvurduğu bir kitap olan Daniel Arijon'un *Grammar of the Film Language**, yaygınlaşan bu sahneleme ve kesme tekniklerinin neredeyse tam bir özetidir.[66]

Daha sonraki başvuru kitapları yanlara doğru yapılan kamera hareketlerini de dâhil eder.[67]

Başka bir açıdan bakıldığında ise yoğunlaştırılmış devamlılık yöntemi birkaç on yıl öncesine dayanan bir kökene sahiptir. *Beggars of Life* (1928) gibi sessiz dönemin son filmleri fazlasıyla günümüz filmlerini andırır: Hızlı bir kesme, tekli çekimle görüntülenen diyaloglar, serbest kamera hareketleri. Oyuncula-

---

* Türkçe'de *Film Dilinin Grameri* adıyla Es yayınevi tarafından yayınlanmıştır (2005).

66 Örneğin Arijon bir yönetmenin sadece yakın çekimlerle sahneyi nasıl kuracağını *Grammar of the Film Language*'de (London: Focal Press, 1976) sayfa 112'de anlatır.

67 Örnek için bkz. Steven D.Katz, *Film Directing Shot by Shot: Visualizing from Concept to Screen* (studio City, CA: Michael Wiese, 1991), 300, 315.

68 Lev Kuleshov *Kuleshov on Film*'de "Art of the Cinema", çev. ve ed. Ronald Levaco (Berkeley, CA: University of California Pres, 1974), 67–109; V.I.Pudovkin, *Film Technique and Film Acting*, çev. ve ed. Ivor Montagu (New York: Grove Pres, 1960), 87–109.

rının yüzlerinin yakın çekimlerine ağırlık vermek için kurucu çekimden kaçınan Kuleshov ve Pudovkin aslında yoğunlaştırılmış devamlılığın ilk örneklerini vermişlerdir[68] ve günümüzün şaşırtıcı kaydırma ve çevrinme çekimleri Abel Gance'ın *Napoleon* (1927) ve Marcel L'Herbier'in *L'Argent* (1928) filmlerindeki çekimleri hatırlatır. Ses sinemaya girdiğinde ağır kameralar ve ses kayıt cihazları hızlı kesme ve esnek kamera hareketlerinin kullanımını sınırladı. Ayarlarını değiştirmek için bile kameraları kıpırdatmak o kadar zordu ki, yönetmenler sahneyi uzun çekimlerle almayı yeğliyorlardı. Bu alışkanlık on yıllarca devam etti. 1960'larda popüler sinema anlayışı sessiz dönem filmlerin akıcılığını ve temposunu yeniden keşfetti.

Şimdiye kadar ticari pazara hitap eden filmlere odaklandım ancak anaakımın dışındaki filmler de yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusunu tamamen reddetmezler. Birçok açıdan Allison Anders, Alan Rudolf, John Sayles, David Cronenberg ve diğer Amerikan bağımsızları bu biçeme başvururlar. Hollywood dışında çalışan yönetmenlerin asıl ayırt edici özellikleri yüksek ortalama çekim uzunluğudur (OÇU). Quentin Tarantino, Hal Hartley ve Whit Stillman 8 ila 12 saniyelik OÇU'larla çalışırken, Billy Bob Thornton'ın *Sling Blade*'i (1996) dikkat çekici biçimde 23.3.'lük bir OÇU'ya sahiptir. Düşük bütçeli filmlerde uzun çekimler kullanılması çok şaşırtıcı değildir. Oyuncuların performansına odaklanmanın estetik yönü dışında, uzun plan kullanan yönetmenler filmlerini çabuk çekerler ve ucuza mal ederler. Bununla birlikte, ilginçtir ki bağımsız sinemacılar ana akıma dâhil olduğunda kesmeleri hızlanmaktadır. Jim Jarmush *Stranger than Paradise*'ın (1984) tek planlık sahnelerinden daha kısa OÇU'lara doğru bir geçiş yapmıştır (*Mystery Train*, 1989, 23 saniye; *Night on Earth*, 1991, 11.3 saniye; *Dead Man*, 1995, 8.2 saniye; *Ghost Dog: The Way of the Samurai*, 1999, 6.8 saniye).

Kuzey Amerika dışında çekilen birçok film de altını çizdiğim

bu anlatım yöntemlerini kullanır. Werner Herzog (*Aguirre: The Wrath of God, 1972*), Rainer Werner Fassbinder (*Chinese Roulette, 1976, Veronika Voss, 1982*) ve Jean-Jacques Beineix (*Diva, 1981*) ile Leos Carax (*Mauvais Sang, 1986*) gibi *cinema du look* yönetmenleri yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu yöntemlerini Hollywood'da ortaya çıktıklarında kullanmaya başladılar. Bu yöntemler Luc Besson'un *La Femme Nikita* (1990), Jane Campion'un *Portrait of a Lady* (1996), Tom Tykwer'in *Run Lola Run* (1998) ve Neil Jordan'ın bazı filmlerinde görülebilir. Daha geniş bakarsak yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu, diğer ülkelerin popüler sinemaları için de bir mihenk taşı işlevi üstlenmiştir.

Bu yeni biçem, sinema konusunda kıyıda köşede kalmış uluslar için de büyük avantajlar getiriyordu; yakın çekimler, hızlı kesmeler, sürekli hareket eden el kamerası, uzun odaklı objektifler ve oyuncuların tekli çekimlerinden oluşan sahneler düşük bütçeli yapımlar için idealdi. 1980'lerde Hong Kong'da John Woo ve Tsui Hark yoğunlaştırılmış devamlılığın daha da yoğunlaşmayla sonuçlanan, çok göze çarpan bir biçem yaratmak üzere kovboy filmlerinin normlarıyla oynadılar.[69] 1999'da Tayland'da (*Nang Nak*), Kore'de (*Shiri: Tell Me Something*), Japonya'da (*Monday*) ya da İngiltere'de (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*) piyasa için çekilen bir film yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusunun tüm işaretlerini sergiliyordu. Bu biçem artık hem uluslararası piyasa filmleri için, hem de dışarı satılan "sanat filmleri"nin oldukça büyük bir bölümü için bir temel olmuştu.

Bazı Olası Kaynaklar

Bu biçemsel değişimi yaratan nedir? Bunun için geniş kültürel gelişmelere bakmamız gerekebilir. Belki de televizyon, bilgisayar oyunları ve internet tarafından eğitilen seyirciler hız-

69 Bkz. David Bordwell, *Planet Honk Kong: Popular Cinema and the Art of Entertainment* (Cambridge, MA; Harvard University Press, 2000), 22–25, 162–168 ve 224–225.

lı kesilmiş filmleri önceki kuşaklara göre daha iyi sindirebiliyorlardır. Yine de sessiz sinema dönemi seyircilerinin dört saniyelik hatta daha kısa OÇU'lara alışkın oldukları gerçeğini de unutmamak gerekir. Çoğunlukla olduğu gibi en yakın ve mantıklı sebep olarak yeni teknolojiler, mesleki uygulamalar ve kurumsal koşulları gösterebiliriz.

Bu yeni biçemin bazı yönleri filmlerin televizyonda gösterilebilmesi için gerekli özelliklerden kaynaklanıyordu. Görüntü yönetmeni Phil Meheux şöyle diyor: "Birçok filmin, çok daha fazla gösterilebilecek şeyler varken ancak televizyon için uygun olan oyuncunun kafasının bütün perdeyi doldurduğu yakın çekimlere dayanması çok yazık. Bu biçem, aslında yapımcıların video piyasası için istedikleri şeylerin sonucu".[70]

Televizyonun orta ve yakın çekim ölçeklerini tercih ettiği inancı bu endüstride yıllardır dile getirilir.[71] Ayrıca televizyonun dikkat dağıtıcı koşullarda izlendiği, bu nedenle seyircinin dikkatini ekrandaki görüntüyü sürekli değiştirerek –kesmelerle değilse kamera hareketleriyle- yakalaması gerektiği de söylenebilir. 1968'de yazılan bir TV yapım el kitabı bir yönetmenin sürekli "canlandırılmış görsellik" araması gerektiğini yazar:

---

70 David Williams'ın *American Cinematographer*'da yayınlanan "Reintroducing Bond... James Bond" makalesinde geçmektedir. 76, 12 (Aralık 1995): 39.

71 Jack Kuney'in *Take One: Television Directors on Directing* (New York: Praeger, 1990) kitabında derlenen yorumlara bakılabilir. Sayfa 12, 29, 45, 46, 119. Ayrıca Frederick Y. Smith'in "Rambling Thoughts of a Film Editor" *American Cinemeditor* 25, 2 (Summer 1975): 18–19 bakılabilir. Richard Maltby *Harmless Entertainment: Hollywood and the Ideology of Consensus* (Lanham, MD: Scarecrow Pres, 1983), 329–337 kitabında TV biçeminin 1960 ve 1970'lerdeki sinema üzerindeki etkisi hakkında zekice bir tartışma ortaya atıyor. Uygulayıcıların sinema ve televizyonu kavrama şekillerine karşın biz modern sinemanın basitçe televizyonu taklit ettiğini düşünemeyiz. Örneğin çekim ölçeklerini düşünecek olursak ne geçmişte ne de günümüzde sinemayla çakışan tek bir televizüel norm olmamıştır. Sohbet ve oyun programları uzak çekimlere dayanırken, durum komedileri ve pembe diziler orta çekimlere ve Amerikan planlara dayanır. Video oyunları genellikle uzak çekimlere göre tasarlanırlar. Yayınlanacak filmi programlama akışına uydurmak yerine filmciler sinemada gösterilecek filmler için yoğun yakın çekimler ve TV'de nadiren görülen gösterişli kamera hareketlerinden oluşan ayrıksı bir bakış yaratmak istemiş olabilirler. (Sonraları "The X-Files" gibi diziler televizyonda 1990'ların filmleri gibi bir görüntü yaratmayı amaçladılar).

"Seyirciyle bir bağ kurmak ya da ilgisini odaklamak için kaydırma yapabilir misiniz? İlgi alanını genişletmek için geriye doğru kaydırma yapabilir misiniz? Öznenin bir tarafından diğerine çevrinme yapabilir misiniz? Gelişerek değişen bir görüntü için öznenin etrafında yay çizebilir misiniz?"[72]

Dikkat çekici bir nokta da sinemadaki kesmelerin hızlandığı yıllarda televizyondaki kesmelerin de hızlanmasıdır. 1960'lardan önce birçok TV programı 10 saniye ya da daha fazla OÇU'ya sahipken sonraki onyıllarda 7,5 saniyeden uzun OÇU'ya rastlamadım. Birçok program 5–7 saniyelik OÇU'ya sahipken, bir kaçı (1960'ların "*Dragnet*" bölümleri ve "*Moonlighting*" gibi) 3–5 saniye arası OÇU'ya sahipti. (Elbette ki televizyon reklamları daha hızlı kesilmeliydi. 15 ila 30 saniyelik spotlar için 1-2 saniyelik OÇU'lar yaygındı.) Belki de kesme oranları iki mecrada da bağımsız olarak hızlanmıştır, fakat 1960'larda stüdyolar 1948 sonrasında çektikleri filmleri TV kanallarına satmaya başladıklarında film yapımcıları artık bütün filmlerin televizyona satılma potansiyeli olduğunu biliyorlardı ve bu onları kesme hızını arttırmak için cesaretlendirmiş olabilir. Karşılıklı olarak 1960'ların başında sinemada etkili olan hızlı kurgu televizyon için bir model teşkil etmiş (özellikle reklâmlar ve "*The Monkees*" ve "*Rowan & Martin's Laugh-in*" gibi programlar için) ve sonra da televizyon sinema filmlerini daha hızlı kurgulanması için cesaretlendirmiş olabilir.[73]

Televizyon yoğunlaştırılmış biçemi başka düzeylerde de etkilemiştir. Sinema uzun yıllar televizyonda yetişen yönetmenleri işe almıştır. Bu şekilde [televizyon kökenli yönetmenlerin] biçimsel bazı uygulamalarını da birlikte getirdikleri düşünüle-

72 Colby Lewis, *The TV Director/Interpreter* (New York: Hastings House, 1968), 164.

73 Dönemin televizyon tekniklerinin derinlemesine bir incelemesi John Caldwell'in *Televisuality: Style, Crisis, and Authority in American Television* (New Brunswick, N.J.:Rutgers UniversityPress, 1995) kitabında bulunabilir.

bilir.[74] 1980'lerden bu yana [gelişen] göz boyayıcı teknikler kendini televizyonda kanıtlamış yönetmenleri film yapımcıları için cazip hale getirmiştir. Bir menajer "Bu adamlarla çalışmak riskli ama daha yüksek bir biçimsel verim sağlıyorlar" der.[75] Önemli olan nokta birçok yeni teknolojinin sinema filmlerini televizyon için önceden biçimlendirdiği gerçeğidir. Karmaşık sahneler videoda ya da dijital ortamda "önceden görselleştirilir", oyuncu seçmeleri videoya kaydedilir.[76] Steadicam'in vizörü bir video monitörüdür. 1970'lerin sonunda film ekipleri yönetmene ve görüntü yönetmenine sahneleri önceden prova yapma ve plan daha çekilirken izleme olanağı sağlayan video desteğine bel bağlamaya başladılar. Bu yöntem sahnenin anında izlenmesini sağlar ancak video destekli çekimler, detaydan yoksun oldukları ve TV formatında çerçeve sağladıkları için bütün oyuncuların katıldığı genel sahnelerde zayıf bir kompozisyon sağlamaktadır.[77] Önceleri manyetik bantta, sonraları laserdisc'de şimdi de bilgisayar ortamında yapılan video tabanlı kurgu televizyon için görüntüyü biçimlendirmenin başka bir yoludur. Walter Murch kurgucuların yüzlerin küçük ekranda nasıl görüneceğini hesaplamaları gerektiğine işaret eder:

Bir planı seçmek için belirleyici faktör genellikle "oyuncunun gözlerindeki ifadeyi anlaşılır kılabiliyor musunuz?" dur. Eğer bunu yapamıyorsanız, ona en yakın bir sonraki planı kul-

---

74 1960'ların eleştirmenleri sık sık televizyon kökenli yönetmenlerin alışkanlıklarını nasıl sinema filmlerine taşıdıklarını yazmışlardır. Bunun sert bir örneği Pauline Kael'in *Kiss Kiss Bang Bang*'deki "The Making of *The Group*" makalesidir (Boston: Little, Brown, 1968), özellikle sf. 100.

75 John Brodie ve Dan Cox'un *Variety* (28 October–3 November 1996, 85) dergisindeki "New Pix a Vidiot's Delight." makalelerinde geçmektedir.

76 Bu konuda Jeremy Kagan ed. *Directors Close Up* (Boston: Focal Pres, 2000) sf.50-77'deki gözlemlere bakmak faydalı olabilir.

77 Görüntü yönetmeni Roger Deakins *Cinematography: Screencraft'da* (ed.Peter Ettedgui Crans-Pres-Celigny, Switzerland: Rotovision, 1998, 166) video monitör kullanarak tasarlanan çekimlerde nasıl ayrıntıya daha az dikkat edildiği konusunda bazı yorumlar yapmaktadır.

lanmanız gerekir, hatta bu, büyük perdede göründüğünde daha uygun olacak daha geniş bir çekim de olabilir.[78]

Sonuç olarak video tabanlı üretim araçları, film yapımcılarının her aşamada video gösteriminde daha kolay izlenen tekli ve yakın çekimleri vurgulama eğilimlerini güçlendirmiş olabilir.[79]

Bu durum televizyonun yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusuna yaptığı etki kadar güçlü oldu. Welles ve Hitchcock gibi, çalışmalarında kullandıkları teknikleri yoğunlaştırılmış devamlılıkla birleştiren saygın yönetmenleri unutmamalıyız. 1960 ve 1970'lerde Bergman ve Cassavetes objenin tüm perdeyi kapladığı yakın çekimlerin geniş perde formatlarında da iyi göründüğünü ispatladılar. Aynı şeyi uç noktalardaki odak uzaklıklarıyla ve giderek artan kamera hareketleriyle Sergio Leone de yaptı. Peckinpah ve 1960'ların diğer yönetmenleri, özellikle ABACABC şeklindeki zaten bilinen düzenlenişlere bir alternatif olacaksa hızlı kurgunun da mümkün olduğunu göstermişlerdir. 1970'lerde Altman günümüzün her yerde mevcut (*omnipresent*) kameranın nesneye yaklaşmasının habercisi sayılabilecek "yavaşça yapılan zoom"ları özgürce arka arkaya kurguluyordu.[80] Sinemaseverlerce kutsanmış belli başlı filmler de muhtemelen aynı etkiye sahip olmuşlardır. Sinema tarihinin en muhteşem örnekleri makineli tüfek hızındaki kurgulardan ([*Potemkin Zırhlısı*'daki] Odessa merdivenleri sekansı, *Psycho*'daki duşda yapılan saldırı, *The Wild Bunch*'ın açılış ve kapanışındaki katliam) ya da usta işi kaydırma çekimlerinden (*Rules of the Game*'deki parti sahnesi, *The Magnificent Ambersons*'daki balo sah-

78 Walter Murch, *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing* (Los Angeles: Silman-James, 1995), 88.

79 Kurgucu Paul Seydor, uzak ve çok uzak çekimlerin özellikle sahnenin sonunda yer alıyorsa evlerdeki TV ekranlarında çok da iyi fark edilemeyeceğini, bir sonraki sahnenin kurucu çekimi olarak düşünülebileceğini söylüyor. Seydour söz konusu çekimleri elde tutmayı tercih etmesine rağmen birçok kurgucunun bunu yapmayacağını vurguluyor. Bkz. "Trims, Clips", 29.

80 Bzk. Paul Mazursky'nin *Projections 10, 25*'deki Figgis hakkındaki yorumları.

nesi, *Touch of Evil*'ın açılış sahnesi) oluşur.

Görsel medyanın hızlı kurguyu benimsemesi, film yapımcılarının durağan uzun çekimlerin seyirciyi cezbetmeyeceğinden korkmalarına yol açtı. 1990'da Scorsese pişmanlık içinde "Bence son on yılda meydana gelen en önemli şey sahnelerin daha hızlı ve kısa olmasıdır. *GoodFellas* benim filmlerimin bir tür MTV versiyonudur. Ancak onun bile modası geçti"[81] demiştir. Hızlı kesme aynı zamanda yapımcıların post-prodüksiyondaki ayarlamalar için çok sayıda alternatif çekim istemelerinden de kaynaklanır. A sınıfı yönetmenler çarpıcı bir kaydırma hareketinin birkaç senaryo sayfasını etkili biçimde halledebileceğini iddia ederlerken, kurgu odasındaki seçenekleri çoğaltmak için üzerlerinde çok baskı hissederler. Bağımsız yapımcılar bile bu güvenli yolu tercih ederler: Örneğin Christine Vachon, kurgucusunun "deneyimsiz yönetmenler önemli sahneleri tek bir kesintisiz çekimde halletmeye çalışıyorlar -tempoyu değiştirmek ya da kötü bir oyunculuğu kurtarmak için bir şans bırakmayan 'maço' bir yöntem-" şikâyetini dikkate alarak yönetmenlerden ana çekimlerle birlikte yakın çekimler de ister.[82] (Biçeme cinsiyetçi açıdan eski bir bakış için Orson Welles'in şu sözlerine bakabiliriz: "Uzun bir çekim, daima gerçek erkekleri oğlan çocuklarından ayıran şeydir."[83]) Yapımcıların tavsiyesine karşın Steven Soderbergh *Out Of Sight*'daki (1998) bagaj sahnesini* tek bir çekimde kaydeder ancak deneme gösteriminde seyircinin ilgisinin hemen kaybolduğunu görünce Kuleshov'un [deneylerinden

81 *Martin Scorsese's Interviews*'de geçer. Ed. Peter Brunette (Jackson, MI: University of Mississippi Pres, 1999), 155.

82 James Lyon, Vachon ve David Edelstein'ın *Shooting to kill: How an Independent Producer Blasts Through the Barriers to Make Movies That Matter* (New York: Avon, 1998), 263'de geçer.

83 Orson Welles ve Peter Bogdanovich *This is Orson Welles* (New York: Harper Collins, 1992), 201.

* Bagaj sahnesinde, hapisten kaçan George Clooney Jennifer Lopez'i rehin alarak kendisiyle birlikte bir arabanın bagajına saklanmaya zorlar. Sahne 5 dakika 30 saniye sürer ve 57 çekimden oluşur. ç.n.

alması gereken] dersi alır. "Baştan anlamam gereken şey şuydu: her sahnede dışa kesip geri döndüğünüzde (*cut away*) aradaki boşluğu seyirci sizin için doldurmuş oluyor."[84]

Üretim alışkanlıklarını değiştirmek yoğunlaştırılmış devamlılığı bazı sorunlara iyi bir çözüm haline getirdi.[85] Uzun odaklı objektiflerin nasıl gerçek mekânlarda çekim yapmayı kolaylaştırdığından ve belgesele yakın bir görüntü sağladığından bahsetmiştim. 1970'lerde film çekim takvimleri giderek kısalırken, yönetmenler filmi daha fazla garantiye almak için tek çekimlik sahneleri sahneyle ilişkili başka planlar çekerek korumaya başladılar. Kameranın sahne içinde serbestçe hareket ettiği çekimler 1970'lerde geliştirilen, kameramanın gövdesine bağlanan [ve sarsıntıyı önleyen] Panaflex, Steadicam ve Panaglide gibi düzeneklerle çok kolaylaştı. Hafif Louma vinçleri ve sonraları SkyCam gibi uzaktan kontrollü uçan kameralar da yüksekten yapılan çekimleri kolaylaştırmıştır. Hızlı kesme, önce 1980'lerin başlarındaki manyetik bantlı kurgu (çoğunlukla müzik videolarında ve onlardan etkilenen filmlerde kullanılmıştır) ve sonradan gelen dijital kurgu sistemleri tarafından teşvik edilmiştir. Çok kısa planları selüloidde bağlamak, birkaç kareyi bile çıkartmak kolayca hatalara neden olabileceği için son derece emek yoğun ve karmaşık bir işlemdir. Bilgisayarda keserken filmciler "kare-düzme"* (*frame-fucking*) denen bir teknikle kolayca çekimleri kare kare traşlayabilirler.[86] Kare-düzme bazı aksiyon sekanslarının büyük perdede iyi anlaşılamamasının nedenidir. *The Rock* filmindeki araba kovala-

---

84 Ann Thompson, "Steven Soderbergh", *Premiere* (December 2000):65.

85 İlgili teknolojik yenilikler için bkz. Salt, *Film Style and Technology*, 251–296.

* Kare-düzme, akışı hızlandırmak için sahnenin başını ve sonunu keserek doğrudan diyalog veya aksiyonu başlatmak için kullanılan tekniktir. Seyirci için şaşırtıcı olmasına, bazen mekânı bile anlayamamasına rağmen sık kullanılır (Ç.N.)

86 Bkz. Peter Bart, *The Gross: The Hits, the Flops-The Summer That Ate Hollywood* (New York: St Martin's 1999), 232; David Kleiler, Jr. ve Robert Moses, *You Stand There: Making Music Video* (New York: Three Rivers Pres, 1997), 168.

ma sahnesini bilgisayarda kurguladıktan sonra Michael Bay perdede izleyip çok hızlı olduğuna karar vermiş ve kesmelerin azaltılmasını istemiştir.[87] İlk dijital kurgulanan filmlerden olan *Lost in Yonkers*'ın (1993) kurgucusu Steven Cohan "Her yerde daha hızlı tempolar görüyoruz, bunun en önemli sebeplerinden birisi elimizde bu tür bir kurguyu kolaylaştıracak aletler olması"[88] der.

Çekimlerde birden çok kamera kullanımına olan talep de muhtemelen çekim ölçeğini, objektifin odak uzunluğunu ve kurgu ritmini etkilemiştir. 1930'ların başından 1960'ların başına kadar filmciler sahneyi farklı konumlardan çektikleri tek bir kamera ile çalıştılar. Birden çok kamera ile çekim yapmak genellikle yanan, çöken binalar ya da uçurumdan düşen arabalar gibi tekrarlanamayacak çekimler için söz konusuydu.[89] Kurosawa'nın etkisiyle[90] 1960'ların Penn ve Peckinpah gibi yönetmenleri kanlı çatışma sahnelerini çok uzun odak uzaklıklı birden çok kamera ile çekmişlerdi. 1960'larda ve 1970'lerde gerçek mekân çekimleri ve kısıtlı zaman öngören çalışma takvimi daha hızlı çalışmayı gerektirdiğinde birçok yönetmen sıradan diyaloglarda bile birden çok kamera kullanmaya başladı. *The Formula* (1980) filminde Marlon Brando'nun bazı sahneleri iki kamera ile çekilmişti. "Günlük ücreti bu kadar yüksek olan biriyle çalışırken sahneleri mümkün olduğunca çabuk bitirmek için üstünüzde büyük bir baskı vardır. İkinci kamera bunu başarmamız için yardımcı oldu."[91] Setteki fazladan kameralar yapımcıların istediği

87 David Ansen ve Ray Sawhill, "The New Jump Cut", *Newsweek* (2 September 1996):66.
88 Thomas A.Ohanian ve Michael E.Philips, *Digital Filmmaking: The Changing Art and Craft of Making Motion Pictures* (Boston: Focal Pres, 1996), 177.
89 Sessiz dönemde William C.deMille çoklu kamerayı oyuncunun performansının devamlılığını korumak için kullanıyordu. Bkz. Peter Milne, *Motion Picture Directing* (New York:Falk,1922), 45-46. Çok sonraları Richard Lester televizyon uygulamalarını sinemaya aktararak *A Hard Day's Night* 'dan sonra (1964) diyalog sahnelerinde birden çok kamera kullanarak göze çarptı. (Andrew Yule, *Richard Lester and the Beatles* [New York: Primus, 1995], 14.
90 Bkz. Stephen Prince, *Savage Cinema: Sam Peckinpah and the Rise of Ultraviolent Movies* (Austin, TX: University of Texas Pres, 1998), 51–56.

daha garantili sahneleri sağlarken, kurgucular da sahneyi birçok açıdan çekilmiş tekli çekimlerden oluşturmak zorunda kaldılar. Neyse ki, yeni geliştirilen hafif kameralar çoklu kamera kullanımlarında daha kolay hareket edebiliyorlardı. 1980'lerde B kamerası genellikle bir Steadicam'di. Sahneyi garantilemek için durağan oyuncuların arasında akıcı hareketlerle yay çizip onlara yaklaşması son kurguya dâhil olmak için Steadicam çekimlerini iyi birer aday haline getiriyordu. *Gladiator*'ün (2000) çekimlerinde bir diyalog, bazıları Steadicam olan yedi kamera tarafından çekilebiliyordu. Görüntü yönetmeni "İçlerinden biri iyi bir şey çekiyor olmalı diye düşünüyordum" şeklinde açıklıyor bunu.[92] Birçok farklı açıdan çekilmiş "iyi bir şeyler" arayışı filmcileri daha sık kesme yapmaya hazırlıyordu.

Bu konuda, makineli tüfek hızında hazırlanmış gelecek program fragmanları gibi başka nedensel faktörleri de göz önüne alabiliriz, ancak özellikle şaşırtıcı bir olasılık da değişen gösterim koşullarıdır. Ben Brewster ve Lea Jacobs, 1908–1917 arası dönemde sinema vodvillerden özel salonlara taşınmaya başladığında perdelerin küçüldüğünü ve aynı şekilde büyük görünmeleri için oyuncuların daha yakından çekilmeye başlandığını belirtirler.[93] William Paul gösterim konusundaki benzer baskıların 1920'lerde filmcileri daha yakın çekimler kullanmaya ittiğini belirtir.[94] 1970'lerde büyük salonların bölünerek küçük salonlar elde edilmesi ile perdeler yine küçüldü ve belki de filmciler hızlı kesmelerin küçük perdelerde daha iyi izlenebileceğini farz ederek içgüdüsel olarak perdede daha büyük yüzler gör-

---

91 Benzer konu için "The Five Films Nominated for 'Best Cinematography' of 1980." *American Cinematographer* 62, 5(May 1981): 503.

92 John Mathieson, Douglas Bankston'ın "Death or Glory" *American Cinematograper* 81, 5 (May 2000), 38'de geçer.

93 Ben Brewster ve Lea Jacobs, *Theatre to Cinema: Stage Pictorialism and the Early Feature Film* (New York: Oxford University Pres,1997), 164–168.

94 William Paul, "Screening Space: Architecture, Technology and the Motion Picture Screen,"*Michigan Quarterly Review* 35,1 (Winter 1996):145–149.

mek istediler.

Yoğunlaştırılmış Devamlılık Kurgusunun Estetiği

Bütün bu koşullar, ayrıntılı bir inceleme gerektirir ve bu inceleme değişen ses ve renk uygulamalarının analizi ile birleştirilmelidir. Ancak yukarıdaki durumu geniş bir taslak olarak kabul edelim. Şu anda ilgilendiğim şey bu yeni biçemin sonuçları. [Yeni biçem] ne tür estetik olanakları önümüze açıyor ya da kapatıyor?

Hollywood biçeminin post-klasiğe dönüştüğü iddialarının aksine, günümüzde hala geleneksel filmciliğin değişik biçimleriyle karşılaşıyoruz. Bu dönemden seçeceğim hemen herhangi bir filmin analizi basit bir gerçeği teyit edecek: Günümüzde kitlesel tüketim için üretilen filmlerdeki (ve çoğu bağımsız filmlerdeki) bütün sahneler 1910 ve 1920'lerde ortaya çıkan prensiplere göre sahnelenir, çekilir ve kurgulanır. Yoğunlaştırılmış devamlılık, zaten geleneksel film yapımında mevcut olan seçme ve işleme seçeneklerinden oluşur. Bir sahneyi, hızlı kesilmiş yakın tekli çekimlerden inşa etmek B-sınıfı filmcilerin (örneğin 1938 yapımı *Mr. Moto's Gamble,*'da James Tingling) ve Hitchcock'un geliştirdiği bir stratejiydi. Baştan savma bir şekilde kullanılmayıp yüksek dramatik anlar için saklanmasına rağmen bağımsız kamera hareketleri de seçeneklerden biriydi. 1920'lerden bu yana uzun odaklı objektif yakın çekimler için kullanılmaktaydı ve diğer çekim ölçekleri için de pekâlâ kullanılabilirdi.

Kabul edelim ki bugün sinemada gelenek dışı anlara da rastlayabiliyoruz –bağlantısız aksiyon sahneleri, sıçramalı montaj sekansları. Yine kabul edelim ki bazı filmciler gözü pek şekilde sınırları zorlayabiliyorlar. Oliver Stone'un *JFK* sonrası filmleri, renkli ve siyah-beyaz arasında gidip gelen kesmeleri, tekrarlanan çekimleri, araya girerek aksiyon çizgisini ihlal eden sıradan bir uzun çekim gibi özelliklerle muhtemelen Holly-

wood'da yapılmış en ayrıksı filmlerdi. Ancak Stone'un sapmaları daha çok, kendisinin çoğunlukla katıldığı ve hala güçlü olan bir dizi normdan anlık sapmalar olarak göze çarpar.

Bununla birlikte hiçbir şeyin değişmediği izlenimini de vermek istemem. Yoğunlaştırılmış devamlılık sinema tarihinde belirgin bir değişmeyi temsil eder. Açıktır ki, bu biçem, [filmi izlerken] izleyicinin her an tahmin yürütmesini amaçlar. 1940'ların yönetmenlerinin şok ve şüphe anları yaratmak için kullandıkları teknikler bugün normal sahneleri dolduruyor. Yakın ve tekli çerçevelemeler çekimleri kolayca anlaşılır kılıyor. Hızlı kurgu, seyirciyi farklı bilgi parçalarını birleştirmeye zorluyor ve buyurgan bir tempo koyuyor: Dikkatli bakmazsan önemli bir noktayı kaçırırsın. Birbirini takip eden yakın çekimlerde, netlik kaydırmasında, hareketli kamerada, seyirciye önemli ya da en azından yeni bir şey vaat edilir. Televizyona uygun şekilde biçem, seyirciyi ekrana çivilemek ister.[95] Bu da bu biçeme yoğunlaştırılmış devamlılık adını vermek için başka bir nedendir: Sıradan sahneler bile dikkati zorlamak ve duygusal titreşimleri keskinleştirmek için abartılır.

Bunun sonunda geniş ve güçlü etkiler içeren bir estetik ortaya çıkar, bu estetik bir zorlama [biçimini] alabilir ama bazen de dikkate değer ölçüde güçlüdür. Jonathan Demme, Spike Lee, David Lynch, John Mc Tiernan ve Michael Mann'ın gösterdiği gibi yoğunlaştırılmış devamlılık şablonları zengin ve çok çeşitli yollarla kullanılabilir. Bunun rafine (Nora Ephron, Ron Howard, Frank Darabont, Anthony Minghella), şişirilmiş (Bruckheimer filmleri) ve hatta parodi gibi çılgın (Sam Raimi ve Coen kardeşler) örnekleriyle karşılaştık. Hong Kong'lu yönetmen-

95 Noel Carroll sürekli değişen görüntünün seyircinin dikkatini nasıl yönlendirdiğini *Theorizing the Moving Image* (New York: CambridgeUniversity Pres), 1996) 80–86 "The Power of the Movies" ve *The Great Ideas Today* (Chicago: Encylopedia Britannica, 1996) 16–24 "Film Attention and Communication" makalelerinde tartışır.

ler bu biçemi dikkate değer bir duyarlılıkla ele aldılar. Tony Leung Chiu-wai'nin, Patrick Yau'nun *The Longest Nite* (1998) filminde sert bir şekilde Macau lokantasına daldığı sahne ve Johnnie To'nun *A Hero Never Dies* (1998) filminde şarap kadehi kırma yarışı sahnelerinin çarpıcı ve incelikle oluşturulmuş kareografisi büyüleyici bir yoğunlaştırılmış devamlılığa sahiptir. Başka bir açıdan yoğunlaştırılmış devamlılık yaklaşımının dayanak noktaları daha şatafattan uzak bir biçimde yeniden düzenlenebilir. Örneğin Hal Hartley beklenmedik sahneleme şablonları yaratmak için çok yakın çekimleri ve kamerayı objeye yaklaştırmayı kullanır. Todd Haynes'in *Safe* (1995) filmi durağan, uzun çekimler ve küçük, daha çok geometrik kamera hareketlerinden oluşan bir dokuya bu biçemden küçük dozlar enjekte ederek biçemin yapaylığını arttırır.

Ancak her biçem belli seçenekleri dışarıda bırakır ve yoğunlaştırılmış devamlılık da geleneksel film yapımının bazı kaynaklarından kendini koparmıştır. Olası çekim ölçekleri daraldıkça anaakım yönetmenlerin iki saatlik bir filmi 500 plandan az yapma konusunda cesaretleri kırılmıştır. [Bunun nedeni yönetmenin] uzun bir çekim kullanamaması değil -aslında her filmde birkaç tane kullanmak modaya uygundur- fakat uzatılmış çekimlerden oluşan bir film günümüz Hollywood'unda nadiren görüleceği içindir. (Özellikle *Unbreakable*'ın uzun çekimleri tanıtım kampanyası için bir ürün farklılaştırması içerir.[96])

Dahası, yoğunlaştırılmış devamlılık konusuna yeni başlayan yönetmenler kamera çalışması ve kurguya odaklanırken çok oyunculu, genel bir sahnelemenin etkisini ihmal ederler. Son dönemdeki uygulamalarda iki sahneleme seçeneği daha baskın-

96 Benjamin Svetkey *Unbreakable*'daki 30 sahnenin tekli çekimlerden oluştuğunu vurgular. Bruce Willis "böyle bir şeyi bir filmde görmek hayret verici" der. ("Fractured Fairy Tale." *Entertainment Weekly* [1 December 2000]: 38).

dır. Bir tanesi filmcilerin "dikil ve nutuk at" dedikleri ve oyuncuların sabit pozisyonlarda durdukları bir seçenektir. Bu genellikle tekli ve omuz üstü çekimlerle yapılır fakat bunun yerine oyuncuların sabit durduğu ve kameranın onların etrafında dolaştığı hareketli kafa yaklaşımını da kullanabiliriz. Her iki durumda da oyuncular sahnenin başka bir bölümüne geçerlerse hareketleri bir anlam yaratma amaçlı değildir; "dikil ve nutuk at"ın başka bir bölümüne geçiştir. Diğer sahneleme seçeneği karakterlerin repliklerini beklemeden hareket sırasında söyledikleri ve bir Steadicam tarafından takip edildikleri "yürü ve konuş"tur. Hem "dikil ve nutuk at", hem de "yürü ve konuş" stüdyo yıllarında kullanılmıştı fakat Lang ve Preminger'in titizlikle değişen ikili çekimleri ya da Wyler'ın dama tahtası gibi derinlemesine yerleştirdiği figürlerde olduğu gibi çok karmaşık bir kamera ve oyuncu hareketleri planlaması gerektiriyordu. Bu tür bir planlama popüler sinemada tamamen kayboldu. Belki sadece Woody Allen yakın çekimlerden kaçınması ve uzun çekimleriyle (*Manhattan* 1979'da 22 saniyelik bir OÇU, *Mighty Aphrodite* 1995'de 35.5 saniyelik bir OÇU) bu geleneğin izlerini taşır.[97] Bir Hollywood menajeri "Eski günlerde, yönetmenler oyuncuları hareket ettirirdi. Şimdi kamerayı hareket ettiriyorlar" demişti.

Çok oyunculu sahnelemenin kaybolmasıyla oyuncuların performansında büyük bir sınırlama meydana geldi. Yakın çekimlere çağdaş sinemada yapılan vurgu, filmlerini eller, ayaklar ve oyuncularla dinamik ilişki içindeki aksesuarlarla dolduran montajcı Rus yönetmenlerininki kadar değildir. Yoğunlaştırılmış devamlılıkta oyuncunun yüzü, özellikle de ağız ve gözleri ay-

97 Allen, nadiren bir sahne içinde kesme yaptığını çünkü bir master çekime dayanmanın daha hızlı ve ucuz olduğunu, oyuncuların da bunu tercih ettiğini ve ayrıca planları nasıl birleştireceği konusunda endişelenmediğini söylüyor. Bkz. Douglas McGrath, "If You Knew Woody Like I Knew Woody," "*New York Magazine* (17 October 1994):44.

rıcalıklıdır. Eğer eller kullanılırsa, bu genelde [ellerin] yüze doğru kaldırılmasıyla yapılır ki önem ifade eden orta ve yakın çekime girebilsin. Charles Barr'ın *Cinemascope* hakkındaki çok önemli makalesinde adlandırdığı *dereceli* vurguyu kaybediyoruz.[98] Gözler daima Hollywood sinemasının merkezinde yer almıştır,[99] ama gözlere genellikle gövdeden kaynaklanan ipuçları (cues) eşlik eder. Oyuncular duygularını tavırları, duruşları, kollarının nasıl yerleştirildiği ve hatta ayaklarının açısıyla ifade ederler. Oyuncular sandalyeden ellerini kullanmadan nasıl kalkacaklarını, içkiyi saniyeler içinde düzgün biçimde bardaklara nasıl koyacaklarını, parmakların seğirmesiyle sinirlilik duygusunu nasıl vereceklerini bilirler. Vücutlar (güçlü, yarı çıplak) daha önce hiç olmadığı kadar açıkça sergilenmeye başladı, ancak çoğunlukla zarif değiller ya da bir anlam ifade etmiyorlar. İnsan vücudunun devinim ve anlatımsallığı açısından popüler sinemada yoğunlaştırılmış devamlılığa en iyi adapte olmuş sinemacılar, yine Hong Kong'lu yönetmenlerdir.[100]

Son olarak yoğunlaştırılmış devamlılık, filmleri oldukça açık bir anlatıyla donatmıştır. Geleneksel stüdyo film yapımı hiçbir zaman tamamen "şeffaf" değildi: İkili çekimlerde figürler genellikle seyirciye dönük olurdu ve sahnenin bir seyirci için hazırlandığını gösteren bölümler vardı (montaj sekansları, sahnelerin başlangıç ve sonları, filmlerin başlangıç ve sonları). Oysa ilk dönem filmcilerin açıkça kendi üzerine bilinçlilik olarak niteleyecekleri hareketler –yay çizen kamera, büyük yakın çekimler, Welles ve Hitchcock'un gösterişli yönleri- [bugün] sıradan sahnelerde ve küçük filmlerde sıradan değerlere dönüşmüştür. İlginç bir şekilde bu alışılmadık teknik, bizi öyküyü

98 Charles Barr, "Cinemascope: Before and After," *Film Quarterly* 16, 4 (Summer 1963):18–19.
99 Bkz.Janet Staiger, "The Eyes Are Really the Focus: Photoplay Acting and Film Form and Style," *Wide Angle* 6, 4 (1985):14–23.
100 Bkz. Bordwell *Planet Hong Kong*, 200–245.

anlamaktan alıkoymaz. Anlatının yeni açıklığına alıştığımızdan bu yana, [anlatının] kendini fazlasıyla hissettirmesindeki (*obtrusiveness*) eşik düzeyini yükselttik. Ve [ayrıca] eski dönem seyircileri gibi ustalık gösterilerinin de değerini bilmemiz gerekiyor –silme ile yapılan kesmelerin el çabukluğu, SkyCam'lerin giderek artan canlılığı gibi. Bu tür nedenlerle yeni biçem, seyircinin faaliyetini "içine çekilme" ve "dışarı atılma" gibi uzamsal metaforlarla uygun biçimde tanımlayamayacağımız izlenimi uyandırır. Herhangi bir anda biçimsel yöntemler öne çıksa da seyirciler aksiyonu takip etmeye devam ederler. Bugünün sinemasının biçemine aşırı bağlılığı, seyirciden yüksek bir anlatısal açıklığı doğal kabul etmesini, aşina olduğu birkaç aygıtın (device) her noktayı daha ayrıntılı göstermesine izin vermesini, tekniğin gösterişli sunumlarıyla eğlenmesini ister –hepsi de öykünün anlatımcı akışına teslim olur. [Filmdeki] duygusal cazibenin derinliğini feda etmeden biçimle girişilen oyundan haz alması seyirciden ilk kez istenmiyor. [Bu noktada] Barok müzik ve Rococo mimarisi ile birlikte Ozu ve Mizoguchi de akla gelebilir. Yoğunlaştırılmış devamlılığın zaferi biçemlerle birlikte izleme becerilerinin de değiştiğini gösteriyor.

4. ALIMLAMA ÇALIŞMALARI

Yeni İzleyici Araştırmaları İçinde Önemli Bir Durak: Alımlama Çalışmaları

Aydan Özsoy

Son yıllarda sinema ve diğer kültürel alandaki araştırmalar içinde sıkça karşılaştığımız alımlama çalışmaları, izleyici temelli önemli veriler sunmaktadır. Kitle iletişim alanında yaşanan tarihsel gelişmelerin ve kırılmaların çoğunda izleyici sorunu önemini korumuştur. Kitle iletişim aracının türüne bağlı olarak, gerek özel/ticari gerekse kamusal hizmet anlayışı içinde kültürel alanda gerçekleştirilen faaliyetlerde mesajların etkisine duyulan merak, izleyicinin konumunu da önemli ve etkin hale getirir. Mesaj ile izleyici arasındaki ilişki 1920'lerden bu yana farklı yaklaşımlar içinde anlaşılmaya çalışılır. K. B. Jensen ve K. E. Rosengren* (Aktaran Yavuz, 2005) bu farklı yaklaşımları, analitik amaçları olan beş araştırma geleneği olarak özetler. Bu araştırma gelenekleri: Etkiler Araştırması, Kullanımlar ve Doyumlar Araştırması, Edebi Eleştiri, Kültürel Çalışmalar ve Alımlama Analizi'dir. İzleyici çalışmaları alanındaki en yeni araştırma geleneklerinden biri olarak Alımlama Analizi, eleştirel kuram, göstergebilim, söylem analizi ve kitle iletişim araçlarının kullanımı hakkındaki etnografik araştırmaların etkisinde gelişir. Alımlama analizi etnografik çözümleme yönteminin küçük bir ölçeğidir ve 1980'lerden başlayarak İngiltere'de Birmingham İngiliz Kültürel Çalışmaları geleneği içinde kültürel alanda gerçekleştirilen farklı sistematik çalışmalar ile ivme kazanır. Bu ivmenin etkisiyle dünyada pek çok ülkedeki iletişim araş-

* Jensen Klaus Bruhn ve Rosengren Karl Erik (2005). "İzleyicinin Peşindeki Beş Gelenek". Çev: Şahinde-Yiğit Yavuz. İçinde Medya ve İzleyici Bitmeyen Tartışma. (der). Şahinde Yavuz .Ankara: Vadi Yayınları. ss. 56-84.

tırmaları içinde kullanılmaya başlar. Alımlama analizinin Türkiye'de gerçekleştirilen iletişim çalışmalarında kullanılması 90'lara rastlamaktadır. Özellikle 2000'lerle birlikte akademik çalışmaların da etkisiyle hız kazandığı söylenebilir.

Alımlama çalışmaları temelinde izleyicinin mesajlara verdiği farklı tepki biçimlerinin nedenleriyle birlikte izlerini sürer. Anlam sorununa odaklanarak, anlamın toplumsal koşullara ve izleyici bağlamına bağlı olarak değişimi üzerinde durur. Farklı toplumsal sınıf, cinsiyet ve etnik kökene sahip izleyici toplulukları için bireysel anlamlandırmalarından hareketle mesajların ne ifade ettiği üzerine odaklanır. Yeni izleyici araştırmaları içinde yer alan bu 'aktif izleyici' fikri kültürel alanda önemli bir kopuşa işaret eder. Frankfurt Okulu ve eleştirel teoriden beslenen bu yeni görüşün tezi, izleyicileri sistemin kurbanları olarak görmek yerine onları kendi seçimlerini yapan ve kendi anlamlarını yaratan aktif özneler olarak konumlandırır. İzleyici(ler) mesajlar karşısında seçimini yapabilen aktif bireylerdir. Bir metin olarak ele alınan mesajların tümü bu aktif özneler tarafından dinamik, karışık bir süreç içinde değerlendirilir/yorumlanır/okunur. Alımlama çalışmaları, dipsiz bir kuyuya benzetebileceğimiz kültürel alanda çalışan biz araştırmacılara yeni olanaklar sunmaya çalışıyor. İletişim sürecinde dikkatleri; üretim sürecinin yanı sıra tüketim sürecine yani izleyici yönüne kaydırarak araştırmalara ve biz araştırmacılara sonsuz olanaklar sunmaya çabalıyor. Bu olanaklara rağmen kültürel alanın farklı dallarında izleyici üzerine çalışmak karmaşık, zor ve sürprizlerle dolu bir süreç. Şu ana kadar disiplinlerarası yaklaşımlarla beslenerek gelişen ve küçük ölçekli mikro alan çalışmaları ile şekillenen bu dinamik süreci anlamaya çalışmak için sistematik olarak çalışmak şart görünüyor. Jensen Klaus Bruhn ve Rosengren Karl Erik (2005). "İzleyicinin Peşindeki Beş Gelenek". Çev: Şahinde-Yiğit Yavuz. İçinde Medya ve İzleyici Bitmeyen Tartışma. (der). Şahinde Yavuz . Ankara: Vadi Yayınları. ss. 56–84.

İzleyiciler ve Alımlama*

Peter Lehman ve William Luhr
Çeviren: Aydan Özsoy

1993'te Henry Louis Gates Jr., genç yaştaki kızlarını Noel'i geçirmek için büyüdüğü yer olan Batı Virginia'daki köyüne götürdü. Kendi çocukluk heyecanını onlara da geçirmek istiyordu. Gençliğinin büyük Noel Arifesi olayı olan *Amos ve Andy (Amos'n Andy)* dizisinin "*Andy Noel Baba'yı oynuyor (Andy Plays Santa Claus)*" bölümünün video kasetini neşe içinde kızları için koydu. Kendisi bunu çocukluğundaki gibi büyüleyici ve eğlenceli bulsa da kızları sıkıldılar ve kızdılar, yerine *Ernest Noel'i Kurtarıyor (Ernest Saves Christmas, 1988)* izlemek istediler.

Irksal olarak karışık bir kırsal kesimde Afro-Amerikalı olarak büyüyen Gates için gösterinin çekiciliğinin bir bölümü, büyük mağazalarında da siyah bebeklerin olduğu tamamen siyahi olan Harlem kent dünyasını görmenin harikalığından kaynaklanıyordu. Dahası, Kingfish'in dil sürçmelerini ve Andy'nin saf neşesini bulmuştu ve Amos kızına Tanrı'ya dua etmeyi öğrettiğinde derinden etkilenmişti. Ancak Gates'in kızları, bunların tamamını yapmacık ve modası geçmiş buldu.

Aynı programı izliyorlardı ancak aynı deneyimi yaşamıyorlardı. Neden? İzlediklerine kattıklarına bağlı olarak gösteriye farklı tepkiler veriyorlardı. Bir dereceye kadar aynı gösteri, seyircilerine yaşattığı deneyim açısından iki farklı gösteri olmuştu. Gates bunu gençliğinin hatıralarıyla ilişkilendiriyordu ama kızları farklı bir dünyada büyümüştü. Tamamen siyahi bir topluluğun televizyondaki görüntüsü onlar için yeni

* "Audiences and Reception" **Thinking About Movies: Watching, Questioning, Enjoying,** der. Peter Lehman. Orlando: Harcourt Brace College Publishers, 1999, pp. 136–154

bir şey değildi ve saygı ve derin duygular uyandırmak için Tanrı'ya dua etmek gibi dramatik araçların kullanılması, onların kuşağı için babalarının kuşağı açısından olduğu gibi aynı çekiciliği taşımıyordu. Bunların tamamını modası geçmiş ve sıkıcı buldular.

Bu durumu *Dragon: Bruce Lee'nin Hikâyesi'nde (Dragon: The Bruce Lee Story* 1993), Bruce Lee'nin esas olarak beyaz seyirci dolu bir salonda *Tiffany'de Kahvaltı*'yı *(Breakfast at Tiffany's-1961)* izlediği filmdeki sahneyle karşılaştırın. Seyircinin büyük bir bölümü stereotip Asyalı soytarının geyiklerine katıla katıla gülerken, Lee çok huzursuz olur ve salondan ayrılır. O, seyircinin geri kalanının farkına bile varmadığı küçük düşürücü ırksal imâlardan rahatsız olmuştur. Gates ve kızlarında olduğu gibi tek bir film farklı seyirciler için farklı anlamlar taşıyabilir.

Bir filmin anlamı üzerine arkadaşlarımızla anlaşmazlığa düştüğümüzde onları "anlamamakla" değil, yanlış anlamakla suçlayabiliriz. Böyle bir durum olur ama yukarıdaki örnekler için aynı şey geçerli değildir. Bu örneklerde bütün seyirciler "filmin anlamına" sahiptirler ancak birbirlerinden farklılaşan anlamlar yaratırlar. Gates ailesi, Tanrı'ya dua etme sahnesinin Andy'nin kızına olan sevgisini gösterdiğini muhtemelen kabul edecektir ve Bruce Lee seyircinin geri kalanıyla, soytarının filmde komik bir karakter olduğu konusunda muhtemelen hemfikir olacaktır, bu şeylerin yarattığı anlam hepsi için farklıydı. Bu farklılıklar, filmleri kavrayışımız açısından önemli bir noktanın altını çizer.

Filmin anlamı basit olarak filmin içinde yer almaz. Hiçbir film her türden seyircinin "doğru şekilde" yaklaşarak "anlayabileceği", "doğru" bir anlama sahip değildir. Daha doğrusu bir filmin anlamları seyircilerin film ile girdikleri etkileşimde üretilir. Seyircinin art alanı, arzuları ve ön yargıları, filmin yapım ve pazarlanma şekli, diğer insanların ona nasıl tepki verdik-

leri ve kültürel ortam gibi pek çok şey bu etkileşimleri etkiler. Aynı film aynı dönemde farklı seyirciler için farklı şeyler ifade edebilir; farklı dönemlerde aynı seyirci için bile farklı anlamlar taşıyabilir. Örneğin Afro-Amerikalı bilim adamı olan Gates, kesinlikle Amos ve Andy gösterisinin ırkçı olarak nitelendirildiğini biliyordu. Aile nostaljisine dalmadığında, gösteriye daha tedirgin daha sıkıntılı bir tepki verebilirdi.

Alımlama Çalışması Nedir?

Son yıllarda film ve diğer kültürel alanlardaki akademisyenler alımlama çalışmasının unsurlarını araştırmalarına dâhil etmiştir. Alımlama çalışması tam olarak ne yapar? Alımlama çalışması tarihsel açıdan özgül olarak konumlanmış izleyicilerin filmlere ve diğer sanat eserlerine verdiği çeşitli tepki biçimlerinin yanı sıra bu tepkilerin nedenlerini araştırır. Bizlere bir filmin içerdiği anlamların tümünün değişmez olmadığını, anlamların daha çok izleme bağlamında şekillendiğini, zaman içinde izleyicinin değişmesi gibi anlamın da değişebileceğini öğretir. Filmlerin biçimsel (örn: mekân) ve anlatımsal (örn: kurgu unsurlarının düzenlenmesi) yapılarının olduğunu biliyoruz. Günlük dilde bu yapıların anlamlarının ve öneminin filmde olduğunu söyleyebiliriz. Ancak alımlama çalışması, bunun hikâyenin yalnızca bir kısmı olduğunu bize gösterdi. İzleyiciler filmin anlamının edilgin alıcıları değil, bu anlamın oluşmasında etkin olan katılımcılardır; anlam sadece metin odaklı değildir, metin ve bağlamın etkileşim sürecinin sonucudur. Alımlama bu bağlamın önemli bir parçasıdır ve film nasıl bir yerde gösterime girdi, filmin reklamı nasıl yapıldı, günümüz olaylarıyla bağlantısı ne gibi şeyleri içerir.

Alımlama çalışması bir filmin tek anlamı hakkındaki basite indirgenmiş genellemelerden veya sadece tek bir anlamın inandırıcı olduğu varsayımından sakınmamıza yardım edebilir.

Filmlerin farklı zamanlarda farklı ırk, sınıf, etnik köken, cinsiyet ve cinsel yönelimlere ait insanlar tarafından anlaşıldığı karmaşık biçimleri anlamamıza olanak tanıyabilir. Alımlama çalışması filmin kendi içinde ne olduğuna, biçimsel anlamların ne olduğuna, film yapımcılarının ne demek istediğine veya bazı eleştirmenlerin ne dediğine dayanmaz, filmin aslında farklı izleyicilere ne ifade ettiğine dayanır.

Temel İçgüdü (Basic Instinc–1992) kısmen lezbiyenleri temsil etme biçiminden dolayı üzerinde tartışılan bir film oldu. Film prodüksiyondayken bile spekülasyonlar başladı ve *gay* ve lezbiyen topluluklarının üyeleri prodüksiyon hakkındaki haberleri ve senaryoyu okudukları için değişiklikler talep etti. Tamamlanan film izlenmeden önce bile *gay* ve lezbiyen topluluklarının sözcüleri filmi kınadı ve açılış gününde New York gibi büyük şehirlerdeki vizyonlarda örgütlenmiş protestocuları ve gözcüleri vardı. Eşcinsel düşmanlığı iddiaları ve film yapımcılarının ve yıldızların yanıtları haber medyasında geniş çapta yer buldu. Bu tarz alımlama bağlamı izleyicileri, filmin bu yönüne kuvvetli tepki vermeye konumlandırıyor. İzleyicilerin uzak kalmasını veya en azından filmi Hollywood'un eşcinsel düşmanlığının saldırganca bir örneği olarak görmelerini isteyen protestocular, hem filmin kendisinin hem de dağıtımcılarının teşvik etmeyi istediğinin ötesinde bir izleme bağlamı yarattı. Film Hollywood'un eşcinsel düşmanlığının örneği olarak yapılıp satılmadı, ancak bazıları için meydana gelen şey bu oldu.

Durum daha da karmaşık hale geldi. Protestocular tüm *gay* ve lezbiyen toplulukları adına konuştuklarını iddia etmelerine rağmen bu gerçekten çok uzaktı. Örneğin bazı lezbiyenler filmin lezbiyenlere yaklaşımının rahatsız edici olduğunu kabul ederken, rahatsız ediciliği açıkça lezbiyenlik korkularını kabul eden heteroseksüel erkek film yapımcıları adına derinler-

de yatan korku ve güvensizliği yansıtan seksüelliğin farklı ve tehdit edici bir biçimi olarak gördü. Bir başka deyişle, tüm insanların temelde benzer olduğu varsayımı ile bazı filmlerin *gay* ve lezbiyen cinselliğine kucak açarken, *Temel İçgüdü* yapımcılarının bazı heteroseksüel ve eşcinsel insanlar arasındaki gerçek farklılıkları kabul ettiğini, böylece bu farklılıkların heteroseksüel insanlar için tehdit edici olabileceğini kabul ettiğini hissettiler. Bu tarz bir yaklaşım, filmi sorunun belirtisi olarak yorumlar, ancak insanların filmi kontrolden çıkmış olarak kınamalarını isteyen bir biçimde değil; daha ziyade ondan ders çıkarmaya davet eder bir biçimde. Özel gruplar içinde bile izleyici tepkileri çeşitli ve çok yönlüdür.

Filmin bu epey reklamı yapılmış yönü alımlama bağlamının parçası olmasaydı, izleyiciler filmi sadece bir başka erotik korku filmi olarak izlemeye konumlandırılmış olacaktı, pek çoğunun aklından lezbiyenlerin bıçak tutan katiller olarak temsil edilişine dikkat etmek geçmeyebilirdi. Aslında film, yönetmeni Paul Verhoeven'in geriye dönük çalışmasının bir parçası olarak on yıl içinde gösterilirse, bu temsil bağlamın parçası bile olmayabilir; bu tarz geriye dönüş izleyiciyi Verhoeven tarafından yapılan *Özgürlük Uğruna (Soldier of Orange–1970), Robokop (Robocop–1987), Gerçeğe Çağrı (Totall Recall–1990), Yıldız Gemisi Askerleri (Starship Troopers–1997)* gibi diğer filmlerle bağlantı kurmaya konumlandıracak tamamen yeni bir bağlam yaratacaktır. *Temel İçgüdü*'nün ilk alımlama bağlamı pek çok filmi kuşatandan daha dramatik olmuşsa da, alımlamada çeşitlilik konuları her zaman etkindir.

Anlam Nasıl Değişebilir?

1995'in başlarında Russ Meyer'ın çakmak gibi çakan 35 mm'lik filmi, *Daha Hızlı Pussycat! Öldür! Öldür! (Faster Pussycat! Kill! Kill!-1962)* bir dizi sanat evi sinemalarında gösterime

girdi. Pek çok eleştirmen filmi saygın bir biçimde eleştirdi, hatta Russ Meyer'dan önemli bir Amerikalı film yapımcısı olarak söz etti. Önde gelen feminist bir kadın eleştirmen, filmi güçlü ve saldırgan kadın karakterleri için övdü ve filmi yirmi yıl önce eleştirmiş olsaydı cinsel ayrımcılık yapan bir çöplük olarak defedebileceğini itiraf etti. Ciddi bir eleştiri okuduktan sonra sanat evi gösterimine katılan seyirciler, bir filme porno sahnesine gizlice dalanlardan daha farklı tepki vermeye konumlandırılır. Bu nedenle sanat evi dağıtımı ve saygıdeğer eleştiriler filme yönelik belli bir çeşit tepkiyi teşvik eder.

1962'de bu tarz alımlama hemen hemen düşünülemezdi. Meyer o zamanlar ıslah olmaz bir pornocu ve *Faster Pussycat! Kill! Kill!* Kadın ve şiddet istismarının adi bir örneği olarak görülüyordu. A.B.D'deki porno evlerinde ve kötü şöhretli salonlarda gösterildi ve önemli sayıda seyirci filmi göz ardı etti. Bununla birlikte Almanya'da Meyer uzun süredir önemli bir Amerikan film yapımcısı olarak görülmekteydi ve hatta Amerika'da bu tarz kabulün düşünülemez olduğu bir dönemde, prestijli Berlin Film Festivali'nde onurlandırıldı. Bu durumda milliyet alımlama bağlamının önemli bir yönünü sağlamış olur. Dahası, Amerikalıların 1995'te sanat evlerine gitmesi gibi, önemli uluslararası film festivallerine katılanlar orada gösterilen filmleri film sanatının değerli örnekleri olarak görmeye konumlandırıldılar. Film değişmedi, alımlama bağlamları değişti.

Meyer'ın giderek artan uluslararası ünü, bir zamanlar modası geçmiş olarak kınanan türleri daha alıcı hale getiren feminist hareketine kayar ve filmlerdeki cinsel müstehcen malzemeye yönelik daha fazla hoşgörü, bu filme 1962'deki çoğu Amerikalının hayal edemeyeceği anlamlar katan alımlamadaki değişime katkıda bulunur. Aslında filmin videodaki filmler için bir rehber olduğu, zamanında açık saçık olarak algılandığını ancak günümüzde televizyonda gece yarısı kuşağında göste-

rilebileceği yorumu yapılır. Tabii ki *Faster Pussycat! Kill! Kill'i* sadece televizyonda gece yarısı kuşağında verilen bir başka film olarak gören insanlar, porno salonuna yasak bir şeyi görmeye sızan insanlardan oldukça farklı bir alımlama bağlamı içinde konumlandırılır.

Hepimiz bir filmi sevdiğimiz, ardından bir kez daha izlediğimizde belleğimizdekine uymadığı için düş kırıklığına uğrama deneyimi yaşadık. Hatırladığımızdan farklı şeyler "etrafında" dolaşan filmlere rastladığımızda şaşırıyoruz. Film değişmedi, biz değiştik, filmi izlediğimiz bağlam değişti ve bu değişiklikler ona bizim için farklı bir anlam katar.

Bazen anlamdaki değişim kültürel olaylardan kaynaklanır. *Forrest Gump* romanının yazarı Winston Groom, romandan uyarlanan popüler filmin 1994'te yayınlanmasının ardından kitabının satışlarındaki büyük artışa hevesli tüm yeni okurlarının sekiz yıl önce kitap yayınlandığında nerede olduğuna şaşırarak, "Bu aynı lanet kitap" diyerek karşılık verdi.

Hem öyle hem değil. Satışlardaki ani artış filmin başarısından kaynaklandı. Pek çok kişi filmi gördükten sonra romanı okudu, kitap filmin gölgesinde kaldı. Filmin popülaritesi kitabın okunmasında etmen oldu, romanın 1998 yılındaki okurunun birkaç yıl önce deneyimleyebildiğini aynı şekilde deneyimlemesi hemen hemen imkânsızdır. Bu, filmi bile izlemeyen okuru kapsar. Romanın on beşinci ciltsiz basımının kapağı, büyük harflerle "Tom Hanks Forrest Gump'tır" ifadesini ilan eder. Oysa romandaki karakter Iean, Hanks'e hiç benzememektedir ve 1 metre 98 cm boyunda ve 108 kg olarak tasvir edilmektedir. Aslında Groom rol için Hanks'ten görünüş açısından köklü biçimde farklı bir aktör olan John Goodman'ı düşünmüştü. Ancak bütününde roman okurlarının Hanks'i başkarakter olarak en azından bazı yönleriyle hayal ettiği olasıdır.

Anlam değişiklikleri her zaman kültürel veya tarihsel olay-

lardan kaynaklanmaz; çocukların dünyayı yetişkinlerden farklı gördüğü gerçeği kadar tahmin edilebilir olan izleyicilerdeki değişikliklerden de kaynaklanabilir. *Hucklebeery Finn'in Maceraları (The Adventures of Hucklebeery Finn), Güliver'in Seyahatleri (Gülliver's Travels) ve Robinson Crusoe* gibi bazı romanların hem çocuk kitapları hem ciddi yetişkin romanları olarak sözüm ona birbiriyle çelişen ünlerini düşünün. Çocukken bunlardan basit maceralar olarak tat alan pek çok kişi yetişkinken onlara döndüğünde kitapları çok daha karmaşık ve zahmetli, neredeyse farklı kitaplar olarak bulur.

Eserleri nasıl algıladığımızla ilgili bu tarz değişiklikler sadece kişisel düzeyde değil, aynı zamanda kültürel düzeyde de meydana gelir. Orijinal olarak 1925'te yayınlandığında korkunç olarak düşünülen *Operadaki Hayalet (The Phantom of the Opera)* gibi bir film günümüzde genellikle tuhaf, modası geçmiş ve hatta istemeden de olsa komik görülüyor.

Filme İlişkin İzlenimimiz Nasıl Oluşuyor?

Pek çok film egemen olan sınırlı sayıdaki egemen anlamları taşıdığına dair popüler bir imajı çabucak ediniverir; bu durumu pek çok şey etkiler. İlk aşamada yönetmenleri filmi istediği doğrultuda anlaşılmak üzere düzenler. Filmi tamamladıklarında ön gösteride izleyicilerden tepkilerini yazmaları istenir. Genelde yönetmen veya stüdyolar filmde bu tarz deneme gösterimlerine dayanan değişiklikler yapar. Film çok uzun olarak görülürse, kısaltabilirler; kafa karıştırıcı olarak görülürse, başlıca konularını açıklığa kavuşturmaya çalışacaklardır; filmin bir 'eksikliği' varsa bu bir karakterin cezalandırılması gibi bir şey olabilir (ör: Temel İçgüdü'de Alex) onu gidermeye çalışırlar.

Filmi bittiğinde pazarlayıcıları devralır ve filmin alımlamasını etkilemeye çalışır. Gişeyi azamiye ulaştırmak için filme yöne-

lik kamunun ilgisini uyandırmak isterler. Prodüktör/yönetmen William Castle korkunç bir filmin olasılığı ile halkı umutlandıran, hatta cesaretlendiren reklam kampanyalarıyla ünlüydü. Bunlar sansasyonel reklam kampanyalarını, hatta vizyonda fiziksel değişiklikleri içeriyordu. Korku filmi esnasında korkudan ölecek kişinin hayatı için sigorta poliçesi çıkartacağını veya film o kadar korkutucuydu ki, seyircilerin bayılma hatta kalp krizi geçirme ihtimaline karşın gösterimlerde hemşirelerin gözle görünür biçimde mevcut olacağını iddia ediyordu. *Lanetli Tepe (House on Haunted Hill–1959)* için bazı salonlara filmin uygun anlarında izleyicilerin kafalarının üzerinden uçacak bir iskelet gönderen aletler monte etti, *The Tingler–1959* için bazı salonlarda uygun anlarda "karıncalanma"ları için koltuklara elektrik tesisatı kurdu.

Castle'ın maskaralıkları insafsızca görünebilir ancak açıkça filmlerin alımlama bağlamını etkilemeye yönelik yaygın girişimlerin abartılı şekilleridir. Salona doluşurken hazır bekleyen tıp uzmanları görürsek, görmek üzere olduğumuz filme güçlü bir psikolojik tepki vermeyi bekleriz ve gerçekten de tam da bu tarz bir tepki vermeye bizi hazırlarlar. Filmi izlememizin ilk nedeni bu olabilir. "Salya sümük ağlatan bir film" veya "kırdı geçirdi" veya "hayatınızın sürüşüne hazır olun" gibi ifadelere hepimiz alıştık. Bu gibi reklamlar filme yönelik beklentilerimizi hazırlar ve yapımcılarının bizim vermemizi beklediği tepkilere işaret eder. Filmin yayınlanmasının hemen ardından reklamlar genellikle filmin arzu edilen tepkiyi yarattığı fikrini güçlendirmek için eleştirilerden alıntı yapar.

Filmin yönetmenleri filmin alımlamasını tek başına etkileyen kişiler değildir. *Temel İçgüdü'de (Basic Instinct)* gördüğümüz gibi filmin yapımına veya pazarlanmasına dâhil olmayan insanlar ilk aşamada zaman zaman filmin popüler imajını etkilemeye çalışacaktır. Bazı köktendinci Hıristiyan gruplar *Günaha*

Son Çağrı'yı *(The Last Temptation of Christ–1988)* kâfirce buldular ve salonların dışında yer alan gözcüleri ve filmin gösterimini protesto eden medya yayınlarını içeren bir kampanya düzenlediler. Prodüktörlerin aktarmaya çalıştığı itinalı imajı silerek, filmin popüler imajının saldırganca ve ahlak düzeyi düşük olarak reklamını yapmak istediler. Tüm bu örnekler -filmin yapımından, pazarlanmasına, ona karşı protestolara- izleyici tepkisini şekillendirmeye ve belirli yorumları geçerli, hatta olası yapmaya yönelik girişimlerin örnekleridir.

İzleyicideki Farklılıklar

Okul müsameresiyle ilgili aile filmi izleyen bir grup ebeveynin tamamı aynı filmi izliyor olabilir ancak her biri için film aslında kendi çocuğunun performansı "hakkında"dır. Onlar kendi çocuklarının performansına yoğunlaşarak izleyecekler, belki de diğer çocuklarınkini yok sayacaklar. Her bir aile, filmi kendi çocuklarının müsameresi hakkında bir film olarak ve farklı bir şekilde hatırlayacaktır.

Film pazarlamacıları bu olayın çoktandır farkında. Biri beyaz (Claudette Colbert canlandırıyor), biri siyahi (Louise Beavers canlandırıyor) iki annenin anne-kız ilişkilerine değinen *Hayatın Taklidi* (*Imitation of Life–1934)* Atlanta'da iki farklı reklam kampanyasıyla gösterime girmişti. Beyaz bölgeler için beyaz aktör Waren William ile aşk macerasına dair ipuçlarıyla esasen Claudette Colbert hakkında reklâmı yapılmıştı. Louise Beavers adından pek söz edilmedi. Siyahi bölgeler için Louise Beavers'in filmi olarak ve bariz biçimde Beavers'in kızını canlandıran aktris Fredi Washington'un özel görüntüleriyle reklamı yapıldı. Bu reklâmlarda Claudette Colbert ve Waren William önemsiz oyuncular olarak görünüyordu. Reklâmlar tamamen farklı iki film izlenimini veriyordu.

Aynı filmi iki farklı izleyiciye satmanın bu yolu, izleyicile-

rin, aile filmini izleyen ebeveynler gibi filme tamamen farklı şekilde tepki vermelerine ve filmden farklı anılarla ayrılabilmelerine yol açar.

Beklenmeyen Tepkiler

Bazen filmler yapımcıları veya pazarlamacıları tarafından tamamen beklenmeyen tepkiler uyandırmıştır. Profesyonel film eleştirmenlerinin tepkileri genellikle bu gruba girer. *Cennet'in Kapısı (Heaven's Gate–1980)* bütçeyi aşan oldukça pahalı bir filmdi ve gösterime girmeden 11 saat öncesine kadar tamamlanmamıştı. New York Times gibi bazı gazetelerin prestijli eleştirmenlerin rehberlik ettiği ulusal eleştirmenler, filmin epik bir felaket ve devasa para kaybı olduğunu ilan eden bir çeşit kendi kendine beslenen taşkınlığa kapıldı. Film gösterimden kaldırıldı, ardından A.B.D dağıtımı için büyük ölçüde kırpıldı ve yeniden düzenlendi; beklendiği gibi, buna rağmen gişede kötü bir şekilde başarısız oldu. Bu gibi bir durumda olağandışı keskin ve neredeyse oybirliğiyle yapılan eleştirel feryat, halkı filmi ciddi bir epik gibi değil, daha ziyade kendini hoşgören bir başarısızlık ve sakınmaları gereken bir film olarak görmeye konumlandırdı.

Bununla birlikte eleştirmenlerin kendileri de tepkilerini şekillendiren tarihi koşullar tarafından konumlandırıldı. Özellikle filmin yönetmeni Michael Cimino, kendilerini ciddi sanatçılar olarak gören ve filmleri üzerinde tam kontrol için savaşan yeni, genç bir grup film *auteur*'ünün (yaratıcısının) parçasıydı. Sık sık yapım planlarına ve bütçeyi aşmaya çok az önem vermekle kalmayıp, bu sanayideki pek çok insanın gösterişli ve anlaşılması zor bulduğu filmler de ürettiler. Filmleri, Avrupa Sanat Sineması'ndan yoğun olarak etkilendi ve eski ve bazen tanınmayan filmlere atıflar içeriyordu. Cimino'nun filmine yönelik eleştirel tepkiler büyük ölçüde Amerikan eleştiri kuru-

munun içindeki bu genç film yapımcılarından birini ve arkadaşlarını hizaya getirme arzusundan kaynaklanmaktadır. Bu nedenle pek çok eleştirmen, kendileri için, filmin temsil ettiğinden çok daha büyük bir şeye tepki veriyor olabilirlerdi. Daha sonra Cimino'nun filminin orijinal biçimini görme şansını yakalayan izleyiciler genellikle bu gibi güçlü eleştirel tepkiyi neyin uyandırdığı karşısında hayrete düştü, çünkü filmin kendisi hakkındaki hiçbir şey, filmi şimdiye kadar yapılan en kötü filmlerden biri olarak kınamayı hak edecek gibi görünmüyordu. Gerçekten de filmin orijinal versiyonu Paris'te gösterildiğinde eleştirel övgüye ve gişe başarısına kavuştu.

1995 baharında medya, bütçeyi aşmakla kalmayıp, aynı zamanda bildirilene göre 175 milyon dolar maliyetle şimdiye kadar yapılan en pahalı bir başka film ilan edilen *Su Dünyası*'nın *(Water World–1995)* prodüksiyonu hakkında hikâyeler yaymaya başladı. Film kendi yıldızı Kevin Costner tarafından yapıldığından bir kez daha Costner'ın haddini aşan egosunun dâhil olduğu daha büyük bir bağlama dâhildi. Medya film hakkında "Kevin'ın Kapısı" ve "Fishtar" gibi şakalar yayacak kadar ileri gitti. Tabii ki birincisi *Cennet'in Kapısı (Heaven's Gate)*, ikincisi eleştirmenler tarafından tenkit edilmiş bir başka büyük bütçeli gişe başarısızlığı olan *Ishtar (1987)* üzerine kelime oyunu yapar. Eski filmlere dayanarak yapılan kelime oyununa dayalı atıflar, orijinal alımlamaların anlamlarının bir kısmının bugüne kadar değişmeden korunduğunu ortaya çıkarır. Bu atıflar onu bir dizi adı kötüye çıkmış, bencil, mega bütçeli başarısızlığa bağlayarak *Su Dünyası (Water World)* için özel bir alımlama bağlamı yaratmaya çalıştı, bu nedenle izleyicileri filmi, öyküsü, biçimsel tasarımı veya pazarlama planıyla ilgisi olmayan bir biçimde görmeye konumlandırdı.

Beklenmeyen bir başka tepkinin ise eleştirmenlerle ve yönetmenlerle de ilgisi yok denecek kadar azdır. *Fantazya (Fan-*

tasia–1940), animasyonu klasik müzikle bağlayan ve klasik müziği orta kesim izleyiciye açık hale getiren bir film olarak Disney tarafından yapıldı ve pazarlandı. Hatta ünlü bir orkestra şefi olan Leopold Stokowski başlangıçta kısa bir süreliğine görünüyordu. *2001: Uzay Macerası (2001: A Space Odyssey–1968)* uzay araştırması hakkında yenilikçi bir bilim kurgu olarak gösterime girdi, robotlar ve ölüm ışınları ile bir tür macerası sağlamak yerine felsefi imaları araştırdı. Bununla birlikte 1970'lerde her iki film de uyuşturucu kullanan gençlerin esrar veya marihuana deneyimlerini arttıran filmler olarak görüldüğünde tamamen farklı boyutlar üstlendi. Marihuana kokusu, filmleri gösteren salonlarda sıradandı ve onları uyuşturucunun etkisi altında izlemek kült bir deneyimin parçası haline geldi. Film yapımcılarının, prodüktörlerin, dağıtımcıların ve sinema sahiplerinin müşterek niyetleri ne olursa olsun, filmler onların kontrolünün dışında anlamlar kazanır. Marihuana kullanımının tehlikeleri hakkında insanları uyarmak için yapılan *Reefer Madness (1936)*, marihuananın etkilerinin kasıtsız saçma tanımı olarak algıladıkları şeyden hoşlanan tam da bu kullanıcılar için 1960'larda ve 1970'lerde ironik olarak kült bir film oldu.

Rocky Horror Film Gösterisi (The Rocky Horror Picture Show–1975), korku filmlerinin müzikal parodisi olarak gösterime girdi ancak yapımcılarının, dağıtımcılarının, sinema sahiplerinin ve eleştirmenlerinin ne niyetlendiği ne de tahmin ettiği gibi kült bir "gece yarısı filmi" oldu. İzleyiciler belli salonlarda gece yarısı gösterimini tekrar tekrar izledi ve filme bir çeşit etkileşimli gösteri muamelesi yaptı. Filmdeki karakterler gibi giyindiler ve geleneksel izleme davranışının dışına çıkan biçimlerde yüksek sesle etkileşimde bulundular. Tehlikeli durumlarda karakterlere sesli uyarılarda bulundular, dans ettiler, müzikal parçalar sırasında şarkı söylediler; filmde bir karakter "kadeh kal-

dırdığında" izleyiciler karşılığında ekrana ekmek fırlattılar.

Tahmin edilmeyen tarihi olaylar filmin anlamını etkileyebilir. *Tehdit (Outbreak–1995)*, yapımcılarının 1990'ların ortasında ölümcül virüslere bağlı salgınlar hakkındaki yaygın endişeyi sömürdüğü için özellikle ilginçtir. Endişe AIDS salgınının küresel farkındalığı; ölümcül Eloba virüsünün dehşetini tasvir eden Richard Preston'un çok satan kurgusal olmayan kitabı *Sıcak Bölge (The Hot Zone)* ve yeni bakteri türlerinin antibiyotiğe karşı bağışıklık kazandığı hakkındaki genel medya taşkınlığı ile körüklendi. Filmin yapım, pazarlama ve gösterimine dâhil olan hiç kimsenin tahmin edemediği ise film hala salonlardayken Ebola virüs salgınının Afrika'da ortaya çıkacağı ve dünya çapında ilk sayfa haberi olacağıydı. Nitekim Newsweek salgınla ilgili kapak hikâyesi yaptığında *Tehdit'i (Outbreak)* yeniden üreterek, film için oldukça özel bir bağlam yarattı. Sonuçta film gösterime girdiğinde var olmayan bir haber hikâyesi hakkındaki söylemin parçası oldu; bu haber hikâyesi filmi görenlerin tepkilerini şekillendirmeye yardım etti.

Brandon Lee *Karga'nın (The Crow–1994)* çekimi esnasında kazara öldü ve bu üzücü olay filmin alımlama bağlamını fazlasıyla etkiledi. Prodüksiyon sırasında film, kung fu filmlerinin çok başarılı uluslararası yıldızı Bruce Lee'nin oğlu Lee için gelecek vaat eden kariyerinin başlangıcı olarak oy topladı. Bununla birlikte Brandon Lee'nin kariyeri artık başında değildi; birdenbire sona ermişti. Ölüm anındaki haberler filmin tamamlanmadığından bile bahsetti, bu yüzden halk tamamlanmış filmin bazı sahnelerinin bu koşullardan etkileneceğinin farkındaydı. Dahası Bruce Lee efsanesi, bu arada ünlü aktörün kendisi de kariyerinin zirvesinde ansızın öldüğü için aile laneti kavramıyla damgalandı. Nitekim bir yıl önceki *Dragon: Bruce Lee'nin Hikâyesi (Dragon: The Bruce Lee Story)* bu laneti sahneye taşıdı. Sonuç olarak, halk zaten Brandon Lee'nin ölümünü lanetin en

son örneği olarak görmeye konumlandırıldı. Yine de bu acımasız alımlama bağlamı on yıl sonra epey değişmiş olabilir. O zaman filmi izleyen birisi filmin yapımı sırasında Lee'nin ölümünden haberdar olmayabilir, bunu bilen izleyiciler bile zaman geçtiğinden, son zamanlardaki duygu yüklü olaylara tepki veren 1994'tekilerden daha farklı olarak konumlandırılacaktır. Trajik ölüm gibi şeylere verdiğimiz tepkilerimizin yoğunluğu zamanla azalır çünkü ilk etkilerin bir kısmı olayların beklenmedik olmasından kaynaklanır.

Zor Ölüm 3'ün (Die Hard With a Vengeance–1995) gösterime girmesinin planlandığı tarihten iki ay önce, Oklahoma City'deki bir binayı bombalayarak 168 kişiyi öldüren terörist, ulusal travmaya sebep oldu. Bu A.B.D tarihinde açık farkla en yıkıcı terör eylemiydi. Film yapımcıları, film neredeyse tamamlanana kadar bombalamadan habersiz olsa da, kentsel terörist bombalamalarıyla ilgili olan filmin, izleyicisini eğlendirmek yerine üzeceği için son derece endişeliydi. Stüdyo filmin gösterime giriş tarihini ertelemeyi düşündü ancak aksine karar verdi çünkü film yapılmıştı ve stüdyo yaz dönemine katılacak şekilde pazarlandı. (Yaz gençlik piyasasını mali bir avantaja dönüştürmek için belli türdeki büyük, umut verici filmlerin gösterime girdiği dönemdir. Filmin ilk açılış tarihi Mayıs'a ertelenseydi, diğer büyük filmlerle rekabet nedeniyle piyasasının büyük bir bölümünü kaybedebilirdi.)

Filmin Zaman İçindeki Ünü

Filmin şöhreti tasarlanmadığı ve amaçlanmadığı biçimde kişilerin filmi deneyimleme biçimlerini etkileyebilir. Ne *Oz Büyücüsü (The Wizard of Oz–1939)* ne de *Şahane Hayat (It's a Wonderful Life–1946)* gösterime girdiğinde görülmeye değer başarılı filmler değildi. Yine de yıllar geçtikçe "aile" filmleri kategorisine dâhil edilmiştir ve sık sık Noel ve Paskalya gibi tatil

dönemlerinde televizyonda gösterilmektedir. İnsanlar onlara genelde ulusal tatil kurumları gibi yaklaşır.

Filmlerin anlamlarını etkileyen izleyici tepki örnekleri bize bir filmin anlamlarına dair her türlü sınıflandırmanın sınırlı ve zorunlu olarak tamamlanmamış olduğunu göstermelidir. Bir filmin eleştirilerini inceleyerek pek çok şey öğrenebiliriz, ancak filmin anlamının belirli bir eleştirmen için ve belirli bir dönemde o olduğunu ve illa da o dönemdeki diğerleri ve tüm dönemler için anlamının bu olması gerekmediğini göz önünde bulundurmalıyız. Tüm eleştirileri eleştirel bir gözle incelemeli ve eleştirmenlerin anlamamış olabileceği veya değinmekten kaçınmış olabilecekleri şeyleri anlamaya çalışmalıyız. Dahası ırksal, etnik ve dini azınlıklar gibi pek çok topluluk türlerinin fikirlerinin ana görüşü yansıtan medya tarafından kaydedilmediğini veya göz ardı edildiğini fark etmeliyiz. Yine de zaman zaman *Temel İçgüdü*'de gördüğümüz gibi tartışma diğer durumlarda sessiz veya fark edilmeden kalacak tepkideki farklılıkları meydana çıkarmıştır.

Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation–1915) tarihteki en tartışmalı filmlerden biridir. Yaygın olarak son derece ırkçı bulunan film aynı zamanda sinemasal biçemde devrim yaratarak üne kavuşmuştur. Yönetmeni D. W. Griffith çoğu zaman Amerikan sinemasının "kurucusu" olarak anılır. *Bir Ulusun Doğuşu* gösterime girdiğinde hem çok fazla övgü görmüş -Başkan Woodrow Wilson'dan bile- hem de ulusal çapta protesto düzenleyen yeni kurulmuş "Renkli İnsanların Gelişimi için Ulusal Dernek" (NAACP) tarafından ağır şekilde kınanmıştır. Bazı gösterimlerinde şiddet patlak vermiştir, nitekim hala patlak veriyor. Bir örneği, filmin Ağustos 1978 gösteriminde Ku Klux Klan tarafından Oxnard, Kaliforniya'da meydana geldi. İlerici İşçi Partisi, militan komünist bölücü grubu ve hem Klan'a hem de komünist gruba karşı çıkan yerel Meksikalı-Amerikalı ve Afro-

Amerikan dernekler tarafından düzenlenen protestolar şiddete dönüştü. Yıllar geçtikçe film uluslararası kapitalizmi teşvik eden, ırk savaşını teşvik eden, Sivil Savaş ve Yeniden Yapılanma döneminin tarihsel açıdan doğru temsili, umutsuz biçimde ön yargılı ve fabrikasyon "tarih" ve bir sinema "klasiği" olarak tanımlanmıştır.

Film ilk kez gösterime girdiğinde NAACP'nin protestoları insanları, *Temel İçgüdü (Basic Instinct)* hakkındaki *gay* ve lezbiyen protestolarının izleyicileri filmin lezbiyenleri temsiline karşı eleştirel olmaları için konumlandırdığı gibi veya *Günaha Son Çağrı*'ya *(The Last Temptation)* karşı dini protestoların izleyicilerden filmin İsa'yı temsiline karşı eleştirel olmalarını istemesi gibi, filmin siyahîleri temsiline karşı eleştirel olmaları için konumlandırdı. Bu ilk alımlama bağlamları önemlidir, ancak *Bir Ulusun Doğuşu (The Birth of a Nation)* örneği bir filmin alımlama bağlamının ne kadar karmaşık olabileceğini gösterir. *Bir Ulusun Doğuşu*'na dair tarihsel olarak özel ve çeşitli tüm bu bağlamlar bugün filmi izlediğimiz bağlama nasıl katkıda bulunuyor?

Besbelli filmi bir çeşit tarihi belge, kışkırtıcı tartışma tarihi ile geçmişten bir şey olarak izliyoruz. Tartışmalı konular bugün filme dair görüşlerimizi şekillendirmeye yardım eder ve kendimize filmi ırkçı, kapitalist, üstada yakışır biçimde işlenmiş veya tarihsel olarak doğru veya yanlış olarak görüp görmediğimizi sormamız olasıdır. Kendimize neden bu kadar etkili olduğunu veya diğerlerinin çok tartışılan bakış açıları hakkında o zaman ve şimdi ne düşündüğümüzü sormamız olasıdır. Yıllar içindeki filmin tartışmalı anlamları sadece filmle ilgili değil, toplumumuzla da ilgili pek çok şeyi gözler önüne serer. Bu anlamların tamamı filmi anlayışımızı etkilemeye yardım eder.

Herkesin filmi ayı şekilde gördüğünü veya bizimle aynı dü-

şüncede olmazsa yanlış olduğunu varsayamayız. İnsanların filmlere farklı tepkilerinin olabileceğini ve bu tepkilerin kısmen zaman içinde değişen özel alımlama bağlamları tarafından oluşturulduğunu fark etmeliyiz. Nitekim üniversitedeki gösterimlerle filmin akışına giriş yapmak böyle bir bağlama örnektir. Öğrenciler, bir yıl önce Cuma gecesi o zamanlar eğlence olarak göz ardı ederek izledikleri bir filmi şimdi ciddiyetle inceleyebilir. Akışın bağlamı içerisinde konferans, metin veya tartışmalara dayanan özel unsurları "arıyor" olabilirler. Bu bölümün geri kalanında iki filmin -*Parisli Kadın (A Woman of Paris) ve Ağlatan Oyun (The Crying Game)*- anlamlarının ilk alımlama bağlamları tarafından şekillendirildiği biçimlere ve bunların nasıl değiştiğine göz atacağız.

Parisli Kadın'ı seçtik, çünkü film Charlie Chaplin tarafından sessiz sinemanın büyük palyaçosu olarak popüleritesinin zirvesindeyken yapıldı. Filmin orijinal alımlama bağlamı, filmin komedi olmadığı ve Chaplin'in filmde rol yapmadığı gerçeği tarafından şekillendi. Dahası Chaplin'in kariyerine özellikle halkın onu algılayışındaki ciddi değişiklikler damgasını vurdu ve sanatsal gelişiminin kanıtı olarak görülen aynı film – popülaritesinin zirvesindeki- gözden düştüğü sıralarda bozulmanın kanıtı olarak görülebildi. *Parisli Kadın*'ı *(A Woman of Paris)* alımlama bağlamları yıllar içinde çok ünlü bir yıldız / yönetmenin yapıtlarının parçası olarak önemli ölçüde değiştiği için seçtiysek, *Ağlatan Oyun*'u *(The Crying Game)* ilk alımlama bağlamının şekillendiği, ardından hızla bir yıl içinde yeniden şekillendiği çarpıcı biçim yüzünden seçtik; filmin dağıtımcısı, eleştirmenleri ve genel nüfus içinden bazı kesimler, bu çeşitli ve hızla değişen alımlama bağlamlarının oluşumunda rol oynadı.

PARİSLİ KADIN

Çok az film izleyicisiyle Charlie Chaplin gibi kutuplaşmış

bir ilişkiye sahip olmuştur ve hiçbir film bu kutuplaşma hakkında *Parisli Kadın (A Woman of Paris 1923)* kadar çok şeyi gözler önüne seremez. Şefkatli olarak bilinen Charlie Chaplin, ilk filmi 1914'te ortaya çıktıktan kısa süre sonra döneminin en başarılı aktör / yönetmeni oldu. 1923'e kadar *Serseri (The Tramp–1915), Tefeci Dükkânı (The Pawnshop–1916), Paten Alanı (The Rink–1916), Kolay Sokak (Easy Street–1917), Göçmen (The Immigrant–1917) ve Güneşlikıyı (Sunnyside–1919)* gibi komik kısa metrajlı filmlerin yanı sıra ilk komedi filmi *Yumurcak'ı (The Kid–1921)* yapmıştı. Bu filmler onun sevimli serseri kişiliğini, istisnasız giydiği bol pantolonu, sıkı ceketi, melon şapkası, yanlış ayağına giydiği iki büyük ayakkabı ve muntazaman döndürdüğü bambu bastonuyla bıyıklı, küçük bir adamı gösterir. Yine de 1940'ların ortasında Chaplin izleyicisini kaybetti; halkın onu reddi o denli yoğundu ki 1952'de A.B.D dışına çıkmaya zorlandı ve hayatının geri kalanını Avrupa'da geçirdi.

Parisli Kadın (A Woman of Paris) o zamanlarda Chaplin'in yaptığı filmlerden temelden ayrılıyordu, ancak yine de çeyrek yüzyıl sonra yapacağı tipik film türüne benzemekteydi. *Monsieur Verdoux*'tan *(1947) New York'ta Bir Kral*'a *(A King in New York–1959)* kadar Chaplin'in filmleri A.B.D'de açık düşmanlıkla karşılandı ve Amerikan karşıtı, ahlak düzeyi düşük ve alaycı ilan edildi. Hem filmlerin içeriği hem de Chaplin'in özel hayatındaki skandallar izler kitle için onun ahlak bozukluğunun ve uygunsuzluğunun kanıtı olarak gösterildi.

İşin garibi *Parisli Kadın (A Woman of Paris)* benzer şekilde Amerikan karşıtı, ahlak düzeyi düşük ve alaycı olarak yorumlanabilecek epey malzeme içeriyordu ve film Chaplin'in kolayca skandal olarak görülebilecek özel hayatındaki olaylar arasındaydı, yine de bu algılamalar onun alımlama bağlamına hâkim olmadı. 1920'lerin başındaki izleyiciler ve eleştirmenler ona 1940'ların ortasından bu yana benzer eserlere göstermе-

dikleri sempati ve hoşgörüyü gösterdiler. Film başlangıçta soylu bir sanatsal deneyim olarak görüldü ve daha sonra genç film yapımcıları üzerinde önemli bir etki yaptı.

Parisli Kadın (A Woman of Paris) ortaya çıktığında Chaplin'in olağandışı popülaritesi hâlâ artmaktaydı, yine de film hemen hemen ününün üzerine kurulduğu öğelerin tümünden uzak durmuştu. Chaplin kaba komedilerde "Küçük Serseri" karakterini canlandırarak ünlü olsa da, bu film kaba komedi değildir ve (güç bela tanınabilir olduğu kısa rolünde görünmesinin dışında) o filmde oynamaz. Serseri filmleri genel olarak A.B.D'deki toplum dışında bırakılmış kimseler arasında geçerken, bu film Paris yüksek sosyetesinde geçer.

Halk Chaplin'i yönetmenden çok aktör olarak görürken, bu film eleştirel bir biçimde yönetmene ait bir zafer olarak algılandı. Son olarak Serseri filmleri cinsel açıdan masumken, bu film yetişkinlerin cinsel sorunlarıyla ciddi şekilde ilgilenir ve "kıta Avrupası" veya sofistike ahlaki bakış açısını gözler önüne serer. Bir eleştirmen, filmi takdir eden herhangi on beş yaşındaki birinin eve götürülüp, kıçına şaplak atılması gerektiğini yazdı.

Film Chaplin'in kariyerini daha "ciddi" sanata doğru yeni bir yöne taşıma arzusunu gösterdi. Saygıdeğer eleştiriler alıp, pek çok film yapımcısını etkilerken, Chaplin'in umduğu gişe başarısını yakalamadı. Karşılığında Chaplin filmi yaklaşık elli yıl dolaşımdan kaldırdı ve o yaklaşık yirmi yıl boyunca sokak komedilerini yapmaya döndü. 1940'larda sokak komedilerini bıraktı ve kariyerinin geri kalanında bu filmlerinden daha çok *Parisli Kadın*'a benzer filmler yaptı.

Chaplin'in İzleyicisindeki Değişim

Yaklaşık otuz yıl boyunca Chaplin hata yapamaz gibi göründü. Aktör sonu gelmeyen cazibeli, yaratıcı ve masum Ser-

seri karakteriyle ilişkilendirildi ve ana akım Amerika'nın derin hislerine uyum sağladı. İzleyicilerine göre kirli boşanmalarla sonuçlanan gençlerle yapılan iki evlilik yapması aslında sorun değildi; İngiltere doğumlu aktörün hiçbir zaman A.B.D vatandaşı olmaması ve Birinci Dünya Savaşı'nda görev almaması da sorun değildi; 1920'lerin başında komünist karşıtı çalkalanma sırasında Bolşevik Rusya'dan yaptığı sempatik konuşma da sorun değildi.

Bununla birlikte 1940'larda doğru bir şey yapamıyor gibi görünüyordu. Artık 50'lerinde olan Chaplin çok daha genç (otuzlarında) Oona O'Neill ile evlendi ve genç aktris Joan Barry tarafından çocuğunun babası olmakla suçlandı. Yaygın olarak pis, yaşlı adam ve genç kadın yağmacısı olarak itham edildi. Dahası komünist sempatizanı ve vatansever olmamakla damgalandı. Pek çok insan İkinci Dünya Savaşı'nda Sovyet Birliği ile benimsenmeyen ittifaklara desteğine ve A.B.D vatandaşı olmayı reddedişine gücendi. 1947'de parlamento üyesi John Rankin sınırdışı edilmesini talep etti; Katholik Gaziler Adalet ve Devlet Bakanlıkları'nı Chaplin'i soruşturması için sıkıştırdı. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra filmlerinin güçlü Avrupai eğilimleri ve yetişkin bakış açıları vardı. Örneğin *Monsieur Verdoux*'ta kadınları baştan çıkaran ve paraları için onları öldüren bir Fransız'ı canlandırıyordu. Bu Fransız, duruşmasında kendini küresel kitle katliamına kıyasla önemsiz olarak savunuyordu. Film, kahramanın kafası kesilecekken bitiyordu. Serseri filmlerinden çok farklıydı ve filmler pek iş yapmadı. 1952'de ona karşı tepkiler o kadar yoğundu ki A.B.D'den temelli olarak ayrıldı. Bununla birlikte 1970'lerde filmlerine ve imajına ilişkin alımlama ortamı yeniden değişti. Komünist karşıtı ortam gözden kayboldu ve yeniden ilk sinemanın devi olarak onurlandırıldı.

Parisli Kadın'ın Yeri

Parisli Kadın Chaplin'in, ana görüşlü Amerikan değerlerinden ve tatlarından yabancılaşan geç dönemlerdeki profiline uyar. Film, A.B.D'deki işçi sınıfı ile değil, Paris'teki üst sınıf içinde kurulmuştur; güldürü değil, görgü kurallarının ciddi bir dramasıdır; cinsel açıdan tecrübesiz değil, olgun cinsel ilişkilerle ilgilenir ve daha kötüsü orta sınıf değerlerine kafa tutar. Çekirdek aileyi kısıtlayıcı ve çoğu kez yıkıcı olarak gösterirken, ahlak düzeyi düşük olan üst sınıfın çapkın hayatını zararlı değil, eğlenceli ve tatmin edici olarak gösterir. Film, Chaplin'in daha sonra A.B.D'den sınırdışı edilmesine neden olan hemen hemen her şeyi içeriyordu (Avrupa sevdası, orta sınıf karşıtı değerler, yetişkin cinselliği). Dahası 1920'lerin başında Chaplin'in özel hayatındaki olaylar onun ve filmin kınanmasını kolayca körükleyebilirdi, ancak bu olmadı. Nitekim film, iddiaya göre bir Hollywood cümbüşü esnasında yıldızın bir kadına tecavüz etmek ve ölümüne sebep olmakla suçlandığı "Toplu" Arbuckle davası; katleden yönetmenin skandallı özel hayatla ilişkilendirildiği William Desmond Taylor davası ve popüler yıldız Wallace Reid'in morfin bağımlılığının ortaya çıkması gibi skandalların ardından, oyuncularının özel hayatlarını ilgilendiren çok hassas bir dönemde ortaya çıktı.

Bunların tamamını şiddetlendirmek için filmin gösterime girmesinden üç ay sonra yıldızı Edna Purviance, petrol patronu Courtland Dines'ın vurulmasını ilgilendiren hayli reklamı yapılmış bir skandala karıştı. Aleniliği sonucunda bazı şehirlerde *Parisli Kadın* yasaklandı, ancak durum Chaplin'e saldırıya dönüşmedi.

Parisli Kadın şüpheli ahlaki değerleri ve politik görüşleri olan bir adam tarafından yapılan ahlak düzeyi düşük yabancılar ve dalga geçilen geleneksel aile değerleriyle ilgilenen ahlak dışı bir film olarak kolayca yorumlanabilirdi, ancak izleyiciler he-

nüz böyle bir karakterleştirmeye karşı tavır takınmadı. Chaplin ve eserini 1923'te, 1952'de görecekleri gibi görmediler. Alımlama ortamı farklıydı. Farklı sosyal bağlamlar, farklı Chaplin yorumları doğurdu.

Bunun yerine film 1923'te eleştirmenler tarafından sanatsal olgunluğun, uluslararası yaygınlığın ve yenilikçiliğin işareti olarak övüldü. Diğer film yapımcıları üzerinde derinden etkisi oldu. Ernst Lubitsch filmin etkisi altında kaldı; film onun önemli yönetmenlik kariyerinin akışını değiştirmekle itibar kazandı, *Tehlikeli Cennet (Trouble in Paradise)* gibi filmlerde "sofistike" komediye değinmenin sinsi ve genelde riskli yolu olan ünlü "Lubitsch dokunuşu"nu doğurdu. Yine de Parisli Kadın 1940'larda gösterilmedi, sansür ortamı ve Chaplin'e yönelik popüler reddediş göz önüne alındığında muhtemelen o zamanlarda film dahi çekilmeyebilirdi.

Film sansürlerinin 1930'ların başında daha yoğun hale gelmesinden sonra *Parisli Kadın*'ın muhtemelen çekilemeyecek olmasının iki nedeni, ana görüşü yansıtan cinsel aşkınlıklara karşı suçların büyük ölçüde cezasız kalması ve geleneksel aile değerlerini temsil eden karakterlerin yıkıcı olmasıdır.

Filmin Olay Örgüsü

Film erkek arkadaşı Jean Millet'le (Carl Miller) Paris'e kaçmayı planlamasından sonra Marie St. Clair'in (Edna Purviance) acımasız babasının onu evin dışında bırakmasıyla başlar. Kız sığınmak için Jean'la evine gider ancak acımasız babası* geceyi orada geçirmesine izin vermez. Kız ve Jean o gece Paris'e gitmeye kararlıdır, ancak Jean'ın babasının ani ölümü –kız bundan habersizdir- yanlış an-

* Acımasız baba vurgusu Jean ve Marie'nin babalarının benzer tavırları ile güçlendirilir. Bu vurgu geleneksel aile içindeki anlayışsız, ahlakçı ve kuralcı baba temsilinin ironisidir. Jean'ın babası ile girdiği tartışma sonuç vermez ve Marie için Paris trenine yalnız binmek dışında seçenek kalmaz. ç.n.

lamaya** yol açar ve kız tek başına Paris'e gider.

Film, kızı eğlence peşinde koşan (Playboy) Pierre Revel'in (Adolphe Menjou) metresi olarak ve çapkın yüksek sosyete muhitlerinde*** gezinirken bulmak için bir yıl atlar. Marie sanatçı olarak ekmek parası kazanmak için annesiyle Paris'e gelen Jean ile tesadüfen karşılaşır. Yeniden ilişkiye başlamak için kararsızca manevra yaparlar, ancak Jean annesinin sahipçiliğinin yanı sıra Marie'nin yaşam tarzına duyduğu tiksintinin üstesinden gelemez. Kendine acıyarak, bir gece kulübünde Marie ve Pierre'le karşılaştıktan sonra intihar eder. Filmin sonunda Marie ve Jean'ın annesi yetimler için kırsal ev kurmuştur, artık dünyaları ayrı olan Marie ve Pierre, Paris'ten doksan kilometre uzakta bir köy yolunda farkında olmadan birbirlerinin yanından geçerler.

Geleneksel Ahlakın Sorgulanması

Üç başkarakter geleneksel ahlakın önerdiklerinin aksi yönde geliştirilir. Jean kasabalı, mücadele eden bir sanatçı, Marie'ye sadık ve kendisini annesine adamış olmasına rağmen, büyük ölçüde cana yakın değildir; başka bir kadınla nişanlı, zengin bir *playboy* olan Pierre çekicidir, sahiplenici değildir ve cömerttir; Edna Purviance'in geleneksel olarak Chaplin filmlerinde canlandırdığı bakire olmayan düşmüş bir kadın**** olarak Marie cana yakındır.

** Jean'ın babası, âşıkların Paris'e gitmeye karar verdikleri gece aniden ölür. Babanın son nefesini verdiği anda Marie tren garından Jean'a telefon eder. Telefona çıkan Jean annesinin çığlıkları üzerine içeri gider. Döndüğünde Marie telefonde değildir. Genç kadın, Jean'ın birlikte Paris'e gitme fikrinden vazgeçtiğini düşünür. ç.n.

*** Pierre karakteri ile sosyete muhitine (zengin sınıfa) ait değerler vurgulanmaktadır. Bu sınıfa ait gösterişli hayatlar abartılı sahnelerle bir yandan yüceltilirken, diğer yandan düşük ahlak anlayışı ve insan ilişkileri bağlamında eleştirilir. ç.n.

**** Kadının düşmüş hali Marie üzerinden sorgulanır. Genç kadın bildik fahişelerden farklıdır. Bir yandan içinde bulunduğu hayattan nefret eder öte yandan onun zevklerinden ve gösterişinden vaz geçemez. Jean'ın intiharı onun ikilemlerine son verir. Jean'ın annesi ile kır evinde kurduğu hayat içinde geleneksel olan anne rolüne geri döner. ç.n.

Hem Pierre hem de Maire filmin sonunda epey hoşnut görünür; ikisi de ahlaki düşkünlüklerinden sonsuza kadar acı çekecek gibi görünmezler. Nitekim filmin büyük bölümünde sete özgü nükteci şamatalarıyla, müşfik olarak sunulan riskli cinsel davranışları içeren pek çok sahneyle cinsellik içeren oyunculuğundan tat alınır. Bir sahnede Marie'ye masaj yapılır ve bir arkadaşı ile cinsel entrikalar hakkında dedikodular yapar; bir başkasında sarhoş partisinde âlemcilerin önünde giysisini çıkarır. Her iki sahnede de Chaplin'in ce-eee (bebeklere yapılan) kamera çalışması ve kurgusu aktrislerin çıplak vücutlarını görüntü dışında tutarak izleyiciye muziplik eder.

Bu sahnelerin hiçbiri katılımcıların eziyet eden suçluluğuyla veya önemli ölçüde cezalandırılmasıyla sonuçlanmaz. Aile hayatı ruhu küçük ve sınırlı olarak sunulur; nitekim ana konu geleneksel aile hayatının yetersizliğidir. Gördüğümüz tek bütün çekirdek aile –Jean'ınki-dir, bölünmüştür ve destekleyici değildir. Her iki ebeveyn de onu ihmal etmiştir; her biri Marie'den ayrıldıktan sonra Jean'ın hayatının girdiği intihar eğilimli döngüden onu kurtarabilirdi. Jean'ın babası Marie ile olan ilişkisini onaylamayı, hatta bir geceliğine kızı korumayı reddeder. Filmin ima ettiği gibi herhangi birini yapsaydı, Jean hem arzuladığı ilişkiye sahip olabilirdi hem de umutsuzluktan kurtulurdu. Oğluyla çatışmanın getirdiği stres babayı öldürür. Dahası bir yıl sonra Paris'te Jean'ın annesinin sahipçiliği, Marie'yle evlenme olasılığını engeller, ölümüne yol açar. Filmin tek çekirdek ailesi dar kafalılık ve bencillikten mahvolur ve film trajik bir sonla biter. Marie'nin babası ebeveyn olarak daha iyi değildir.

Diğer yandan Pierre zengin bir kadınla nişanlı olmasına rağmen, çok az zarar görerek alenen Marie'yle arkadaşlık eder. Marie "gerçek bir yuva, bebekler ve bir adamın saygısını" istediğine dair ona hayıflanırken, pencereyi işaret eder, alay ederek aile

hayatına bakış açısını gösterir. Fakir bir aileyi sokakta sefalet içinde çabalarken, babayı paketlerle yüklü, anne ile üç haylaz çocuğu (biri kucağında kundakta) görürüz.

1923 Alımlaması

Chaplin'in sanatsal deneyiminin 1923'te ulaştığı bağlam 1947'de olacak bağlam değildi. Chaplin, Serseri (Tramp) filmleri çok sevilmiş olsa da o karakterden usanmaya başlamıştı. Pek çok eleştirmen onu dahi olarak ilan ediyor ve daha "ciddi" şeyler denemesini öneriyordu. Tam da bunu yapma kararlılığı "HALKA / KAMUYA: Herhangi bir yanlış anlamayı önlemek için bu sinema filminde görünmediğimi beyan etmek istiyorum. Bu tarafımdan yazılan ve yönetilen ilk ciddi dramadır. CHARLES CHAPLIN." diyen filmin girişinde ki bu söz bir kanıttır. Pek çok eleştirmen o dönem filmi sevdi, sinemanın olgunlaşmasının yeni bir kanıtı olarak çok önemli bir film olduğunu ilan etti.

Parisli Kadın Chaplin'in Serseri filmlerinden (Tramp) vazgeçtiğini ve sofistike "yetişkin" draması yazabildiğini ve yönetebildiğini, sofistike, üst sınıf Avrupa toplumuyla ilgilenebildiğini, özellikle çekirdek aileninkiler olmak üzere geleneksel Amerikan değerlerini sorgulayabildiğini gösterir. 1940'larda bu şeyler izleyicisini terk eden Amerikan karşıtı, ahlaki olarak dejenere bir sanatçının düşüşünün işaretleriydi; bununla birlikte 1920'lerde aynı şeyler uluslararası ölçekte saygı duyulan, sanatının vizyonunu genişletmek için riskler alan, olgunlaşan ve etkili bir sanatçıyı ortaya çıkardı.

AĞLATAN OYUN

Entertainment Weekly, Ağlatan Oyun (The Crying Game–1992) için ilk alımlama bağlamını, İngiliz filminin görmezden gelindiğini değil, çok popüler olduğunu ve herkesin sakladığı bir

sırrı içerdiğini kastederek "Kimsenin Konuşmadığı Film" olarak zekice özetledi. Bu gizliliğin temeli A.B.D dağıtımcısı Miramax, eleştirmenlerden filmin sırrını ifşa etmemesini istediğinde Eylül 1992'de atıldı; film Kasım 1992'de gösterime girdiğinde önemli tüm eleştirmenler buna uydu.

Bu olağan dışı bir strateji değildir. Pek çok eleştirmen filmlerin sürpriz olay örgüsü değişikliklerini veya beklenmeyen sonlarını ifşa etmemek için yazılı olmayan bir gazeteci kanununa uyar. Eleştirileri okuduğumuzda bu durumu bekleriz ve olay örgüsü sürprizlerini ifşa ederek bizim için filmi "bozar"larsa kızarız. Bu durumda olağandışı olan, eleştirmenlerin dağıtımcı tarafından filmin özel bir sırrı olan film olarak vurgulanması için yapılan planla yaygın işbirliği ve medya ve halkın geneli tarafından bu sınıflandırmaya yönelik hevestir. Çoğu Amerikalı filmi izleyene kadar şaşırtıcı biçimde hayrete düşecekleri eşsiz bir beklenti yaratan alımlama bağlamı içinde konumlandılar.

Ağlatan Oyun açısından bunun sebebinin bir kısmı "sırrın" cinayeti kimin işlediğinin ortaya çıkması gibi alışılmış beklenmeyen olay örgüsü sapmalarından daha derine gitmesi olabilir; sadece şaşırtmakla kalmayıp, aynı zamanda bazı izleyicilere ıstırap verme, hatta öfkelendirme potansiyeli taşıyan ihlâl alanlarına girer. Filmin alımlamasına göz atmamız filmin öfke olmaktan çıkıp nasıl rezilce bir başarı haline geldiğini gösterecektir. Başlangıçta sanat filmi olarak pazarlanan ve gösterilen *Ağlatan Oyun*, daha büyük anaakım, ticari pazara geçiş yapan ve o zamana kadar Amerikan tarihinde açık farkla en büyük hâsılat kıran sanat filmi oldu. Bu geniş pazar ve popülerlik ile filmin alımlama bağlamı üç büyük aşamayı, egemen, tartışmalı ve muhalif okumaları içermek üzere hızla değiştiği için alımlama açısından incelemek için özellikle ilginç bir filmdir. Bu okuma çeşitlerini tanımlamadan ve açıklama-

dan önce filmi kısaca çözümlemek önemlidir.

Kuzey İrlanda'ya gönderilen siyahî İngiliz asker Jody, İrlanda Cumhuriyet Ordusu tarafından kaçırılır ve rehin tutulur. Fergus onu gözetim altında tutarken ona karşı sevgi ve acıma duymaya başlar ve işler kötüye giderse Jody'nin kız arkadaşı Dil'e göz kulak olmayı kabul eder. Jody kaçmaya çalışırken öldürülür ve Fergus İngiltere'ye kaçar. Dil'e âşık olur ve Dil'in bir erkek ve travesti olduğunu öğrendiğinde tiksinir, ancak ne olursa olsun ikisi derin kişisel bir bağ kurarlar. Jude ve onun IRA yurttaşları Fergus'un izini sürerler ve Dil'i tehdit ederler. Dil sonunda Fergus'un sevgilisi olmakla kalmayıp, Jody'i kaçırma için ayartan Jude'u vurur. Bununla birlikte Fergus Jude'un ölümünü üstlenir ve hapse girer. Dil sadakatle Jude'un serbest bırakılmasını bekler.

Sinemasal temsilin tüm sorunları, özellikle biçimsel sorunlara dikkat edilmesini gerektirir ve *Ağlatan Oyun*'daki cinsiyet sürprizi beklenmeyen bir şeydir. *Ağlatan Oyun*'un giriş sahnesi Jody panayırda işerken erkek üreme organlarına geleneksel bir atıf içerir. O öyle bir biçimde durur ki üreme organlarının herhangi bir görüntüsü çadır tarafından engellenir. Benzer bir sahne esaret altında işemek zorundayken meydana gelir. Kamera öyle bir biçimde konumlandırılır ki üreme organları karenin altında ekran dışında kalır. Yine de sahnenin olağan dışı koşulları olağanüstü ilgiyi onlara yöneltir. [Jody] kelepçeli olduğundan muhafızı Fergus'tan pantolonunun fermuarını açmasını, penisini çıkarmasını ve işerken onu tutmasını ister. Fergus büyük rahatsızlık duyarak sonunda bunu yapar. Bu sahneler izleyiciyi geleneksel beklentilere dair yanlış bir hisle uyutur. Bu sahneler, çoğu filmde olduğu gibi penise ne kadar dikkat çekilirse çekilsin organın gösterilmeyeceğine dair çekim imâlarıdır. Bu, her türlü şart altında ortaya çıkma sahnesinde organın şoke edici beklenmeyen temsili olacak şeyde daha da ar-

tar. Bizi hakkında bir şey duyduğumuzda penis görmeyi ummaya konumlandırmayan filmde, bir karakterin penisinin olduğunu bile bilmediğimiz bir sahnede görmeye pek de hazır değiliz. Tuhaftır ki bu yoğun melodram sahnelerinden biridir.

Dil'in dairesinde Dil banyoya seks için hazırlanmaya giderken Fergus yatağa uzanır. Dil yeniden görünür, yatağa gelir ve Fergus doğrulur, onu öper ve elbisesini çıkarmaya başlar. Elbiseyi sıyırırken yatağın kenarına oturur. Kamera arkasındayken aynı anda hem onun bakışını hem Dil'in erkek üreme organını görürüz; Fergus'un sersemlemiş tepkisi izleyicininkiyle aynı anda meydana gelir. Kameranın bu şekilde konumlandırılması zaten çarpıcı olan bir anı iki misli arttırır. Yönetmen Neil Jordan sahneyi izleyicinin Dil'in erkek olduğunu erkek üreme organını görmeden anlayabileceği geleneksel biçimde veya daha az geleneksel bir senaryoda en azından organları görmeden bu bilgiyi öğrenebileceği bir biçimde kolayca çekebilirdi. Jordan'ın stratejisi anı izleyici için algısal bir deneyim haline getirerek anın sarsıcı değerini azamiye ulaştırır. Bu [sarsıcılık] Fergus'u aynı çerçevede tutarak arttırılır, çünkü izleyicinin şaşkınlığı aslında kendisini ıstırap verici bir durumda bulan heteroseksüel adamla karakter özdeşleşmesi aracılığıyla yoğunlaşır.

Egemen Okuma: Ağlatan Oyun'un "Sırrı"

Bu nedenle kimsenin konuşmadığı "sır" birkaç seviyede var oldu. Olay örgüsü açısından sürpriz Fergus'un âşık olduğu kuaför Dil'in kadın değil, erkek travesti olduğuydu. Fergus gibi pek çok izleyicinin çekici, erotik bir kadın olarak temsil edilen Dil tarafından kandırıldığı için kendi algılamalarına ve arzularına meydan okunabilirdi. Örneğin Dil'i çekici bulan heteroseksüel erkeğin korkunç bir tepkisi olabilir. Dahası film gerçekler ortaya çıktıktan sonra bile Dil'i çekici bir karakter ola-

rak temsil etmeye devam eder. Alçak veya tiksindirici olarak temsil edilseydi, izleyici kandırıldığı için ondan nefret edebilirdi. Bunun yerine önceden heteroseksüel olan Fergus bu çekici adamla ilişkisini sürdürüyor ve sonunda onun için hapse bile giriyor, böylece heteroseksüellerin cinsel yönelimlerini değiştirme potansiyeline işaret ediyor. Bununla birlikte en kışkırtıcısı filmin izleyicisi Dil'in üreme organlarını Fergus'la aynı anda görür ve bu tek çekim aslında filmin "sırrı"dır. İzleyici basit yoldan Dil'in erkek olduğunu üreme organlarını görmeden veya organları görmeden önce bile öğrenseydi, etki daha az şaşırtıcı olurdu.

İlk eleştirilerin pek çoğu filme bir hayli saygılıydı ve 'sırrı' açıklamama açısından Miramax'tan ipucu aldılar, yine de pek çoğu bir sırrın olduğundan bahsetti. Bu yüzden reklam ve eleştirilerle yaratılan filmin ilk imajı büyük ve boşuna umutlandırıcı bir sürpriz içermekteydi. Bunu alımlama uzmanları "egemen okuma" olarak adlandırır, çünkü tepkiler film yapımcıları, dağıtımcılar ve gösterimciler tarafından teşvik edilenlerdir. *Ağlatan Oyun*'un az bütçeli ve *Mona Lisa (1986)* gibi filmlerle zaten güçlü eleştirel ün yakalamış Neil Jordan tarafından yazılmış ve yönetilmiş bir İngiliz sanat filmi olması gerçeği ilk eleştirel alımlamayı açıklamak için yardımcı olabilir. Dahası cinselliğin yanı sıra film ırkçılık ve terör gibi toplumsal açıdan önemli konuları gündeme getirir. Korku film türünün küçümsenen ve eleştirmenlerin eleştiri konusunda istekli olmadığı, genç kahramanlı bir korku film türünü sunarak bizi şaşırtıyor.

Tartışmalı Okuma: Jaye Davidson'ı "Dışlama"

New Yorker'ın 15 Mart 1993 tarihli sayısında Warren Miller'ın karikatürü "Jaye Edgar Hoover Binası"nda bir ofisi gösterir. Karikatürü anlamak hem Jaye Davidson'ın gay travesti

Dil'i canlandıran aktör olduğunu hem de J. Edgar Hoover'ın son zamanlarda ulusal medyada gay travesti olarak gizli bir hayatı olduğu şeklinde yer aldığını bilmeyi gerektiriyordu. Dahası Hoover hakkındaki bu ifşa, cinsel yönelimlerini kamuya duyurmamayı seçen ünlü eşcinseli "dışlama"ya dair mevcut uygulamayla ilgilidir. Bazı gay ve lezbiyen kuruluşlar ünlü insanları dışlamaya dair tartışmalı uygulamanın, eşcinselliğin ne kadar yaygın olduğuna dikkati çektiğinden siyasi değeri olduğuna inanıyor. Pek çok Amerikalının, başkanlarının yanı sıra sporcularının ve medya yıldızlarının doğal olarak heteroseksüel olduğunu varsaydığını hissediyorlar. Bu nedenle dışlama heteroseksüel varsayım hakkında çarpıcı bir önem taşıyabilir.

Dışlama kültürümüzde homoseksüellik hakkında tarihsel olarak özel bir şekilde konuşulmuştur ve *Ağlatan Oyun*'un dışlama söyleminin parçası haline geldiği biçim filmin tartışmalı okumasını açıklar. Tartışmalı okumalar egemen okumalar gibi film yapımcılarının ve tanıtımcıların istediği egemen anlamın çoğunu kabul ederler, ancak örneğin erkekler, kadınlar, eşcinseller, işçi sınıfı gibi nüfusun belli kesimleri için özel değeri olan daha fazla anlamlarla filmin biçimini değiştirirler. Ne konu, anlatım veya biçim açısından film içindeki herhangi bir şeyi dışlama hakkındadır ne de filmin reklâmında onu ima edecek bir şey vardır. Bununla beraber nüfusun bir kesimi filmi böyle bir bağlam içine yerleştirdi. Dışlamanın bu söylemi Jaye Davidson en iyi yardımcı aktör için aday gösterildiğinde Akademi Ödülleri'ne bile uygulandı ve ünlü bir eleştirmen Davidson'ın *Sanat ve Film Akademisi (Academy of Motion Picture Arts and Science)* tarafından "dışlandığı"nı belirtti. Davidson memleketi Londra'da heteroseksüel olarak biliniyordu. Ödül töreninde erkek olarak mı kadın olarak mı ortaya çıkacağı hakkında dedikodu ve spekülasyonlar oldu.

Teknik olarak "dışlama" olmasa da *Ağlatan Oyun* ile bağlantılı

olarak meydana gelen bir başka olay filmin isim şarkısının yeni bir versiyonunu kaydeden ünlü pop şarkıcı Boy George'u ilgilendirdi. Yıldız kendini alenen *gay* ilan etmek için filmden yararlandı. Bu dışlanmaların hiçbiri ilk eleştiri alımlama bağlamının parçası olmamasına rağmen, bir bakıma karakter Dil'in cinsiyet ve cinsellik "gerçekliği", aktör Jaye Davidson ve şarkıcı Boy George dışlanmıştı.

Karşıt Okumalar: Liberalizmin Eleştirisi

Bir filmin karşıt okuması egemen okumaya muhalif olandır. Filmleri izleyen eleştirmenler ve izleyiciler bunu film yapımcıları ve prodüktörlerin onların neyi kabul etmelerini istediğini bilmeden yaparlar, ancak bu okumaları reddeder ve oldukça farklı olanları seçerler. Ne *Ağlatan Oyun*'un yazarı/yönetmeni ne de dağıtımcı Miramax, filmi ırkçı ve cinsiyet ayrımcısı olarak okumalarını istemedi ne de besbelli bu şekilde reklâmını yapmadılar. Gördüğümüz gibi film izleyiciye cinsel algılamaları ve varsayımlarında meydan okuyor gibi görünüyor, dahası izleyiciyi travesti *gay* bir erkekle önceden heteroseksüel bir erkeğin ilişkisine sevecen yaklaşması için konumlandırıyor. Ayrıca bu ilişki beyaz bir erkekle siyahî bir erkeği içerdiğinden film ırksal uyumu teşvik ediyor gibi görünüyor. Yine de ana akım görüşün dışında kalan bir grup sivri eleştirmen, tüm bu görünüşe göre olumlu okumaları reddetti ve onu ırkçı, cinsiyet ayrımcısı ve eşcinsel düşmanı olarak okudu.

Bu nasıl olabildi? Öncelikle bu eleştirmenler için film beyaz heteroseksüelin bakış açısına odaklandığı için beyaz erkek heteroseksüelliğine ayrıcalık tanır. Basite indirgendiğinde Fergus başkarakterdir ve film onun ahlaki ikilemleri ve gelişimiyle ilgilenir. Siyahî erkek Jody ile esasen Fergus'la olan ilişkisi aracılığıyla ilgileniriz. Ayrıca cinselliğe yoğun vurgusuyla film siyahîleri ve *gay*'leri azgın ve egzotik olarak karakterize eder. Peki,

kötü adam kimdir? Kendi çıkarlarını düşünen, zalim ve öfkeli bir kadın olarak tasvir edilen IRA üyesi Jude'dur. Sonunda Dil tarafından zalim şekilde öldürülür. Bir eleştirmen, karakteri *Öldüren Cazibe (Fatal Attraction–1986)*'deki Glenn Close ile kıyaslar. Her iki filmde de kadın o kadar korkunç ve kötü olarak temsil edilir ki izleyici onlara adil bir ceza olarak verilen şeklen ölümden memnun olur. Bu açıdan sözüm ona Hollywood'a alternatif olan ciddi sanat filmi tıpkı Hollywood gibi gözükür.

Ancak burada ilave bir boyut vardır, çünkü kadın gibi giyinen, gerçek kadını öldüren bir erkektir ve çünkü bizden kadından nefret etmemiz, açıklıkla erkekten hoşlanmamız istenir. Film ardından gerçek şeyin yerine kadınlığın erkek versiyonunu onaylar, bir başka deyişle kadını canlandıran bir erkek, bir kadından daha çekicidir.

Tüm bu karşıt okumalar ortak bir şeyi paylaşır: Filmi, çok kültürlülüğü ve cinsel çeşitliliği kucaklayan ancak gerçekte beyaz heteroseksüel adamı işlerin merkezinde tutmayı isteyen sahte "liberal" bilince sahip olmakla suçlar. İzleyiciler eşcinselliği ve travestiliği kabullerinin yanı sıra siyahîleri kabullenişleri hakkında iyi şeyler hissetmeyebilirler, ancak kolay kolay değişmeyen sosyal inançları gerçekte tehdit edilmemektedir. Eşcinsellik kişinin heteroseksüelliği yeniden düşünmesini gerektirmezse kolayca hoşgörüyle karşılanabilir. Filmin kullandığı stratejilerden biri (eleştirmenler açısından ana akım görüşlü Hollywood'unkine benzeyen bir strateji) kişiseli ve siyasalı çökertmektir. IRA, ırk ilişkileri ve cinsel yönelimler gibi derin siyasi konuları ortaya koyar ve bunları asla karakter çatışmalarını çözmekten öte yöneltmez. Fergus ve Dil'in birleşmesinden ve Jude'un öldürülmesinden mutlu oluruz ve bunun ötesinde düşünmeye teşvik edilmeyiz. Daha büyük sosyal konular unutulur.

Hafif liberalizme dair eleştiriyi dile getirmenin bir başka yolu

farklılığı inkâr etmesi ve farklı ırktan ve cinsel yönelimlerden tüm insanların aslında birbirine çok benzediğini kabul etmesidir. Muhalif eleştirmenler beyaz erkek heteroseksüel normunu merkezden etme sürecinde gerçek mücadelenin farklılıkları kabul etmenin olduğunu hissederler. *Ağlatan Oyun* için Miramax'ın reklâm kampanyası ile işbirliği yapan bu eleştirmenler halkı egemen okumayı kabul etmeye hazırlamakla kalmayıp, aynı zamanda karşıt okumaları engellemeye yardım ettiler, çünkü bu tarz okumaları sunmak "sırrı" ifşa etmeyi gerektirecekti. Besbelli kişi, halk forumundaki filmin cinsel ideolojisinin rahatsız edici önemini, filmin bu yönünün tam merkezinde ne yattığına değinilmezse tam olarak keşfedemez.

Bu nedenle gösterime girdikten kısa süre sonra *Ağlatan Oyun* birkaç farklı alımlama bağlamının parçası oldu. Çok daha kısa vadede olsa da *Parisli Kadın* gibi, pek çok şekilde algılanmıştır. Her iki film de şüphesiz gelecekte şu an hayal edilemeyen bağlamlarda anlaşılacaktır, çünkü alımlama çalışmaları bize değişen tarihi koşulların ve tarihi açıdan belirli seyircilerin filmlere nasıl yeni ve oldukça farklılık gösteren anlamlar kattığını gösterir.

5. ELEŞTİREL YAKLAŞIMLAR

Feminist ve Psikanalitik Eleştiriye Giriş

Seçil Büker

Genellikle gündelik yaşamda film "eleştiri"sinden filme gidip gitmeme konusunda bir yanıt vermesi beklenir. Gazetelerdeki değerlendirme yazılarının pek çoğu da izleyiciye filme gidip gitmeme konusunda bir fikir verir. Ama film çalışmaları bağlamında kuşkusuz "eleştiri" kavramından beklenen bu değildir. Gazetede yer alan yazıda bir betimleme, değerlendirme bulmak olanaklı. Ama bu yazıların pek çoğunu izlenimci olarak nitelendirebiliriz. Yazar filmin üzerine geliştirdiği izlenimleri okuyucu ile paylaşır, izleyici de okuduklarından iz sürer ve filme gitmeye ya da gitmemeye karar verir. Bu tür eleştirilerin, izlenimci başka bir deyişle öznel olduğunu vurguladıktan sonra, "öznellikten bağımsızlaşmanın bir yolu var mıdır" sorusunu sormalıyız.

Belirli bir kuram temel alınarak geliştirilen eleştirinin görece de olsa nesnel olduğunu söylemek istiyoruz. Görece nesnel, çünkü araştırmacının nitelikleri, görüş ve bakış açısı da "okumayı" etkiliyor. Bu tür eleştiri temel aldığı yaklaşımın olanakları ile filmin yüzeysel okumada görülmeyen pek çok yönünü gözler önüne sermektedir. Bu göz önüne serme tartışılmayan sorun ve konuları da gündeme getirdiği için çok önemli. Bu tür eleştiriler izleyicinin de daha sonra film yönetecek olan yönetmenlerin de bakış açılarını genişletiyorlar, bir tür kılavuzluk yapıyorlar.

Feminist hareket içinde toplumsal cinsel kimlik tartışılırken film eleştirisinin altmışlı yıllarda bu tartışmaları filmlere taşımaması olanaksızdı. Feminist film eleştirisi yoğun olarak göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilendi. Yalnız et-

kilenmek için biraz "düşündü". Juliet Mitchell'in deyişi ile Freud temelli psikanalitik yaklaşım kadını aşağılıyor ve ona annelik ve bir erkeğe eş olma dışında bir rol öngörmüyordu. Mitchell psikanalizi yadsıyarak kadın temsilinin irdelenmesinde bir yol alınamayacağını düşündü. Çünkü kadın temsillerinin ideolojik ve psikanalitik yaklaşımlarla okunması alana katkı getirebilirdi. Öyle de oldu. Bu nedenle giriş yazısında iki yaklaşımı iç içe ele almayı uygun buldum. Onları ayırmak sanki olanaksız.

Feminist film eleştirisinin izlediği değişik yollar var: Geleneksel Hollywood sistemi içindeki kadın yönetmenlerin filmlerini çözümlemek tutulan yollardan biri. Örneğin Dorothy Arzner'in filmlerinde geleneksel kalıplar içinde kadından yana bir söylemin alttan alta sürüp sürmediği araştırılabilir. Ana akım sinemada ataerkil örüntülerde kadına yönelik cinsiyetçi ayrımcılığın nasıl kurulduğu araştırılabilir. Ataerkil düzenin içinde kadının anne, eş, sevgili, kız çocuk, kız kardeş, fahişe, vb. konumlarda nasıl sunulduğu, bu sunumlarda nasıl basmakalıp yargıların oluşturulduğu, pekiştirildiği açımlanabilir. Bu noktada tüm bu çalışmalara yön veren, katkı getiren çalışmalardan kısaca söz etmek istiyorum. Önce Roland Barthes ve çoğul okuma kavramının bu çalışmalara katkısını anımsatmak isterim. 1968 yılında yayımlanan filmlerle ideolojinin ilişkisini kuran Comolli ve Narboni'nin (bu kitapta da yer alan) yazılarının önemini de vurgulamak istiyorum. Kate Millett'in *Cinsel Politika* (1968) ve Molly Haskell'in *Reveranstan Tecavüze* (1973) adlı çalışmaları feminist eleştiri için kılavuzdu. (Laura Mulvey'i unutmadım, az sonra onun yolu açan katkısından söz edeceğim.)

Feminist film eleştirisinin tuttuğu bir başka yol da doğrudan feminist *avand-garde* olarak nitelendirilen filmleri çözümlemek olabilir. Bu filmlerde kadın söylemi metnin içinde nasıl yoğruluyor? Kadının "sesi" metne nasıl eklemleniyor? Bu soruyu şöyle de düzenleyebiliriz: Erkeğin "sesi" nasıl yok ediliyor? Ka-

dının doğru temsili nasıl gerçekleştiriliyor? Feminist *avand-garde* olarak nitelendirilen bu yönetmenler Chantal Akerman, Lizzie Borden, Sally Potter, Luisa Bemberg, Marleen Gorris, vb. olarak sayılabilir. Akerman, geleneksel sinemada bakışın erkeğin bakışı olduğunu vurgulayarak, bu bakışın nötr olmadığını söyler ve şunları ekler: "Benim yönetmen olarak nerede durduğumu, anahtar deliğinin arkasından çekmediğimi izleyici bilir."

"Anahtar deliği" dendiğinde aklımıza erkek izleyicinin röntgenci olma konumu gelir. Erkek izleyici etkindir ve bakışın sahibidir, güçlüdür. Film izleme süreci ile düş görme süreci arasındaki benzerlikleri vurgulayan psikanalitik eleştiri düşleri okur gibi filmleri de okumayı amaçlar. Akerman'ın üzerinde durduğu konu, düşü bir erkek/izleyici konumundan "görmemizdir" (izlememizdir). Film yönetmenin ve izleyicinin bilinçdışını temsil eden bir süreçtir. Film, izleyicinin de düşü ise bu düşsel imgelemsel sürecin öznesi nasıl oluşmaktadır? Bu sürecin iki yönü vardır: *Kabul* ve *yâdsıma*. İzleyici film izlediğini bilir, ama bunu yadsır, perdeyi bir ayna gibi algılar ve perdedeki imgelerin kendi yansıması olduğunu düşünür. Bu noktada psikanalitik eleştiri Lacan'ın "ayna" evresine başvurur, özdeşleşme koşullarını irdelemeye başlar. Ayna evresindeki bebek gibi izleyici de perdede (aynada) gördüğü kendi imgesi ile özdeşleşmektedir.

Feminist eleştirinin temel sorunlarından biri de filmin anlatı yapısı ve seslenme biçimlerinden ötürü film izleme sürecinde oluşan özne konumlarıdır. Bu konu özdeşleşme ve röntgencilik gibi konularla bağlantılı olarak tartışılır. Psikanalitik eleştiri de bu sorunla ilgilenir, ama feminist eleştiri psikanalitik eleştirinin erkeğin özne konumunda olması dışında bir tanım getirmediğini söyleyerek feminist yaklaşımın kadın temsilini irdelemede daha geniş bir bakış açısına sahip olduğunu vurgular. Freud'a (penisin var olduğu ya da olmadığı varsayımlarına) dayanan yorumları (seyreden/seyredilen, etkin/edilgin, sadist/mazoşist) bir tarafa bırakarak, *oedipus* ön-

cesi dönemi temel alır ve bu dönemde anne ile özdeşleşen erkeğin mazoşist konumda olduğu savını ileri sürer. Kadının tehdit olmadığını vurgulayarak erkeğin özne konumu dışında saptamalar getirmeyen psikanalitik eleştiriyi bir anlamda geliştirir. Böylece izleyicinin erkek (güç ve iktidar) olduğu varsayımının yerini yaratıcı sevginin kaynağı olan anne (rahim ve süt veren memeler) alır.

Bu arada "renk körlüğünün üstesinden gelelim" diyen siyah feminist eleştirmenler, siyah kadının temsiline ilişkin de önemli çalışmalar gerçekleştirirler. Çünkü yaklaşımlar izleyicinin beyaz erkek ya da kadın olduğu varsayımı üzerine kuruldu. Siyah erkek ya da kadının izleyici olarak özdeşleşme koşulları nedir? Çoğu kez de bu temsilleri çözümlemeyi yine siyah kuramcılar üstlendiler ve beyazları renk körlüğü konusunda uyardılar. Ama tüm bu çalışmalara bu kitapta çevirisini bulacağınız Laura Mulvey'in 1975 yılında yayımlanan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" adlı makalesinin öncülük ettiğini söylemek istiyoruz. Mulvey kimi eksiklerine karşın izleyici-film ilişkisini irdeleyen ve bir model öneren ilk kuramcı. Bu yazısında Mulvey erkeğin bakışın sahibi olarak etkin konumda olduğunu, kadının ise bakışın nesnesi olarak edilgin konumda olduğunu vurgulamaktadır. Dikizci bakış kadını bakışın nesnesi kılmaktadır. Kameranın varlığı izleyiciye duyumsatılmaz ve kadın izleyici kendi konumu ile ilgili olarak farkındalık geliştiremez.

Feminist eleştiri aslında psikanalitik eleştiri ile "dargındı", ama bu dargınlık yukarıda da sözünü ettiğimiz gibi uzun sürmedi. Başlangıçta yukarıda da açıkladığımız nedenden ötürü feminist eleştiri psikanalitik yaklaşımı yadsıyordu. Freud ve kuramını ataerkilin en güçlü temsilcisi olarak görüyordu. Daha sonra Kaja Silverman, Ann Friedberg, Gaylyn Studlar, Claire Johnston, Ann Kaplan, Mary Ann Doane, vb. gibi kuramcılar psikanalizle ilişki kurarak eleştirel bir tavır geliştirmeyi ve feminist film eleştirisini zenginleştirmeyi başardılar.

Şu unutulmamalı ki psikanalizden yararlananlar da fetiş nesne, röntgencilik, iğdiş edilme korkusu, ayna evresi gibi kavramlardan olabildiğince yararlandılar. Böylece bir bakıma iki eleştiri türü iç içe geçti. Psikanalitik kavramlar farklı amaçlar için kullanılır oldu. Örneğin John Riviere'nin (Freud'un çağdaşı) 1929'larda geliştirdiği maske kavramı yeniden değerlendirildi ve geliştirildi. Riviere'e göre kadın kendisini cezalandıracak olan erkekten korktuğu için nesne (iğdiş edilmiş dişi) konumunu korumaktadır, içindeki özne konumunu bastırarak, maskesi aracılığı ile kendisini özne konumuna istekli olmayan biri olarak sunmaktadır. Maske bir bakıma kadınsılığı oynamadır. Böylece erkek yatıştırılır, kadın maske ile sahip olduğu "erkeksiliği" saklar. Kadın iyi bir eş, iyi bir anne, iyi bir kız çocuk, iyi bir ev kadını olmak zorunda olduğunun bilincinde olarak bu roller için maskesini takar ve özne konumları için hevesli gözükmez. Böylece ataerkil düzenin onu görmek istediği nesne konumunu korur.

Oysa kadının da düşlerinde özne konumunda var olmak vardır. Başlangıçtaki biçimi ile (yaratıcının yaşam öyküsünden yola çıkarak metni anlamaya çalışma çabası) psikanalitik yöntem feminist eleştiriye katkı getiremezdi, ama Lacan'ın kendisini güçlendiren eleştiri yine Freud'u çıkış noktası olarak alsa da, araştırma nesnesi olarak metne (yapıta) yöneldi. Filmleri düşsel metinler olarak ele alarak çözümledi. Bilinçdışı içerik film ve düşü egemenlik alanı olarak seçer, ama film konusunda yönetmenin yaratım sürecindeki bilinçliliğini göz ardı edemeyiz. Düş söz konusu olduğunda böyle bir durum söz konusu değildir. Bu durumda film bilinçdışı süreçlerin bir başka anlatım biçimi olan şakalarla ilişki kurularak çözümlenebilir. Örneğin Hitchcock'un *Şantaj* adlı filminin başlangıç bölümünde Alice polis sevgilisini (Frank) uzun süre beklediği için gergindir. Frank'ın arkadaşı bir başka polis Alice'in kulağına bir şeyler fısıldar. Alice güler. Freud'a göre espriyi yapanın müstehcen bir amacı olabilir, açık saçık espri teşhir amacına yöneliktir, espri yönelten

cinsel olarak uyarılmıştır, dinleyenin bunu anlamasını bekler, Alice de anlar, gülümser ve esprinin nesnesi olur. Dahası Alice iki erkeğin de nesnesi olur. Freud'a göre de art niyetli bir espri için üç kişi gereklidir. Cinsel saldırının nesnesi olabilecek bir kişi (Alice) ve esprinin haz üretme amacını gerçekleştirecek ikinci kişi (Frank) ve espriyi yönelten. Görüldüğü gibi psikanalitik eleştiri (ya da Freud) kadının nesne konumunu açımlamada oldukça etkili, o nedenle Mitchell'in dediği gibi bu yaklaşım unutulmamalı. Bir de izleyicilerin unutamadıkları filmler var.

İzleyici bu filmlerinden kimi sözleri de ezbere bilir: "Sam yine çal". İşte kült filmin oluşma koşullarından biri karşımızda. Büyüleyici aşk ve kavuşamayan sevgililer izleyiciyi filme bağlar. Eco'nun "muhteşem tutarsızlık" dediği şey de kültürel kodların karmaşıklığı ya da beklenen sonun gerçekleşmemesi. İzleyici sevgililerin kavuşmasını bekler. Onların kavuşmaması için "ahlaki" bir sorun da yoktur. Örneğin çiftin çocukları yoktur. Babasız kalacak çocuklar olmadığı için izleyici tedirgin değildir. Ama Rick kadını Laszlo'ya bırakır. Çünkü o Güçlü Baba'dır. Film gerçekten Freud'u izlemek isteyenlere çok iyi ödipal olanaklar sunar. Pre-ödipal Paris, iğdiş eden babalar, besleyenler anneler, rakibinin yerine geçmeyi seçmeyen, aşkın yasak nesnesinden vazgeçerek babası ile özdeşleşen erkekler bir kült filmin vazgeçilmez öğelerine dönüşürler. Erkeklerin seçimleri ile belirlediği bir dünyada kadının süregelen çıkmazını irdeleyen feminist eleştiri araştırma nesnesi olarak fahişeyi seçebilir. Değiş/tokuş ilişkisini belgeselci bir tavırla sergileyen filmin eğretilemesel yaklaşımını feminist bir okuma gözler önüne serebilir. Erkek kadını kendi malı olduğu için "korur". Kadına, çocuğa ya da nesneye davranır gibi davranır. Kadının yanılsaması fahişeliği bırakmada özgür olduğunu düşünmesidir. Ama değiş tokuşun nesnesi olmaktan, (kurban) olmaktan kendisini kurtaracak koşullardan yoksundur.

Görsel Haz ve Anlatı Sineması

Laura Mulvey*
Çeviren: Nilgün Abisel

1. Giriş

A. Psikanalizin Politik Kullanımı

Bu yazı, tekil öznede ve onu yoğuran toplumsal formasyonlarda zaten işlerlikte olan verili büyüleme kalıplarının, filmin sihrini nerede ve nasıl güçlendirdiğini keşfetmek için psikanalizi kullanmayı amaçlıyor. İmgeleri, bakışın erotik tarzlarını ve temaşayı denetleyen cinsel farklılığın, yerleşik toplumsal açıklamasının film tarafından düpedüz yansıtılışının, açığa çıkarılmasının ve hatta istismar edilişinin biçimlerini çıkış noktası yapıyor. Geçmişin sinemasına meydan okuyacak bir kuram ve pratik çalışması sırasında, sinemanın ne olduğunu, cazibesinin geçmişte nasıl işlediğini anlamak yararlıdır. Dolayısıyla, burada psikanalitik kuram, ataerkil toplumun bilinçdışının film biçimini nasıl yapılaştırdığını göstermek üzere politik bir silah olarak benimsendi.

Fallosantrizmin her türden ortaya çıkışında var olan paradoks, kendi dünyasına anlam ve düzen verirken hadım edilmiş kadın imajına dayanıyor olmasıdır. Bir kadın ideası, sistemin can alıcı noktasında yer alır: Fallusu sembolik bir varlık olarak üreten, kadının yoksunluğu; fallusun işaret ettiği yoksunluğun giderilmesi, kadının arzusudur. *Screen*'de psikanaliz ve sinemaya ilişkin yakın tarihli yazılar, son tahlilde yalnızca

* Bill Nichols (ed.), Movies and Methods II. University of California Press, 1985, s.305–315. Bu makale 1973'de yazılmış ve ilk kez 1975'de Screen'de yayınlanmıştır. Metinde karşılaşılacak olan psikanalitik kavram ve açıklamaların sorun yaratması halinde Saffet Murat Tura, Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. Ayrıntı Yay., İstanbul, 1989'a ve Terry Eagleton, Edebiyat Kuramı, (çev. Esen Tarım), Ayrıntı Yay., İstanbul, 1990, s. 173-214'e bakılabilir. ç.n.

hadımlaştırmadan söz eden sembolik bir sistemdeki dişilik biçiminin temsil edilişinin önemini yeterince dile getirememiştir. Kısaca özetlemek gerekirse, ataerkil bilinçdışının biçimlenmesinde kadının çifte işlevi vardır: Önce penisinin gerçekten olmayışıyla hadım edilme tehdidini simgeler ve bu nedenle de ikinci olarak çocuğunu simgesel için büyütür. Bir kez bu başarılınca, kadının süreç içindeki anlamı son bulur, bu anlam, anneliğin doğurganlığıyla, yoksunluk arasında gidip gelen bir anı olmak dışında yasanın ve dilin dünyasına uzanmaz. Bunların her ikisi de doğaya (ya da Freud'un ünlü deyimiyle anatomiye) dayandırılır. Kadının arzusu, onun, kanayan yaranın taşıyıcısı olma imgesine bağımlıdır, kadın yalnızca hadımlıkla ilişkili olarak var olabilir ve bunun ötesine geçemez. Çocuğunu, kendinin bir penise sahip olma (simgesele giriş koşulu olarak düşündüğü) arzusunun gösterenine dönüştürür. Ya babanın ve yasanın adıyla söze kibarca teslim olmalı ya da çocuğunu, başkaldırmasına izin vermeden, imgelemsel olanın yarı aydınlığında kendiyle birlikte boynu eğik tutmaya çabalamalıdır. Böylece ataerkil kültürde kadın, hala anlam yapıcı değil anlam taşıyıcısı konumuna bağımlı olan sessiz imgesi üzerine erkeğin, dilsel komuta aracılığıyla zorla yüklediği fantezi ve takıntılarını sonuna kadar yaşayabileceği bir düzenle kuşatılmış olarak erkek öteki için bir gösteren yerine geçer.

Bu çözümlemede, feministler için aşikâr bir yarar, fallosantrik düzende yaşanan engellenmişliğin tam karşılığını verişinde bir güzellik var. Bu çözümleme, bizi ezilmişliğimizin köklerine yaklaştırır, problemin eklemlenişini yakınımıza getirir, bizi sonuçtaki meydan okuyuşla yüzleştirir: halen ataerkinin dili içinde sıkışıp kalmışken, bir dil gibi yapılanmış (dilin ortaya çıktığı hayati anda biçimlenen) bilinçdışıyla nasıl mücadele edeceğiz. Sıfırdan bir alternatif üretmemizin yolu yok, ama onun bize sağladığı araçlarla ataerkiyi inceleyerek buna fırsat yaratmaya baş-

layabiliriz. Psikanaliz, tek olmamakla birlikte, bu araçların önemli bir tanesidir. Fallosantrik kuramın çok az ilgilendiği, dişi bilinçdışına dair önemli konulardan hala, büyük bir boşlukla kopartılmış bulunuyoruz: dişi çocuğun cinselliğini kazanması ve simgeselle ilişkisi, cinsel olgunluğa erişmiş anne olmayan kadın, fallusun anlamlandırdığının dışında annelik, vajina. Ancak, bu noktada, psikanalitik kuram şimdiki haliyle en azından *status quo*'yu, içine kapatıldığımız ataerkil düzeni daha fazla anlamamızı sağlar.

B. Radikal Bir Silah Olarak Hazzın Yıkılması

Gelişkin bir temsil sistemi olarak sinema, egemen düzence biçimlenmiş olan bilinçdışının, görme biçimlerini ve bakmadaki hazzı inşa ediş yollarına ilişkin soruları ortaya koyar. Son onyıllarda sinema değişti; artık, 1930, 40 ve 50'lerdeki Hollywood tarafından en iyi biçimde örneklenen büyük sermaye yatırımına dayalı bütüncül bir sistem değil. Teknolojik gelişmeler (l6 mm.vb.), şimdilerde kapitalist olduğu kadar zanaatkarane de olan sinemasal üretimin ekonomik koşullarını değiştirmiştir. Böylece, alternatif bir sinemanın gelişme olanağı ortaya çıkmıştır. Hollywood, her ne kadar özbilinçli ve ironik olmayı başardıysa da, her zaman kendini egemen ideolojik sinema kavramını yansıtan resmi bir mizansenin içine hapsetti. Alternatif sinema, hem siyasi hem de estetik anlamda radikal bir sinemanın doğabileceği ortamı sağlar ve anaakım filmlerin temel varsayımlarına meydan okur. Bu, anaakım filmleri ahlaki açıdan reddetmek değil ama onların biçimsel kaygılarının, onları üreten toplumun psişik takıntılarını yansıtış yollarını aydınlatmak ve daha ötesi, alternatif sinemanın özellikle bu takıntı ve varsayımlara karşı harekete geçmek zorunda olduğunu vurgulamaktadır. Siyasi ve estetik bir *avant-garde* sinema şimdi olasıdır ama henüz yalnızca bir karşı durma ola-

rak varolabilir.

En iyi olduğu zamanda Hollywood stilinin (ve onun etki alanına giren tüm sinemanın) büyüsü, tümüyle olmasa da önemli bir kısmıyla, görsel hazzın ustaca ve tatmin edici bir biçimde yönlendirilmesinden kaynaklandı. Rakipsiz olduklarından genelgeçer filmler, erotik olanı, egemen ataerkil düzenin diline kodladılar. Üst düzeyde gelişmiş Hollywood sinemasında, bir yitirme duygusuyla ve fantezide bir potansiyel yoksunluğun dehşetiyle yabancılaşmış, imgelemsel belleği parçalanmış özne, yalnızca bu kodlarla bir tatmin kırıntısı buldu: bu, sinemanın, biçimsel güzelliği ve öznenin gelişme eğilimi olan takıntılarını sömürüşü aracılığıyla gerçekleşti. Bu makale, filmlerdeki bu erotik hazzın örülüşünü, anlamını ve özellikle de kadın imgesinin merkezdeki yerini tartışacak. Güzeli ya da hazzı çözümlemenin onu yok ettiği söylenir. Bu makalenin niyeti de bu. Film tarihinde şimdiye dek en yüksek noktayı temsil eden egonun tatmini ve güçlendirilmesi olgusuna saldırmak gerekir. Kuramsal açıdan var olmayan yeni bir zevk ya da entelektüelleştirilmiş hoşnutsuzluk yaratmak amacıyla değil de, kurmaca anlatı filmlerinin içinde bulunduğu rahatlığın ve bolluğun toptan yadsınmasına yol açmak için. Alternatif, geçmişi reddetmeden arkada bırakmaktan, yıpranmış ya da ezici biçimlerin aşılmasından ya da yeni bir arzu diline vücut vermek amacıyla normal zevk verici beklentilerden kopma cüretinden kaynaklanan heyecandır.

2. Bakmadaki Haz/İnsan Bedeniyle Büyülenme

A. Sinema bir takım olası hazlar sunar. Bunlardan biri skopofilidir[101]. Bakmanın kendinin bir zevk kaynağı olduğu durumlar vardır, aynen bakılmada da zevk olduğu gibi. Aslında, *Cinsiyet Üzerine Üç Deneme*'sinde Freud, skopofiliyi, erojen bölgelerden

101 Scopophilia: Gözetlemecilik

oldukça bağımsız dürtüler gibi var olan, cinselliği oluşturan güdülerden biri olarak belirlemiştir. Bu noktada, skopofiliyi, öteki insanları nesneler gibi ele almakla onları denetleyici ve meraklı bir bakışa tabi kılmayla ilintilendirir. Verdiği örnekler, çocukların voyoristik[102] eylemlerinin, özel ve yasak olanı görmek ve emin olmak arzularının (öteki insanların cinsel organ ve bedensel işlevlerine, penisin olup olmamasına ve geçmişe dönük olarak oluşum anına ilişkin) etrafında yer alır. Bu çözümlemede skopofili kaçınılmaz olarak etkindir. (Daha sonra, '*Güdüler ve Değişimleri*'nde Freud, skopofili kuramını öncelikle, ileride bakma hazzının analojiyle 'öteki'lere aktarılmasına imkan veren, cinsel organ öncesi otoerotizmle birleştirerek daha da geliştirdi. Burada, etkin güdüyle, onun narsisistik bir biçimine dönüşen daha gelişmiş hali arasındaki ilişkinin gizli bir işleyişi vardır.) Etkin güdü, öteki etkenlerle, özellikle egonun oluşumuyla dönüşüme uğramakla birlikte, öteki kişilere obje gibi bakmaktaki haz için erotik bir temel olarak varlığını sürdürür. En uç noktada bu, bir sapkınlık halinde sabitleşebilir; tek cinsel tatminini, nesneleşmiş ötekini, etkin denetleme anlamında seyrederek sağlayabilen takıntılı voyorleri ve röntgencileri üretir.

İlk bakışta sinema, habersiz ve isteksiz bir kurbanın gizlice gözlenmesinin kapalı dünyasından uzak görülebilir. Perdede görülen çok açıkça gösterilir. Ama anaakım filmler yığını ve bu yığının içinde bilinçle evrilmiş olduğu uylaşımlar, izleyicinin varlığına ilgisiz, onlar için bir ayrılmışlık duygusu üreten ve onların voyoristik fantezisinden yararlanan, sihirli biçimde kendini ele veren, sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünyayı resmeder. Daha ötesi, izleyicileri bir diğerinden yalıtan salonun karanlığıyla perdedeki değişen ışık ve gölge kalıplarının parlaklığı arasındaki keskin zıtlık, voyoristik ayrılmışlık yanılsamasının derecesini yükseltir. Her ne kadar film gerçekten gösterilmekte,

102 Voyeurism: Dikizlemecilik

görülmek üzere orada bulunmaktaysa da, projeksiyonun koşulları ve anlatısal uylaşımlar izleyiciye özel bir dünyaya bakıyor olma yanılsamasını verir. İzleyicilerin sinemadaki durumlarından en aşikâr olanı, onların teşhirciliklerinin bastırılması ve bastırılmış arzunun oyuncuya yansıtılması halidir.

B. Sinema, esasen var olan haz verici bakma arzusunu tatmin eder ama daha da öteye giderek skopofiliyi, kendi narsisistik yönü içinde geliştirir. Anaakım film uylaşımları dikkati insan bedenine odaklar. Ölçek, uzam, öyküler, hepsi, antropomorfiktir[103]. Burada, merak ve bakma isteği, benzerlik ve tanımanın çekiciliğiyle iç içe girer: insan yüzü, insan gövdesi, insan bedeniyle çevre arasındaki ilişki, kişinin dünyadaki görünür varlığı. Jacques Lacan, bir çocuğun kendi imgesini aynada tanıdığı anın, egonun kuruluşu için ne denli hayati olduğunu açıklamıştır. Bu çözümlemenin bazı yönleri burada geçerlidir. Ayna evresi, çocukların fiziki ihtiraslarının kendi motor kapasitelerine üstün geldiği bir zamanda ve ayna imgelerini kendi bedenlerinde deneyimlediklerinden daha bütünsel ve mükemmel sanmalarının sonuçta yarattığı kendini tanıma keyfiyle birlikte gerçekleşir. Böylece, tanıma, yanlış tanımayla örtülür: tanınan imge, 'ben'in yansıyan gövdesi olarak kavranır ama onun üstünmüş gibi yanlış tanınışı, bu gövdeyi ideal bir ego olarak kendi dışına yansıtır, bir ego ideali olarak kendini yeniden başka bir şey sanan yabancılaşmış özne, gelecekte başkalarıyla özdeşleşmenin yolunu açar. Bu ayna anı, çocuk için dilden önce gelir.

Bu makale için önemli olan gerçek, imgelemselin, tanıma/yanlış tanıma ve özdeşleşmenin, dolayısıyla Ben'in, yani öznelliğin ilk eklemleniş modelini kuranın bir imge olmasıdır. Bu, bakmayla eski büyülenişin (çok bilinen bir örnek olarak: annenin yüzüne) kendinin farkına varışın ilk işaretleriyle çar-

---

103 Anthropomorphic: İnsanbiçimci

pıştığı andır. Dolayısıyla bu, filmde böylesine bir ifade yoğunluğuyla ve sinema izleyicisinde böylesine keyifli bir tanımayla kurulan imge ve kendi-imgesi arasındaki uzun aşk ilişkisinin/acısının doğuşudur. Perde ve ayna arasındaki açık benzerliklerden öte (örneğin, insan bedeninin çevresiyle birlikte çerçevelenişi) sinema, geçici bir ego yitimine izin verirken aynı anda egoyu güçlendirecek büyüleme yapılarına sahiptir. Egonun algılamakta olduğu haliyle dünyayı unutma hissi (kim olduğumu ve nerede olduğumu unuttum), o öznellik öncesi imgeyi tanıyış anının nostaljik bir hatırasıdır. Aynı zamanda, sinema, örneğin yıldız sistemi aracılığıyla, ego idealleri üretme konusunda da kendine ayrı bir yer yapmıştır. Yıldızlar benzerlik ve farklılığın karmaşık sürecini ortaya koydukları (göz alıcı olanın sıradanı canlandırması), hem perdedeki öyküye hem de perdedeki uzama bir odak noktası ya da merkez oluştururlar.

C. 2A ve B, genelgeçer sinemasal durumda bakmanın haz verici yapılarının çelişen iki yönünü ortaya koymaktadır. Birincisi, bakış yoluyla bir başkasını cinsel uyarım nesnesi olarak kullanmaktaki hazdan doğan skopofilik haldir. İkincisi ise, narsizm ve egonun kuruluşu aracılığıyla gelişmiş olan, görülen imgeyle özdeşleşmeden kaynaklanır. Bu nedenle film açısından, biri, öznenin erotik kimliğini perdedeki nesneden ayırmasıyla (etkin skopofili) ilgiliyken öteki, izleyicinin kendi benzerini tanıması ve bununla büyülenmesi yoluyla egonun perdedeki nesneyle özdeşleşmesini gerektirir. Birincisi cinsel güdülerin, ikincisi ise ego libidonun birer işlevidirler. Bu ikilik Freud için çok önemlidir. Freud bu ikisini, karşılıklı etkileşim içinde birbiriyle örtüşür görse de, güdüsel dürtülerle, kendini-koruma arasındaki gerilim, hazla ilgili olarak dramatik bir kutuplaşma olmayı sürdürür. Her ikisi de içsel anlamı olmayan biçimsel yapılar, düzeneklerdir. Bir idealleştirmeye bağlanmadıkları sürece kendi başlarına hiç bir önemleri yoktur. Her ikisi de, amaçlarının peşine,

algısal gerçekliğe kayıtsızlık içinde, öznenin algısını biçimlendiren ve ampirik nesnelliğin alaycı bir taklidi olan, imgeleştirilmiş, erotikleştirilmiş bir dünya kavramı yaratarak düşerler.

Tarihi boyunca sinema, içinde, libidoyla ego arasındaki bu çelişkinin mükemmel bir fantezi dünyası yarattığı, özel bir gerçeklik yanılsaması geliştirmiş görünüyor. *Gerçeklikte*, perdenin fantezi dünyası onu üreten yasaya tabidir. Cinsel güdüler ve özdeşleşme süreçleri, arzuyu eklemleyen sembolik düzen içinde bir anlama sahiptir. Dille birlikte doğan arzu, güdüsel ve imgelemsel olanın aşkınlanmasına olanak verir ama başvuru noktası sürekli olarak kendi doğuşunun travmatik anına, yani hadım edilme kompleksine geri döner. Dolayısıyla, biçimsel olarak haz verici olan bakma, içerik açısından tehdit edici olabilir ve bu paradoksu temsil / imge halinde billurlaştıran kadındır.

3. İmge Olarak Kadın, Bakışın Taşıyıcısı Olarak Erkek

A.Cinsel dengesizliğin yönettiği bir dünyada, bakmadaki haz, etkin / erkek ve edilgin / dişi arasında bölünmüştür. Belirleyici erkek bakışı kendi fantezisini, uygun biçimde şekillenmiş dişi figüre aktarır. Geleneksel teşhirci rolleri içinde kadınlar, bakıla-sı-lık mesajını veren, güçlü görsel ve erotik etki amacıyla kodlanmış dış görünüşleriyle aynı anda hem bakılan hem teşhir edilendirler. Cinsel nesne olarak teşhir edilen kadın, erotik temaşanın ana motifidir: *Pin up*'lardan striptize, Ziegfeld'den Busby Berkeley'e, erkek bakışını ele geçirir, erkek arzusu için oynar ve onu anlamlandırır. Genelgeçer filmler temaşayla anlatıyı titizlikle bir araya getirir. (Ancak, müzikal şarkı ve dans numaralarının *diegesis*in[104] akışını nasıl kırdığına dikkat edilmeli.) Kadının varlığı sıradan anlatısal filmlerde temaşanın ka-

104 *Diegesis*, sanatsal yapıtların gerçek'le ilişkisi bağlamında gündeme gelen bir kavram. Bir yapıtta gösterilen (*signified*), gerçeğe yakınlığının dereceleri ne olursa olsun yine de 'kurmaca' bir dünyadır. *Diegesis* bu kurmaca dünyayı adlandırırken kullanılıyor. ç.n.

çınılmaz bir gereğidir; ancak, görsel varlığı, öykü çizgisinin gelişimi aleyhine işleme, erotik dalıp gitme anlarında eylem akışını dondurma eğilimi gösterir. Bu yabancı varlığın daha sonra anlatıyla bağlanmak üzere bütünlenmesi gerekir, Budd Boetticher'in ifade ettiği gibi:

"Önemli olan, kadın kahramanın neyi tahrik ettiği ya da, daha doğrusu neyi temsil ettiğidir. O, erkek kahramanda uyandırdığı aşk ya da korkuyla, ya da erkek kahramanın onun için hissettiği ilgiyle, erkeğin davrandığı gibi davranmasına neden olandır. Kendi başına kadının en ufak bir önemi yoktur."

(Anlatısal filmlerde yeni bir eğilim bu problemi tümüyle ortadan kaldırıyor; yani, Molly Huskell'in 'Buddy Movies' dediği, merkezdeki erkek figürlerin etkin eşcinsel erotizmlerinin öyküyü kopukluk yaratmaksızın sürdürebildiği filmlerin gelişmesi.) Geleneksel olarak, sergilenen kadın iki düzeyde işlev görür: perdenin her iki yanındaki bakışlar arasında yer değiştiren bir gerilimle, hem perdedeki öykü içindeki karakterler ve hem de izleyiciler için erotik nesne olarak. Örneğin, gösteri-kızı düzeneği iki bakışın, *diegesis*de görünür bir kırılma yaratılmaksızın teknik olarak eşlenmesini Sağlar. Bir kadın anlatı içinde rolünü yaparken, filimdeki erkek karakterlerin ve izleyicilerin bakışı anlatının gerçekmişgibiliğini[105] bozmaksızın titizce birleşmiştir. Rolünü yapan kadının cinsel etkisi bir an için, filmi, kendi zaman ve uzamının dışına, sahipsiz topraklara götürür. Marlyin Monroe'nun *The River of No Return'de* (Dönüşü Olmayan Nehir) ilk kez görünüşü ve Lauren Bacall'ın *To Have and Have Not*'daki (Sahip Olmak ya da Olmamak) şar-

105 Burada *verisimilitude* sözcüğü için 'gerçekmişgibilik" kullanıldı. *Verisimilitude*, olabilir olma, olası olma, hakikate uygun olabilme durumudur ve anlatının inandırıcılığı, izleyicinin karakter ya da duruma özdeşleşmesi açısından önemlidir. Steve Neale'e göre bir anlatıda iki ayrı *verisimilitude* söz konusudur. Bunlardan biri anlatının öyküsüne ilişkin *verisimilitude* (olayların, karakterlerin ve çevrenin yaşanan dünyada da gerçekleşme ihtimalinin olması), öteki ise söyleme ilişkin *verisimilitude*'dur (sinemanın kendi türsel uylaşımlarına uygunluk). ç.n.

kıları böyledir. Benzer biçimde, bacakların (örneğin Dietrich'inkiler) ya da yüzün (Garbo) alışılmış yakın çekimleri, anlatıya farklı bir erotizm katar. Parçalanmış bedenin bir parçası, Rönesans uzamını, anlatının gereksindiği derinlik yanılsamasını yok eder; perdeye gerçekmişgibilik kazandırmaktan çok, bir düzlük, kesilip çıkarılmışlık ya da ikon niteliği verir.

B. Emeğin, etkin/edilgin heteroseksüel ayrımı benzer biçimde anlatı yapısını denetlemektedir. Egemen ideolojinin ve ona dayanak olan psişik yapıların ilkelerine göre, erkek figür cinsel nesneleştirilme yükünü taşımaz. Erkek kendi teşhirci benzerine bakmakta isteksizdir. Dolayısıyla, temaşayla anlatı arasındaki ayrıklık öyküyü ileri götüren, olayları olduran etkin rol olarak erkeğin rolünü destekler. Erkek film fantezisini denetler ve aynı zamanda daha öte bir anlamda iktidarın temsilcisi olarak ortaya çıkar: izleyicinin bakışının taşıyıcısı olarak, bu bakışı, bir seyirlik olan kadın tarafından temsil edilen *diegesis* dışı yönelimleri nötrleştirmek üzere perdenin öte yanına aktarır. Bu, filmi, izleyicinin özdeşleşebileceği bir ana denetleyici figür etrafında kurma yoluyla devreye sokulan süreçler sayesinde mümkün olur. İzleyici esas erkek kahramanla[106] özdeşleştiğinde, kendi bakışını benzerine, perdedeki vekiline aktarır ve böylelikle erkek kahramanın olayları denetlemedeki gücüyle, erotik bakışın etkin gücü buluşarak iktidar sahibi olmanın tatmin edici duygusunu verir. Bu yüzden, bir erkek yıldızın parlak özellikleri, bakışın erotik nesnesine ait olan şeyler değil, ayna karşısındaki tanımanın o ilk anında doğan daha mükemmel, daha bütünlüklü, daha güçlü ideal egonun özellikleridir. Öyküdeki karakter, tıpkı aynadaki imgenin motor koordinasyonu denetlemeden öte bir şey olması gibi, özne/iz-

106 Kuşkusuz kadının esas kahraman olduğu filmler de vardır. Bu olguyu burada ciddi biçimde ele almak beni konu dışına çıkaracaktır. Bu dişi kahramanın kuvvetinin gerçek olmaktan çok görünüşte var olduğuna ilişkin çarpıcı bir örnek için, Pam Cook, Claire Johnston, *The Revolt of maimie Stover, Phil Hardy* (ed.), Raoul Walsh, edinburg, 1974'e bakınız.

leyiciden daha iyi biçimde bir şeylerin olmasını sağlar ve olayları denetler. İkon olarak kadının tersine etkin erkek figür (özdeşleşme sürecinin ideal egosu), yabancılaşmış öznenin bu imgelemsel varlığı kendi temsiliymişçesine içselleştirebileceği, ayna tanımasındakine denk düşen, üç boyutlu uzamı gereksinir. O bir manzaranın içindeki figürdür. Burada filmin işlevi, insani algının doğal koşulları denilen şeyi olabildiğince kusursuz biçimde üretmektir. Hepsi de perde uzamının sınırlılığını gözden kaçırmaya yönelik olan, kamera teknolojisi (özellikle derin odaklamayla örneklenen) ve kamera hareketleri (kahramanın eylemlerince belirlenen), görünmez bir kurguyla (gerçekçiliğin zorunlu kıldığı) birleştirilir. Erkek kahraman, bakışı eklemlediği ve eylemi yarattığı bir uzamsal sahne yanılsaması olan sahneyi yönetmekte özgürdür.

C.1. 3A. ve B., kadının filmlerdeki temsil edilme tarzıyla *diegesis*i çevreleyen uzlaşımlar arasındaki gerilimi ortaya koymaktadır. Bunların her biri bir bakışla bağlantılıdır: biri (erkek fantezisi anlamında) hazzı için teşhir edilen dişi formuyla doğrudan skopofilik ilişki içindeki izleyicininki ve öteki de, doğal uzam yanılsaması içine yerleşmiş benzerinin imajıyla büyülenen ve onun aracılığıyla *diegesis* içindeki kadına sahip olan ve onu denetleyen izleyicinin bakışıdır. (Bu gerilim ve bir kutuptan ötekine gidiş geliş tek bir metin inşa edebilir. Bu nedenle, *Only Angels Have Wings*'de (Yalnız Melekler Kanatlıdır) ve *To Have and Have Not*'da film, izleyicinin ve filmdeki tüm erkek kahramanların birleşik bakışının nesnesi olan kadınla açılır. Kadın, yalıtılmıştır, gösterişlidir, teşhir edilmektedir, cinselleştirilmiştir. Ama anlatı ilerledikçe esas erkek kahramana âşık olur, onun mülkü haline gelir, dışsal parlak niteliklerini, genelleştirilmiş cinselliğini, gösteri-kızı çağrışımlarını yitirir; erotikliği yalnızca erkek yıldızın tasarrufuna girer. Erkekle özdeşleşme aracılığıyla, onun gücüne katılma yoluyla izleyici de dolaylı olarak kadı-

na sahip olabilir.

Ancak psikanalitik açıdan dişi figür daha derin bir problemi gündeme getirir. Bakışın sürekli etrafında dönüp durduğu ama yadsıdığı bir şeyi daha çağrıştırır: bu, onun, hadım edilme kompleksini sezdirdiğinden ötürü hoşnutsuzluk veren penis yoksunluğudur. Sonuçta kadının anlamı, görsel olarak kanıtlanabilecek, sembolik düzene ve babanın yasasına katılışın örgütlenmesinde zorunluluk taşıyan hadım edilme kompleksinin, üzerine temellendiği maddi delil olan penisin yokluğu, yani cinsel farklılıktır. Bakışın etkin denetleyicisi olan erkeklerin bakışı ve zevk alması için teşhir edilen ikon olarak kadın, bu yüzden, her zaman özünde işaret ettiği endişeyi uyandırmakla tehdit edicidir. Erkek bilinçdışının bu hadım edilme endişesinden iki kaçış yolu vardır: suçlu nesnenin değersizleştirilmesi, cezalandırılması ya da kurtarılması (*film noir*'ın örneklediği bir yoldur) ve onunla denkleştirilen ilk travmanın yeniden yaşanmasıyla zihni meşgul etmektir (kadını soruşturmak, gizemini demistifiye etmek); öteki ise, onun yerine ya fetiş nesneyi koyarak ya da sunulan figürün kendini, tehlikeli olmaktan çok rahatlatıcı olsun diye fetişe dönüştürerek (abartılı bir değer vermeden ötürü kadın yıldız kültü) hadım edilmeyi topyekün yok saymak. Bu ikinci yol fetişistik skopofili, nesnenin fiziki güzelliğini yüceltir, onu kendi başına tatmin edici bir şey haline dönüştürür. Birinci yol olan voyorizm tersine, sadizmle bağlantılıdır: haz, kesinleştirilen suçta (anında hadım edilmeyi çağrıştırır), suçlu kişinin cezalandırılma ya da affedilmesi aracılığıyla denetim ve boyun eğdirme uygulanmasında yatar. Bu sadistik yön anlatıya gayet iyi uyar. Sadizm bir öykü gereksinir, bir şeyi oldurmaya dayanır, öteki kişide bir değişikliği zorlar, bir irade ve dayanıklılık savaşıdır, zafer/yenilgi, hepsi başlangıcı ve sonu olan doğrusal zamanda ortaya çıkar. Öte yandan fetişistik skopofili, erotik güdü yalnızca bakış üzerine

odaklandığından doğrusal zamanın dışında var olabilir. Bu zıtlıklar ve belirsizlikler, her ikisi de, pek çok filmlerinde bakışı neredeyse konu ya da içerik olarak ele alan Hitchcock ve Sternberg'in yapıtları kullanılarak çok daha yalın biçimde açıklanabilir. Her iki düzeneği de kullandığından Hitchcock daha karmaşıktır. Öte yandan Sternberg'in yapıtları fetişistik skopofilinin birçok arı örneğini sağlamaktadır.

C.2. Sternberg bir keresinde, öykü ve karakterlerin işe karışmasının, izleyicinin perdedeki görüntüleri katıksız olarak değerlendirilmesine engel olmayacağı için filmlerinin baş aşağı yansıtılmasını memnuniyetle karşılayacağını söylemişti. Bu iddia kendini ele verici ama zekice. Zekice çünkü onun filmleri kadın figürünün özdeşleşilebilir olmasını gerektirmektedir (birlikte yaptıkları filmlerde Dietrich bunun en çarpıcı örneğidir); kendini ele verici çünkü onun açısından çerçeveyle sınırlanan resimsel uzamın, anlatıdan ya da özdeşleşme süreçlerinden daha üstün olduğu olgusunu vurgulamaktadır. Hitchcock voyorizmin soruşturmacı tarafına yönelirken, Sternberg nihai fetişi üretir; onu, erkek kahramanın güçlü bakışının (geleneksel anlatı filmlerinin niteliği olan), izleyiciyle doğrudan uyumlu erotik ilişki içindeki imgenin lehine kırıldığı noktaya taşır. Nesne olarak kadının güzelliği ve perde uzamı yekvücut olur; artık o suçun taşıyıcısı değil, yakın çekimlerle parçalara ayrılmış ve stilize edilmiş gövdesi filmin içeriği haline gelen ve izleyicinin bakışının doğrudan alıcısı olan mükemmel bir üründür. Sternberg perde derinliğini önemsemez; ışık ve gölge, dantel, buhar, fıskiyeler, ağ, yaprak süslemeler vb. görsel alanı daraltığından, perdesi tek boyutludur. Erkek kahramanın gözleri aracılığıyla bakışa yol göstericilik ya çok azdır ya da hiç yoktur. Aksine, *Morocco*'daki (Yanık Kalpler) La Bessiere gibi gölgeli varlıklar, izleyici özdeşleşmesinden kopukluklarıyla yönetmenin vekili olarak hizmet ederler. Sternberg'in, film öy-

külerinin önemli olmadığında ısrar etmesine karşın, öykülerin gerilimle değil durumla ilgili oluşu ve zamanın doğrusal değil, devrevi oluşu, dahası öykü örgüsünün karmaşıklığının, çatışma yerine daha çok yanlış anlamalar etrafında dönmesi manidardır. En önemli eksiklik, perdedeki sahnede denetleyici erkek bakışının olmayışıdır. En tipik Dietrich filmlerinde duygusal dramanın en yüksek noktası, onun erotik anlamının muhteşem anları, kurmacada aşık olduğu erkeğin yokluğunda ortaya çıkar. Perdede onu seyreden başka tanıklar, başka izleyiciler vardır; onların bakışı, izleyici için hazırlanmamıştır, izleyicininkiyle aynıdır. *Morocco*'nun sonunda, Amy Jolly lame sandallarını fırlatıp ardından yürüdüğü sırada Tom Brown çoktan çölde gözden kaybolmuştur. *Dishonoured*'ın (Şerefsiz) sonunda, Kranau Magda'nın kaderine kayıtsızdır. Her iki durumda da, ölüm tarafından kutsanan erotik etki, izleyici için bir temaşa olarak sergilenir. Erkek kahraman yanlış anlar ve dahası, görmez bile.

Tam tersine Hitchcock'da erkek kahraman tam tamına izleyicinin gördüğünü görür. Bununla birlikte, burada tartışacağım filmlerin konusu, skopofilik erotizm aracılığıyla bir imgenin büyüsüne kapılma olsa da, izleyicinin deneyimlediği çelişkileri ve gerilimleri sergilemek erkek kahramana düşer. Özellikle *Vertigo*'da (Ölüm Korkusu) ama *Marnie* ve *Rear Window*'da (Arka Pencere) da bakış, öykü örgüsünün merkezidir, voyorizmle fetişistik büyülenme arasında gider gelir. Bir bükülme, bir anlamda bu bükülmeyi sezdiren normal seyretme sürecinin daha öteye yönlendirilmesi olarak özdeşleşme sürecini Hitchcock, resmi ahlakın ideolojik doğruluğu ve onaylanışıyla bağlantılı olarak kullanır ve onun sapkın yönünü sergiler. Hitchcock hiç bir zaman sinemasal ya da sinemasal olmayan voyorizme yönelik ilgisini gizlememektedir. Kahramanları sembolik düzenin ve yasanın örnekleyicileridir -*Vertigo*'da bir po-

lis, *Marnie*'de para ve iktidar sahibi egemen bir erkek- ama erotik itkileri onları tehlikeli durumlara götürür. Öteki kişiyi iradeye sadistik biçimde boyun eğdirmek ya da bakışa voyoristik olarak tabi kılmak gücü, her ikisinin de nesnesi olarak kadına dönüktür. İktidar, yasal hakkın kesinliği ve kadının verili suçu (psikanalitik açıdan söylenirse hadım edilmeyi akla getirmesi) tarafından desteklenir. Hakiki sapkınlık, ideolojik doğruluğun gevşek maskesi altında açıkça gizlenir- erkek yasanın doğru tarafında, kadın yanlış tarafta. Hitchcock'un özdeşleşme sürecini maharetle ve öznel kamerayı erkek kahramanın görüş noktasından özgürce kullanması, izleyicileri güçlü bir biçimde erkeğin konumuna sokar, tedirgin bakışını paylaşmalarını sağlar. İzleyici, sinemadaki kendi durumunun parodisi olan, perdenin sahnesinde ve *diegesis*de yer alan voyoristik bir durumun içine çekilir. *Rear Window* çözümlemesinde, Douchet bu filmi sinemanın metaforu olarak ele alır. Jeffries izleyicidir, karşı binadaki olaylar perdeyle benzerlik taşır. Gözledikçe, bakışına erotik bir boyut, dramaya ise merkezi bir imge katılır. Cinsel açıdan ilgisini pek az çeken kız arkadaşı Lisa, izleyici tarafında kaldığı sürece az çok sıkıcı biridir. Ne zaman ki Lisa, onun odasıyla karşıki bina arasındaki engeli aşar, işte o zaman ilişkileri erotik olarak yeniden doğar. Jeffries Lisa'yı yalnızca dürbünüyle uzak, anlam dolu bir imge olarak gözlemekle kalmaz, aynı zamanda onu, tehlikeli bir adam tarafından açığa çıkarılan ve cezayla tehdit edilen suçlu bir davetsiz misafir olarak görür ve bu yüzden sonunda onu kurtarır. Lisa'nın teşhirciliği zaten onun giyim ve moda konusundaki tutkusu, görsel mükemmelliğin edilgen bir imgesi olmasıyla kanıtlanmıştır; Jeffries'in voyorizmi ve eylemleri de, öyküler yaratıcı, imgeler yakalayıcı bir gazeteci fotoğrafçı olarak işi aracılığıyla kurulmuştur. Yine de, onu bir izleyici olarak iskemlesine bağlayan zorunlu eylemsizliği Jeffries'i doğrudan sine-

ma seyircisinin fantezi konumuna yerleştirir.

Vertigo'da öznel kamera her şeye egemendir. Judy'nin görüş noktasından yapılan tek geriye dönüş dışında anlatı, Scottie'nin gördükleri ya da görmeyi başaramadıkları etrafında örülür. Seyirci, onun erotik takıntısının ve sonuçtaki umutsuzluğunun büyüyüşünü onun görüş noktasından izler. Scottie'nin voyorizmi fazlasıyla açıktır: konuşmaksızın takip ettiği ve gözlediği bir kadına aşık olur. Voyorizminin sadistik tarafı da aynı şekilde açıktır. Polis olmayı, izleme ve soruşturmanın tüm olanaklarıyla birlikte seçmiş (ve başarılı bir avukatken özgürce seçmiş) bulunmaktadır. Sonuçta, dişi güzelliğinin ve gizeminin mükemmel bir imgesini takip eder, gözler ve aşık olur. Bu kez onunla gerçekten yüz yüze gelince, erotik dürtüsü, ısrarlı sorgulamalarıyla kadını çökertmek ve itirafa zorlamak olur. Sonra, filmin ikinci yarısında, gizlice seyretmeyi sevdiği imgeyle saplantılı ilgisini yeniden harekete geçirir. Judy'yi Madeleine şekline sokar; onu, kendi fetişinin gerçek fiziki görünüşüne uymaya zorlar. Kadının teşhirciliği, mazoşizmi onu, Scottie'nin etkin sadistik voyorizmine ideal bir edilgen eş yapar. Kadın kendi payının oynamak olduğunu ve bunu sömürerek ve yeniden sömürerek Scottie'nin erotik ilgisini elinde tutabileceğini bilir. Fakat sonunda, Scottie onu çökertmeyi ve suçunu ortaya çıkarmayı başarır. Erkeğin merakı kazanmış ve kadın cezalandırılmıştır. *Vertigo*'da bakış yoluyla erotik katılım akıl karıştırıcıdır: izleyicinin büyülenişi, anlatı onu ileri taşıdıkça ve onu kendi kendine yaşamakta olduğu süreçlerle sarmaladıkça izleyicinin kendi aleyhine döner. Burada Hitchcock kahramanı, anlatı açısından, kesinlikle simgesel düzene yerleştirilmiştir. Ataerkil süper egonun tüm niteliklerine sahiptir. Bu nedenle, vekilinin görünüşteki yasallığı tarafından sahte bir güvenlik duygusuyla yatıştırılmış izleyici, onun bakışı aracılığıyla görür ve kendini, bakmanın ahlaki belir-

sizliğine hapsolmuş, suç ortağı olarak açığa çıkarılmış bulur. Sadece polisin sapkınlığı üzerine bir mırıldanma olmanın çok ötesindeki *Vertigo*, cinsel farklılığa ve kahramanda paketlenmiş erkek simgeselinin gücüne dayanan, etkin/bakma, edilgin/bakılma ayrımının sonuçları üzerinde odaklanır. *Marnie* de, Mark Rutland'ın bakışı için vardır ve mükemmel bir bakıla-sı imge kılığına girer. Mark da, kadının suçu ve gizine saplantıyla kapılıncaya dek, yasanın tarafındadır; onu suç işlerken görmeyi, itiraf ettirmeyi ve böylelikle onu kurtarmayı özler. Dolayısıyla o da, kendi iktidarının dolaşıklarını sergilerken suç ortağı haline gelir. Parayı ve sözcükleri denetler, düdüğü çalan da o olabilir.

IV. Özet

Bu makalede tartışılan psikanalitik zemin, geleneksel anlatı filmlerince sunulan haz ve hoşnutsuzlukla ilgilidir. Scopophilik güdü (bir başka kişiye erotik bir nesne olarak bakmadaki haz) ve bununla çelişen egolibido (özdeşleşme sürecini biçimlendiren), bu sinemanın biçimsel niteliklerini yoğuran oluşumlar, düzenekler olarak iş görürler. Erkeğin (etkin) bakışının malzemesi olan (edilgin) kadın imgesi, kendi favori sinemasal biçimi - yanılsamacı anlatısal film- içinde işleyen ataerkil düzenin ideolojisi tarafından gereksinen bir başka katmanı da ekleyerek tartışmayı bir adım öteye, temsilin içeriğine ve yapısına götürür. Tartışma yeniden, kadının hadım edilmeyi işaret eden bir temsil olduğu psikanalitik zemine döner, onun tehdidini atlatmak için voyoristik ya da fetişistik düzenekleri devreye sokar. Bu etkileşimli katmanların hiç biri filme mahsus değildir ama bunlar bakışın vurgusunu değiştirme olanakları sayesinde, yalnızca film biçiminde mükemmel ve güzel bir çelişkiye ulaşabilirler. Sinemayı tanımlayan, bakışın yeri, onu değiştirme ve ortaya koyma olanağıdır. Bu sinema-

yı, kendi voyoristik potansiyel biçimiyle striptizden, tiyatrodan, şovdan vb. oldukça farklı kılan şeydir. Bir kadının bakıla-sı-lığını aydınlatmanın çok ötesine geçerek sinema, kadına bir temaşa olarak nasıl bakılacağının yolunu inşa etmiştir. Zaman boyutunu denetleme (kurgu, anlatı) olarak filmle, mekan boyutunu denetleme (uzaklıktaki değişmeler, kurgu) olarak film arasındaki gerilimden yararlanarak sinemasal kodlar, bir bakış, bir dünya ve bir nesne yaratan, bu suretle arzunun ölçüsüne indirgenen bir yanılsama üretir. Geleneksel filmlere ve onların sağladığı hazza karşı çıkmadan önce, işte bu sinemasal kodların ve onların biçimlendirici dışsal yapılarla ilişkilerinin kırılmış olması gerekir.

Öncelikle (sonuç olarak), geleneksel hazzın hayati bir parçası olan dikizci ve gözetlemeci bakışın kendisi ayrıştırılabilir. Sinemayla bağıntılı olan üç farklı bakış vardır: filmleştirmeye (*pro filmic*) yatkın olayları kaydeden kameranınki, bitmiş ürünü seyreden izleyicininki ve perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışları. Anlatısal filmin uzlaşımları, bunların ilk ikisini yalanlar ve üçüncüye bağımlı kılar, bunun bilinçli amacı, daima araya giren kameranın varlığını tasfiye etmek ve izleyicideki uzaklaştırıcı bir farkındalığı önlemek olmuştur. Bu iki eksiklik olmaksızın (kaydetme sürecinin maddi varlığı, izleyicinin eleştirel okuyuşu) kurmaca drama gerçekliği, aşikarlığı ve doğru olanı başaramaz. Yine de bu makalenin tartıştığı gibi, anlatısal kurmaca filmin bakış yapısı kendi dayanaklarında bir çelişkiyi içerir: hadım edilme tehdidi olarak dişi imge sürekli, *diegesis*in tümlüğünü tehlikeye atar ve müdahaleci, durağan, tek boyutlu bir fetiş olarak yanılsama dünyasında baş gösterir. Bu yüzden zaman ve uzamda maddi olarak var olan bu iki bakış, takıntılı biçimde erkek egosunun nörotik gereksinimlerine tabi kılınmıştır. Kamera, Rönesans uzamı yanılsaması üreten bir düzenek; insan gözüyle ya-

rışabilen hareket akıcılığıyla öznenin algısı etrafında dolaşan bir temsil etme ideolojisi haline gelir; kameranın kendi bakışı, izleyici vekilinin gerçekmişgibilikle rolünü yapabileceği, inandırıcı bir dünya yaratmak amacıyla dışlanır. Aynı anda, izleyicinin bakışı da asıl gücünden mahrum bırakılır: dişi imgenin fetişistik temsil edilişi, yanılsamanın büyüsünü bozma tehdidinde bulunur bulunmaz ve perdedeki erotik imge arabuluculuk olmaksızın doğrudan izleyiciye ulaşır ulaşmaz, fetişleştirme olgusu, hadım edilme korkusunda olduğu gibi bunu da gizleyicidir, bakışı dondurur, izleyiciyi sabitleştirip onun karşısındaki imgeden uzaklaşmasını önler.

Bakışların bu karmaşık etkileşimi filme özgüdür. Geleneksel film uzlaşımlarının yekpare birikimine karşı ilk darbe (zaten radikal filmcilerce üstlenilmiştir) kameranın bakışını zaman ve uzamdaki kendi maddeselliğine; izleyicinin bakışını diyalektiğe ve tutkulu bir bağımsızlığa ulaştırmaktır. Bunun, "görünmez konuğun" tatmin, haz ve ayrıcalığını yıkacağına, filmin voyoristik etkin/edilgin mekanizmalara nasıl bağımlı olduğunu ortaya koyacağına kuşku yoktur. İmgesi sürekli olarak bu amaçla çalınmış ve kullanılmış olan kadınlar, geleneksel film biçiminin çöküşüne duygusal pişmanlıktan daha başka bir şey duyamazlar

"Görsel Haz ve Anlatı Sineması" Üzerine, King Vidor'un *Duel in The Sun*'ının (1946) Esiniyle Sonradan Düşünülenler*

Laure Mulvey
Çev: Nilgün Abisel

'Görsel Haz ve Anlatı Sineması' adlı makalemin *Screen*'de yayınlanmasından sonraki yıllar boyunca bana, seyirci için neden yalnızca *erkek* üçüncü tekil şahıs kullandığım pek çok kez soruldu. O sırada, herhangi bir gerçek film seyircisinin hakiki cinsiyeti (ya da olası aykırılıkları) ne olursa olsun, ben, seyirci pozisyonunun "erilleştirilmesi" ile perdedeki kadın imgesi arasındaki ilişkiyle ilgileniyordum. Haz ve özdeşleşmenin kurulmuş kalıpları erilliği bir "görüş noktası" olarak kabul ettirir; bu aynı zamanda, eril üçüncü tekil şahsın genel kullanımında da açığa çıkan bir görüş noktasıdır. Bununla birlikte, "izleyiciler arasındaki kadınlar ne olacak?" sorusunun ısrarlı yinelenişi ve benim Hollywood melodramına (bu konu; "görsel haz"da benzer biçimde bir yana bırakılmıştı) yönelik sevgim, aslında ironik olarak bilerek kullanılmış olsa da, eril üçüncü tekil şahsın, izlenmesi zorunlu soruşturma yollarını kapattığına beni ikna edecek şekilde bütünleştiler. Sonuçta, *Duel in The Sun* (Güneşte Düello) ve onun kadın kahramanının cinsel bunalımı iki alanı bir araya getirdi.

Hâlâ "Görsel Haz"daki iddialarımı sürdürmekle birlikte şimdi, öteki iki düşünce çizgisini izlemek istiyorum. Birincisi ("izleyici arasındaki kadınlar" meselesi), kadın seyircinin metnin

* Laura Mulvey, Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema' Inspired By King Vidor's Duel in the Sun (1946), **Visual and Other Pleasures**, The Macmillan Press Ltd., London, 1989, s.29-38

iskeleti tarafından öylesine sürüklenmekte olup olmadığı; ya da hazzının daha derinlerde köklenmiş ve karmaşık olabileceğidir. İkincisi ("melodram" meselesi), metnin ve ona bağlı karakter özdeşleşmelerinin, anlatı alanının merkezini işgal eden bir *dişi* karakterce etkilendiğidir. Birinci mesele söz konusu olduğunda, kadın seyircinin kendini, "erilleştirici"liği nedeniyle sunulan hazza uyumlayamaması, büyülenmenin sihrinin bozulması daima olasıdır. Öte yandan, böyle olmayabilir de. Kadın seyirci kendini gizlice, neredeyse bilinçsizce, bir erkek kahramanla özdeşleşmenin sağlandığı eylem özgürlüğünün ve *diegetic* dünya üzerindeki denetimin tadını çıkarırken bulabilir. Benim burada ele almak istediğim işte bu kadın izleyicidir. İkinci meseleyi ele alırken, yine benzer bir tarzda değerlendirerek alanı sınırlamak istiyorum. Melodramı genel anlamda tartışmaktansa, esas kahraman olan kadının, kararlı bir cinsel kimliğe ulaşmaktan aciz, edilgin dişiliğin engin mavi deniziyle, geriletici erillik şeytanı arasında parçalanmış olarak gösterildiği filmler üzerinde duracağım.

İki alan arasında, salonda karşılaşılan farkına varılmamış ikilemle, perdedeki dramatik çifte engellenmişlik arasında bir geçişme vardır. Bu iki ayrı dünyayı dikkate almamak genellikle tehlikelidir. Çünkü erkek kahramana dayalı eylem filmlerini seyrederken "erilleştirilmeyi" kabul eden kadınların duyguları meselesi, bir melodramın, "doğru" bir dişilik pozisyonuna karşı koyan kadın kahramanının duyguları aracılığıyla açıklandığında tehlikeye girer. Kadın kahramanın salınımı, kararlı cinsel kimlik elde etmedeki yetersizliği, kadın seyircinin eril "görüş noktası" tarafından yinelenir. Bunların her ikisi, sinemada, "görsel haz"ın farklılaştırılmamış seyircisinde eksik olan, cinsel farklılaşmanın güç olduğu hissini yaratır. Freud'un dişilik kuramı, kararsız, salınımlı cinsel farklılığı elle tutulur hale getirir.

Freud ve Dişilik

Freud'a göre, dişilik, cinsiyetlerin hayati paralel gelişme döneminde; hem erkek hem kız çocuklar açısından, onun, eril ya da fallik olarak gördüğü dönemde ortaya çıktığı için karmaşıklaşmıştır. Freud'un dişiliği kavramak için kullandığı terimler, erkek için ortaya attığı terimlerle aynı olduğundan; belirli dilsel sorunlara ve ifade sınırlılıklarına neden olurlar. Bu sorunlar, patriarkal toplumda kadınların hakiki durumlarını gayet iyi biçimde yansıtır (örneğin, genelleştirilmiş eril üçüncü tekil şahıs altında bastırılma gibi). Bir terim, erilin dişiyi var etmesi gibi bir düzen içinde, tamamlayıcı zıddı olan bir ikincisini getirir. Bazı alıntılar:

"Dişilerde de, belirli bir dönemde -fallik denilen evrede-, dişiliğin gelişiminin tamamlanmasından önce eril olma çabası, benuyumludur (ego-symtonic). Ancak daha sonra, birçok kez gösterilmiş olduğu gibi, bir kadının dişiliğinin bahtını belirleyen baskılanmanın ciddi süreçlerine yenilir."[107]

"Burada yalnızca, erkek eril dönemin tortusal olgularının, dişiliğin gelişimini tedirginliklere açık bıraktığını vurgulayacağım. Ödip öncesi evreye gerilemeler çok sık ortaya çıkar; bazı kadınların yaşamları boyunca dişiliğin ve erilliğin baskın çıktığı dönemler arasında yinelemeli bir değişim vardır."[108]

"Cinsel yaşamın itici gücüne 'libido' demekteyiz. Cinsel yaşama, eril-dişi kutuplaşması egemendir; böylece cinsel yaşam kendini, libidonun bu antitezle ilişkisini değerlendirerek ileri sürer. Her cinselliğin kendine uygun, özel libidosunun olduğunun, yani bir cins libidonun eril cinsel yaşamın amaçlarını, öteki cins libidonun ise dişininkileri izlediğinin ortaya çıkması sürpriz olmazdı. Ama böyle bir şey yoktur. Hem eril hem dişi

107 S. Freud, Analysis Terminable and Interminable, **Standart Edition**, Vol. xx (London: The Hogart Press, 1964).
108 S. Freud, Femininity, **Standart Edition,** Vol. xx (London: The Hogart Press, 1964).

işlevlere hizmet eden tek bir libido vardır.

Libidonun kendine herhangi bir cins atfedemeyiz. Eğer, etkinlikle erillik arasındaki uylaşımsal eşitlemeyi izleyerek libidoyu eril olarak tanımlamaya eğilim gösterirsek onun aynı zamanda pasif hedefli yönelimleri de kapladığını unutmamalıyız. Yine de, 'dişi libido' tamlamasının hiçbir haklılığı yoktur. Daha ötesi, dişi işlevin hizmetine zorlandığında libidoya daha çok sınırlama uygulandığı izlenimini taşıyoruz.

Teleolojik açıdan söylersek, doğa onun (bu işlevin) taleplerini erillikle olduğundan daha az hesaba katmıştır. Ve bunun nedeni, bir kez daha teleolojik düşünerek biyolojinin amacının yerine getirilmesinin erkeğin saldırganlığına teslim edilmiş ve kadının rızasından bir ölçüde bağımsız kılınmış olması gerçeğinde yatıyor olabilir."[109]

Üçüncü pasajdaki ilgi çekici noktalardan biri, Freud'un libidonun işlevi açısından metafor olarak etkin/erili kullanmayı terk edip, metaforik kullanımı geride bırakır görünen, doğa ve biyolojiden yardım ummaya başlamasıdır. Burada iki sorun var: Freud, açık biçimde yalnızca (ama eril 'görüş noktası'nı bir kez daha onaylayan) verili sosyo-linguistik bir pratiği izleyerek, eril sözcüğünün "uylaşımsal" kullanımını ortaya koyar; bununla birlikte ikinci olarak ve daha büyük bir entellektüel engel inşa edilerek, dişi farklı olarak değil, zıtlaşma anlamında yalnızca bir *karşıtlık* (edilginlik) ya da *benzerlik* (fallik evre) olarak kavramsallaştırılabilir. Bu, henüz keşfedilmemiş gizli bir dişiliğin var olduğunu iddia etmek demek değildir (Freud'un 'Doğa' sözcüğünü kullanmasının belki de ima ettiği gibi). Ama, patriarki altında dişiliğin erillikle yapısal ilişkisinin önerilen terimler içinde tanımlanamayacağını ya da belirlenemeyeceğini öne sürmektir. Bu yer değiştirme süreci, bu karşıtlık yada benzerlik te-

---

109 Age

rimleriyle tanımlama, kadınları da yine "etkin" ve "edilgin" metaforik karşıtlığı arasında yer değiştirir hale getirir. Doğru yol, dişilik, "etkin olan"ın (Freud'un deyimiyle "fallik evre") artan baskılanışına götürür. Bu anlamda etkin görüş noktasıyla özdeşleşme sunarak, eril haz etrafında yapılanmış olan Hollywood tür filmleri, kadın seyirciye, cinsel kimliğinin asla tümüyle baskılanamayan bu yitik yönünü, dişicil nevrozun temel taşını yeniden keşfetme olanağını verirler.

Anlatı Grameri ve Cinslerarası Özdeşleşme

Freud'un gönderme yaptığı "uylaşım"(etkin/eril), onun metaforik kullanımının film, halk masalı ya da mit olsun, öyküde tam anlamıyla yer aldığı pek çok popüler anlatıyı ("görsel haz"da tartıştığım gibi) inşa eder. Andromeda, tehlike içindeki bir kurban olarak Perseus'un canavarı doğrayıp onu kurtarmasına dek kavgaya bağlı kalır. Burada amacım, emeğin bu anlatısal bölünüşünün doğruluğunu, yanlışlığını tartışmak, ya da olumlu kadın kahramanlar talep etmek değil, daha çok, öykünün gramerinin okuyucu, dinleyici ya da seyirciyi erkek kahraman ile aynı yere yerleştiğini göstermektir. Sinemadaki kadın seyirci, onu bu uylaşıma uyarlayan, kendi cinsinden çıkıp ötekine geçişi rahatlaştıran yıllanmış kültürel gelenekten yararlanabilir. "Görsel Haz"daki iddialarımın ekseni, sinemaya özgü bir hazzı, yani bakışı çevreleyen erotizmi ve kültürel uylaşımları tanımlamak arzusudur. Şimdi bunun tersine, daha çok, popüler sinemanın, bakışınkilerin dışındaki büyülenimlerle birlikte, folk ve kitle kültürünün öteki biçimlerinde ortak olan öykü anlatma geleneklerini nasıl miras aldığını vurgulayacağım.

Freud, "erilliğin", kadın için bir aşamada ben uyumlu olduğuna işaret eder. Onun sözcükleri kullanışıyla ortaya çıkan sorunlar bir an için bir yana bırakıldığında, öykülere ve düşlemelere ilişkin genel sözleri, bu kez ikilemin, psikanalitik de-

ğil kültürel bir açıdan ele alınmasına olanak veren başka bir yaklaşım açısı sağlar. Freud, ego ile erkek kahramanın anlatısal kavramı arasındaki ilişkiyi vurgular:

"Hakiki kahramanca duygu, en iyi yazarlarımızdan birinin benzersiz biçimde 'bana hiç bir şey olmaz!' ifadesinde ortaya koyduğu şeydir. Ancak, bu incinmezliğin açıklayıcı niteliği aracılığıyla, her düşlemenin ve her öykünün kahramanını, Zat-ı Şahaneleri Ego'yu hemencecik tanıyabileceğimiz anlaşılıyor."[110]

Her ne kadar bir delikanlı, hayata atılıp yiğitliği ya da ona yardım edenler aracılığıyla servet kazanarak prensesle evlenmesinin olmayacak bir şey olduğunu pekâlâ bilebilirse de, öyküler, yaşanmışlıktan bir şeyleri ve tahakküm (etkin olan) beklentisini yansıtan eril ihtiras fantezisini betimlerler. Öte yandan, bir genç kız açısından kültürel ve toplumsal geçişme çok daha akıl karıştırıcıdır. Freud'un, bir genç kızın düşlemelerinin erotik olan üzerine yoğunlaştığına ilişkin önermesi, kızın erken erilliği ve etkin düşlemelerin bu evreyle zorunlu bağlantısına ilişkin olarak kendi durduğu yeri yadsır. Aslında, kadının erotik işlevi genellikle, her şeyin ötesinde anlatı yapısına biçimsel bir çerçeve sağlayan, edilgin olan, bekleyen tarafından (yine Andromeda) temsil edilir. Böylece üç öge bir araya getirilebilir: Freud'un kadınlardaki "erillik" kavramı, anlatı gramerinin mantığınca tetiği çekilen özdeşleşme ve egonun kendini belirli bir etkin tavırda hayal etme arzusu. Bir metinde arzu, kültürel bir maddesellik kazandığından bu üçü, kadınlar için (çocukluktan itibaren) cinsiyet-ötesi özdeşleşmenin kolayca *ikinci doğa* haline gelen bir *alışkanlık* olduğunu öne sürmektedir. Bununla birlikte, bu doğa rahat durmaz ve ödünç alınmış travesti giysileri içinde tedirgince yer değiştirir.

---

110 S. Freud, Creative Writers and Day Dreaming, **Standart Edition**, Vol. x (London: The Hogart Press, 1964).

Western ve Ödipal Kişileştirme

"Kadın"ın değişen işlevini gözler önüne sermek üzere, V.Propp'un *Morphology of the Folk Tale*'ine dayalı karakter işlevi kavramını kullanıp anlatı kalıbında bulunan bir bağlantılar ve dönüşümler zincirini tartışmak istiyorum. Western (kuşkusuz, insanın saymaya yeltenebileceği pek çok sapmayı bir yana bıraksak), Propp'un halk masallarında çözümlediği ilkel anlatı yapısının kalıntısal damgasını taşır. Aynı şekilde, Westernler, erkek kahramanın geleneksel incinmezliğiyle Freud'un düşlemelere ilişkin söylediklerine yakından bağlıdır. (Öncelikle tür tanımlamasıyla değil, karakterin işlevi ve anlatı kalıbıyla ilgilendiğim için Westerne ilişkin böylesi birçok konu özetlenerek bir yana bırakılıyor.) Buradaki amaçlar açısından Western türü, "kadın"ın, bir anlatı göstereni olarak ve öyküdeki "etkin" ya da "edilgin" ögelerin kişileştirilmesi aracılığıyla cinsel farklılaşmadaki ("erkeğin" zıddı) işlevi üzerine *yorum* yapan bir dizi dönüşümler arasında hayati bir bitişme noktası sağlar.

Proppyen masalda, anlatı çerçevesinin önemli bir yönü, prenses ya da benzerince canlandırılan bir işlev olan "evlilik"dir. Bu, cinsiyet özelindeki tek işlevdir ve böylece özünde erkek kahramanın cinsiyeti ve onun evlenebilirliğiyle bağlantılıdır. "Evliliğin" anlatı çerçevesine yine hayati bir katkıda bulunduğu Westernlerde, bu işlev çoğu kez yeniden üretilir. Ancak, aynı zamanda, bu işlevin varlığı Westernde, kendinin zıddı "evlenmeme" biçiminde bir karmaşıklığa olanak vermektedir. Böylece evlilikçe temsil edilen toplumsal bütünleşme halk masalının kaçınılmaz bir yönüyken, Westernde bu ya onaylanabilir...ya da onaylanmaz. Bir kahraman prensesi reddedip yalnız kalarak başını göğe erdirebilir (*Ranown* dizi filmlerindeki Randolph scott). Proppyen masalların çözümlenişi, Ödip kompleksinin (simgeselde bütünleşme) çözümlenişini temsil

eder görülebileceğinden, evliliğin reddi, fallik, narsisitik her şeye yetme gücünün özlemle kutlanışını somutlaştırır. Aynen Freud'un kızlardaki "fallik" evre üzerine yaptığı yorumların, cinsel gelişme kronolojisinde yeri olmaksızın boşlukta kalışı gibi, bu erkek fenomeni de, Ödip yörüngesine tam olarak birleşmesi zor olan bir oyun ve fantezi evrenine aitmiş gibi görünüyor.

İki cazibe noktası olan, simgeselle (toplumsal bütünleşme ve evlilik) nostaljik narsizm arasındaki gerilim, Western erkek kahramanında, Proppyen masalda karşılaşılmayan, olağan bir ikiye ayrılmaya neden olur. Burada iki işlev ortaya çıkar; biri, evlilik aracılığıyla toplumla bütünleşmenin kutlanması, öteki ise toplumsal talep ve sorumluluklara, her şeyin ötesinde kadın tarafından temsil edilen alan olan evlilik ve aileye direnişin kutlanmasıdır. *The Man Who Shot Liberty Valance* (Liberty Valance'ı Vuran Adam) gibi bir öykü, bu iki cazibe noktasını yan yana getirir ve izleyicinin fantezisi bunlardan isteğini yeğler. Çifte kahraman arasındaki bu özel gerilim, aynı zamanda dramın altında yatan anlamı, onun simgeselle ilişkisini alışılmamış bir açıklıkla ortaya koyar. Bir halk masalı, erkek kahramanla kötü adam arasındaki çatışma etrafında döner. *Liberty Valance*'da geriye dönüş anlatımı başta bu çizgiyi izler görünmektedir. Anlatı alçakça bir eylemden doğar (Liberty, canavar gibi ortalığı kasıp kavurur). Bununla birlikte öykünün gelişimi bir karmaşıklığı gerektirir. Artık, önemli olan şey, haydudun nasıl yenileceği değil, yenilişinin tarihe nasıl geçeceğidir. Simgesel bir sistem olarak yasanın koruyucusu mu (Rance), yoksa iyiye ya da doğruya yakın olan, daha ilkel görünümdeki yasanın *kişileşmiş hali* mi (Tom) galip gelecektir? *Liberty Valance*, bir geriye dönüş yapısı kullandığından, bu gerilimin keskinliğini de ortaya koymaktadır. "Şimdiki zaman"daki öykünün bir cenaze töreni tarafından devreye sokulması, öykünün bir

nostalji ve yitirme duygusu aracılığıyla filizlenmesine neden olur. Rance Stoddart, Tom Doniphon için yas tutmaktadır.

Bu anlatı yapısı, iki uzlaştırılamaz arasındaki zıtlık üzerine temellenir. İki patika kesişemez. Bir yanda iktidarın, kendini tarih sahnesinden uğurlamak zorunda olan bir bireyde depolanışı ve fallik nitelikler; öte yandan, *uzun vadede*, asıl tarih olan politik ve mali iktidar tarafından ödüllendirilen bir bireysel iktidarsızlık. Burada işlev evliliği, halk masalında olduğu denli hayatidir. Anlatının çerçevesini yaratmada aynı rolü oynar ama çok daha önemlidir çünkü "evlilik" yasa koruyucusunun ayrılmaz bir niteliğidir. Bu anlamda, Hallie'nin iki erkek arasındaki seçimi önbelirlenmiştir. Hallie eşittir prenses eşittir ödüllendirilen Ödipal çözüm, eşittir narsisistik cinselliğin evlilik aracılığıyla bastırılışı.

Cinselliğin Göstereni Olarak Kadın

Bu uylaşımlarla işleyen bir Westernde işlev "evliliği", erotik olanı, nihai, birleştirici, toplumsal bir ritüel içinde yüceltir. Bu ritüel, kuşkusuz cinsiyete özgüdür ve bu türün sahilinde herhangi bir dişinin bulunmasının ana mantığıdır. Bu incelikli *anlatısal* işlev, zaten *görsel* temsil edilişten ötürü bilinen (örneğin, Görsel Haz'da tartışıldığı gibi), "erotik olan"ı göstermek üzere "kadın" a yönelmeyi, yeniden konumlandırır şimdi, öykünün anlamlarını, bir kadını onun merkezine yerleştirerek değiştiren, farklı cinsten bir anlatı söyleminin nasıl üretildiğini tartışmak istiyorum. Bunun için *Duel in the Sun* bir fırsat sağlıyor.

Film, açıkça bir Western olarak kalmaya devam ederken, türsel evren yer değiştiriyor gibidir. Eylemin yer aldığı [türe ait] çevre mevcut olmakla birlikte filmin öyküsünün dramatik nüvesi bu değil, birbiriyle çelişen iki arzu arasında sıkılmış bir kızın içsel dramıdır. Çelişen arzular her şeyden önce, Freud'un kadın cinselliğine ilişkin yukarda alıntılanan iddiasıyla yakından

ilgilidir: yani, edilgin dişilikle, geriletilmiş erillik arsındaki salınım. Böylece simgesel eşitlik, kadın = cinsellik hala direnmektedir ama artık bu eşitlik, bir imge ya da bir anlatısal işlev olmaktan çok, daha önce bastırılmış ya da geriletilmiş bir anlatısal alanı açığa çıkarır. Bu "Western tipi" öyküde kadın artık cinselliğin göstereni (işlevsel "evlilik") değildir. Kadının merkezi varlığı, öykünün gerçekten, *aşikâr biçimde* cinselliğe ilişkin olmasına olanak tanır: öykü bir melodram haline gelir. Sanki anlatısal mercek zoom ileri yapıp "sonra ne olacak" diye sormak üzere zarif işlev "evliliği"ni ("ve onlar erdi muradına...") devreye sokmuş ve "*o* ne istiyor?" diye sormak için tek önemli anını sahnenin yanında bekleyen prenses figürüne odaklanmış gibidir. Burada kadın tarafından biçimlenmiş dokusuyla melodram için uygun bir türsel ortam buluruz. İkinci soru ("*o* ne istiyor?"), yukarda *Liberty Valance* örneğinde betimlediğim gibi erkek kahramanın işlevi ikiye bölündüğünde, kadın kahramanın seçimi yasanın koruyucusunu evlilik mührüyle şereflendirdiğinde daha büyük bir önem kazanır. *Duel in the Sun* bu soruyu gündeme getirmektedir.

Duel in the Sun'daki iki (zıt) erkek karakterin, Lewt ve Jesse'nin ikonografik nitelikleri, *Liberty Valance*'deki Tom ve Ranse'inkilerle çok büyük benzerlik taşır. Ancak şimdi, Ranse ve Tom arasındaki zıtlığa (ki, tarih ve yasa üzerine soyut ve alegorik bir çatışmayı temsil etmektedir) tümüyle farklı bir anlam yüklenmiştir. İki erkek arasında kalan Pearl öykünün merkezinde olduğundan, erkeklerin, onları birbirlerinden farklı kılan nitelikleri, anlamın Pearl'den gelmesini gerektirir ve onun istek ve arzusunun değişik yönlerini temsil ederler. Bunlar daha önce *Liberty Valance* için söz edilen *erkek kahraman* kavramında değil, Pearl'deki parçalanmayı somutlaştırırlar.

Bununla birlikte, psikanalitik bakış açısından çarpıcı bir benzer model ortaya çıkar, Jesse (nitelikleri: kitaplar, koyu renk giy-

si, meşru hünerler, öğrenme ve kültür aşkı, vali olmaya yazgılanmışlığı, para, vb.), Pearl için, edilgin cinselliği ve bir "hanım" olmayı öğrenmeye, her şeyin ötesinde toplumsal olarak geçerli bir dişilik kavramında yücelmeye giden "doğru" yolu işaret eder. Lewt ise (nitelikleri: tabancalar, atlar, at binme hüneri, Western davranışları, kültürden tiksinti, yasa dışı olarak ölmeye yazgılanmışlığı, kişisel güç ve kişisel iktidar), olgunluğa değil, geriletici, rekabet ve oyunun karışımı üzerine temellenmiş bir kız/oğlan cinsel tutku önerir. Pearl, Lewt'le erkek tavırlı bir kız olabilecektir (ata binen, yüzen, ateş eden). Böylece Ödipal boyut sabit kalır ama artık dişilik açısından temsil ettiği cinsel kararsızlığı aydınlatmaktadır.

Son tahlilde, Pearl için, Lewt'in kadın düşmanı maşizmo dünyasında, Jesse'nin potansiyel nişanlısı olarak arzuları için bulduğundan daha fazla yer yoktur. Film, onun cinsel kimliğindeki, değişik gelişme yolları arsında, farklı çaresizlikler arasında bir dizi gidiş gelişten oluşur. Her ne kadar, geriletici fallik erkek kahraman (*Liberty Valance*'daki Tom) dengeli ve anlamlı bir yere sahipse de (gerçi lanetli bir yer), Pearl, kendinin ve erkek dünyasının kavuşacağı bir "dişilik" kurmakta ya da bulmakta başarısızdır. Bu anlamda, erkek karakterler Pearl'in ikilemini somutlaştırsalar da sonunda Pearl'i yıkan onların kurallarıdır. Ancak bir kez daha, anlatısal dram, simgesele fallik, geriletici karşı koyuşu mahkûm eder. Lewt, Pearl'in eril yanı, toplumsal düzenin dışına düşer. Pearl'in erilliği, ona, haydutu öldürmeyi başarıp kahraman olmanın "gereçlerini" sağlar. Âşıklar birbirlerini vurur ve birbirlerinin kollarında ölürler. Belki de, *Duel in the Sun*'da, Pearl ile Lewt arasındaki erotik ilişki, aynı zamanda, yasanın gelmesiyle birlikte erkek kahramanın parçalanması tarafından tehlikeye sokulan, ilkel masaldaki kahramanla haydut arasındaki çifte bağımlılığı sergilemektedir.

Duel in the Sun'da, Pearl'in bir "hanım" olmadaki yetenek-

sizliği, mükemmel bir hanımın, Pearl'in boşa çıkan umudunun bir hayaletiymişçesine Jesse'nin gelecekteki mükemmel karısı olarak ortaya çıkmasıyla gözler önüne serilir. Pearl, onu, onun Jesse üzerindeki haklarını fark eder ve onun 'doğru' yolu temsil ettiğini anlar. Daha eski bir King Vidor filmi olan *Stella Dallas*'da da (1937), bir Western olmamasına karşın filmin dramatik anlamını, yukarıda ana hatları verilenlerle benzer olan anlatıyla ikonografik yapılar oluşturur. Merkezdeki karakter olarak Stella, kararsızlığının erkek kişiliği yüzünden, bir yandan doğru, evli dişiliği kabul etmede, öte yandan maşo dünyada bir yer bulmada gösterdiği beceriksizlikle yalpalar durur. Kocası Stephen, hiçbir türsel sorun yaratmaksızın, Jesse'ye ilişkin tüm nitelikleri sergiler. Stella'nın "eril" geriletilmiş yanını temsil eden Ed Munn, Westernin silaha dayalı donanımından ve şiddet alanından yoksunluğu nedeniyle oldukça güçsüzleştirilmiştir. (Stella'nın bir anne olduğu ve asıl dramın onun çocuğuyla ilişkisi üzerine kurulduğu gerçeği, Ed'le olası bir cinsel ilişkiyi de ortadan kaldırır.) Ed, Western ikonografisinin kalıntısal izlerini taşır. Yarış sahnesi aracılığıyla, niteliklerinden olan atlara ve bahisçiliğe yönelik ilgisi ayrıntıyla çizilir. Ancak daha önemlisi, trendeki saygın yolculara kaşıntı tozu serptikleri bölümde iyice görüldüğü gibi Stella'yla ilişkisi, geriletici ve "neşelenme" ye dayalıdır. *Stella Dallas*'da da Stephen için, Stella'nın reddettiği "doğru" dişiliği temsil eden (*Duel in the Sun*'da Jesse'nin nişanlısı olan Helen'e pek benzeyen) mükemmel bir eş ortaya çıkar.

Anlatı kalıbındaki Ödipal nostaljiyi aydınlatan ama aynı zamanda gidiş gelişleri de açıklayan bir dizi dönüşümü göstermeye çalışıyorum. "Kişileştirmeler" ve onların ikonografik niteliklerinin, ebeveyn figürlerle ilgisi olmadığı gibi, bunlar gerçek bir Ödipal an'ı da yeniden canlandırmazlar. Tersine, keşfedilmemiş, bu tür öykülerde "tatmin" edilmek için bekleyen arzunun içsel salınımını temsil ederler. Klasik Westernin bü-

yüsü, belki de özellikle, bu duyarlılığa oldukça kaba dokunuşlarında yatmaktadır. Bununla birlikte, kadın izleyici için durum daha karmaşıktır ve yalnızca her şeye gücü yetmenin yitik fantezisi ardından yas tutmanın ötesine geçer. Kadın için, doğru dişiliğin gerektirdiği bir "eylem" fantezisini harekete geçiren, fallik yönüyle eril özdeşleşme bastırılmak zorundadır. Fantezi "eylem" bir erillik metaforu aracılığıyla ifade edilir. Hem Freud'un kullandığı dilde ve hem de melodramdaki kadın kahramanın dengesini bozan arzunun erkek kişileştirilişinde bu metafor bir deli gömleği olarak iş görür; kendisi, patriarkal toplumda dişi olanı herhangi bir temsil etme girişimi tarafından kaçınılmaz olarak harekete geçirilen sorunların turnusol kağıdı olur. "Eril" evre anısının romantik bir cazibesi vardır, erilliğin iktidarının, patriarkinin iktidarına karşı bir erteleme olarak kullanılabildiği son direnme noktasıdır. Böylece, Freud'un yorumları hem dişi izleyicinin durumunu ve hem de Pearl ve Stella tarafından temsil edilen salınım imgesini aydınlatır:

"...bazı kadınların hayatı boyunca dişiliğin ve erilliğin baskın çıktığı dönemler arasında yinelenen bir değişim vardır."

"...(fallik evre)..sonra, birçok kez gösterilmiş olduğu gibi, kadınların dişiliğinin bahtını belirleyen baskılamanın ciddi süreçlerine yenilir."

Pearl'ün *Duel in the Sun*'daki durumunun, kendi "etkin" evresinin anısıyla "erilleştirilmeyi" geçici olarak kabul eden kadın seyircinin durumuna benzer olduğunu öne sürüyorum. Pearl, eril özdeşleşmenin başarısını dramatize etmek yerine bunun hüznünü ortaya koyar. Onun "erkeksi kız" hazları ve cinselliği, Lewt tarafından, ölümün dışında tümüyle kabul edilmez. Böylece yine, kadın seyircinin erilleştirilme hayali kendisiyle amaçsal olarak çatışır, kendi travesti giysileri içinde tedirgindir.

Yeniden Çal Sigmund: Psikanaliz ve Klasik Hollywood Metni*

Krin Gabbard, Glen O. Gabbard
Çeviren: C. Sinan Altundağ

Film yazarları *Casablanca*'nın süregiden çekiciliğiyle veya daha da özel olarak, eski Warner Brothers kalıntısına karşı duydukları hafif utangaç eğilimleriyle karşılaştıklarında genellikle şaşkınlıklarını gizleyemezler. Harvey Greenberg film üzerine bir makalesinde "Eğer O Kadar Aşırı Duygusalsa, Neden Ağlıyorum?[111]" derken, Don Whitemore ve Philip Alan Cechettini *Casablanca*'nın verimli yönetmeni Michael Curtiz üzerine yazdıkları makalelerinde, "*Casablanca*'daki tanımlanamayan nitelik onu her izleyişte daha iyi yapıyor gibi görünüyor" diye yazarlar.[112] Andrew Sarris, filme ünlü bakışında, elini ateşe sokar ve "çok az sevilebilir" Curtiz'in çalışmasını *auteur* teorisinin "en kararlı istisnası" olarak seçerken bunu bir "kaza" olarak adlandırır.[113] Richard Schickel, "Amerikan stüdyo sisteminin en istikrarlı ve güçlü halinde neler yapabileceğinin ortalamanın üstünde bir örneği" olduğunu itiraf edip bir yandan da *Casablanca*'nın favori filmi olduğunu söylerken muhtemelen yalnız değildir.[114]

---

* Krin Gabbard ve Glen O Gabbard, M.D., "Play It Again, Sigmund: Psychoanalysis and the Classical Hollywood Text", **Journal of Popular Film & Television**, Volume 18, No. 1, Spring 1990, pp. 7-17

111 Don Whitemore ve Phillip Alan Cechettini, *Passport to Hollywood: Film Immigrants* (New York: McGraw-Hill, 1976) s. 197

112 Harvey R. Greenberg, *The Movies on Your Mind: Film Classics on the Couch, from Fellini to Frankenstein* (New York: Dutton, 1975), ss. 79–105

113 Andrew Sarris, *The American Cinema: Directors and Directions 1929–1968* (New York: Dutton, 1968), s. 176.

114 Richard Schickel, "Some Nights in Casablanca," *FAvorite Movies: Critics' Choice*, ed. Philip Nobile (New York: MacMillan, 1973), ss. 114–125. Gary Green, "The Happeist of Happy Accidents?" *Smithsonian Studies in American Art* (Fall 1987), ss. 3-13'te *Casablanca*'nın bir "başyapıt" olduğunu ve bu başarıda en büyük payın yönetmen Curtiz'e ait olduğunu tartışır.

Dahası, filmin "kült" statüsü de sorunsaldır. *Casablanca*, kültlüğünün olgunluğuna ancak 1960'larda Harvard öğrencileri final sınavı haftasında Humprey Bogart film festivallerine düzenli olarak katıldığında ulaşmıştır.[115] *The Rocky Horror Picture Show*'dan on yıldan daha fazla bir zaman önce *Casablanca* gösterimleri, Rick (Bogart) ve Ilsa (Ingrid Bergman)'ın yansıtılan imgeleri aracılığıyla "Almanlar gri giyiyordu, sen mavi giyiyordun" ve "bu top ateşi mi, yoksa kalbimin çarpıntısı mı?" diye seslenirdi. Belki de *Casablanca* bu statüye alışıldık yollardan gelmediğinden, kült bir nesne olabilmek için yirmi yıl beklemesi gerekti. Filmin endüstri içindeki başarısında -1943 yılında en iyi film dalında Akademi ödülü almıştır- filmin gösteriminden birkaç gün öncesinde Kuzey Afrika'daki müttefik istilasının ve filmin yurtiçi gösterimi sırasında Roosevelt ve Churcill'in Casablanca'da bir araya gelmesinin de büyük bir payı vardır. Sonrasında, *Rocky Horror, Pink Flamingos* ve *Eraserhead* gibi daha "geleneksel (*conventional*)" kült filmler *Casablanca* kadar kendilerine uğur getirecek başlangıçlar yapmamışlardır. Başlangıçta iç politika propagandası olarak sunulan popüler bir savaş melodramı, nasıl olur da hala sadık izleyiciler bulmaya devam eder?

Umberto Eco için, *Casablanca*'nın anahtarı, onun her yeni izleyici için yeni anlamları destekleyen yeterli sayıda çelişik malzeme üreten "muhteşem tutarsızlığı (*glorious incoherence*)"dır.[116] *Casablanca* sadece çeşitli ilkörneksel (*archetypal*) durumlar içermez diye yazar Eco: Bütün ilkörnekler fütursuzca göz önüne geldiğinde, *Homeric* derinliğe ulaşırız. İki klişe bizi güldürür, ancak yüz klişe harekete geçirir, çünkü donuk bir şekilde klişelerin kendi aralarında konuştuklarını ve bir toplantıyı kutladıklarını hissederiz.[117]

---

115 J. Hoberman ve Jonathan Rosenbaum, *Midnight Movies* (New York: Harper & Row, 1983), s. 30.
116 Umberto Eco, "*Casablanca:* Cult Movies and Intertextual Collage," *Substance* 47 (1985), ss. 3–12.
117 Eco, s.11.

Eğer Eco, Amerikan stüdyo sisteminin daha fazla yapıtını izlemiş olsaydı, başından beri Hollywood filmlerinin sonu gelmez ilkörnek birleşmeleri oluşturduğunu gözlemleyebilirdi. Biz, filmin cazibesinin, seyircileri düzenli olarak filme sürükleyen bilinçaltlarına sızma yeteneğinden daha fazlasıyla ilişkili olduğunu düşünüyoruz. Psikanalitik kuram, Amerikan sinemasını, özellikle 1930 civarında sesli filmlerin kabulüyle başlayan ve *Casablanca*'nın yapıldığı 1942'de doruğa ulaşan "klasik" dönemin filmlerini anlamakta muazzam bir yol sunmaktadır. Ancak psikanaliz film üzerine bilimsel çalışma yapanlar açısından[118] son yirmi yıldır tek boyutlu bir metod olmaktan çıktığı için, biz *Casablanca* etrafında psikanaliz tabanlı yöntemlere yayılan çoğulcu bir yaklaşım benimsedik. "Herhangi bir görüngüdeki bir psikanalitik yansıma, tek boyuttan daha fazlasını kullanan alana nüfuz eder.[119]" şeklindeki bakışı paylaşıyoruz. Bogart ve Bergman'ın "yıldız" performanslarına, Max Steiner'in müziğine, anlatının romantik gerilimlerine, hatta filmin Amerikan politikasını ele alışına bile psikanalitik düşünceyle yaklaşılabilir. Bu makalede, *Casablanca*'nın eksiksiz bir okumasını önerdiğimiz kadar, psikanalitik film kuramının çoktürelliğini (*heterogeneity*) tanımlamakla da ilgileniyoruz.

Oedipus Kuzey Afrika'da

Filmi klasik Freudyen çizgi doğrultusunda yorumlamak isteyenleri zengin bir ödipal malzeme bekler. Sophocles'in Oedipus'u gibi, Rick Blaine de kendi anavatanından dışlanmıştır. En azından Yüzbaşı Renault'un fantezilerinde Rick, bir adam

118 Bkz. Krin Gabbard ve Glen O. Gabbard, *Psychiatry and the Cinema* (Chicago: University of Chicago Press, 1987), özellikle Bölüm II'deki makaleler. (Türkçe çevirisi için bkz. Krin Gabbard ve Glen o. Gabbard, *Psikiyatri ve Sinema*, çev: Yusuf Eradan ve Hasan Satılmışoğlu, İstanbul: Okuyan Us Yayın, 2001. ç.n.

119 D. M. Kaplan, "The Psychoanalysis of Art: Some Ends, Some Means," *Journal of the American Psychoanalytic Association* 36 (1988), s. 23.

öldürdüğü için kaçmış olabilir. Aslında Greenberg'in gözlemlediği gibi Renault'un kurguları, ödipal tınlamalarla mükemmel bir uyum gösterir. Rick onu Casablanca'ya getiren gerçek sebepleri açığa vurmadığı için, Renault Rick'in kilisenin kutsal parasıyla mı, yoksa bir senatörün karısıyla mı kaçtığını merak eder. Renault, yüreğindeki duygusal seslerin, Rick'in bir adamı öldürdüğüne inanmayı istediğini söyler. Rick'in Amerika'yı bu üç nedenin bileşiminden dolayı terk ettiğine ilişkin cevabı, sözlü tartışmanın ikna edici bir parçasından daha fazlası olarak okunabilir. Greenberg şunu önermektedir:

Çalınan kutsal hazine seçkin yaşlı adamın karısı [dır]; aşk hırsızı tarafından öldürülen kişi de kocası. Bu nedenle, suçların "bileşimi"nin esansı, çocuğun babasını öldürüp annesine sahip olma arzusudur.[120]

Ancak eğer Rick'in alaycı baştan savma cevapları onun geçmişi hakkında bir şey söylemiyorsa, sadece onun kontrol edebileceği gelecekteki olaylar hakkında önceden bilgi vermektedir. Filmin doruk noktası Rick'i salonunu Ferrari'ye satmasıyla "kilisenin parasıyla kaçan bir adam", Vichy'den işveli bir şirket temsilcisinin yardımıyla Casablanca'yı terk etmesiyle "bir senatör karısıyla kaçan bir adam" ve "birini –Binbaşı Strasser- öldüren bir adam" haline getirir.

Casablanca'nın geriye dönüşlerinden (*flashback*) birinde, Rick ve Ilsa'nın Paris'te geçen ara sahnesi (Parisian *interlude*), bu sahip olma arzusunun gerçekleştirimi olarak anlaşılabilir. Besleyen kadınla gerçekleşen mutlu birleşme (en azından Rick'in aklında) tehditkâr baba figüründen tamamen bağımsızdır.

Ekrandaki görüntüsü annenin ve sevgilinin en arzu edilir niteliklerini yansıtan Bergman'dan başka herhangi bir kadın oyuncunun bu rolü doldurabileceğinden şüpheliyiz. Curtiz'in

120 Greenberg, s.88. Renault'un, Rick'in geçmişiyle ilgili yaptığı sorgulamaya Rick'in verdiği tepki üzerine Greenberg'in yaptığı hünerli ancak psikanalitik olmayan aşağıdaki yorumuna bir karşı çıkış için bkz. Richard Corliss, *Talking Pictures* (Woodstock: Overlook Pres, 1974), s. 110.

kamerası ne zaman onun yüzüne çok yakınlaşsa, duygusal ve yumuşak başlı göründüğü kadar, masum ve anaç da görünür. Rick, Bergman'ın yüzünü bu şekilde anlamlandıran tek kişi değildir: 1949'da Bergman, Roberto Rosselini'ye evlilik dışı bir çocuk doğurduğunda Amerikan medyası çılgına dönmüştür. Basında yıllarca ideal eş ve anne olarak tanımlandıktan sonra Bergman, Amerikan mitolojisine kelimenin tam anlamıyla saygısızca karşı gelmiş, Birleşik Devletler Senatosu'nda kınanmış ve Maryland eyalet senatosunun bir üyesi, Bergman'ın Rosselini'yle yaptığı ilk film olan *Stromboli*'yi lanetleyen bir beyanname sunmuştur.[121] Rick'in görüldüğü geriye dönüş sahnesinde, ilk başta savaş öncesi rüya gibi bir cenneti, Ilsa'yla romantik ortamın ortasında kadeh kaldırdıkları pre-ödipal Paris'i tasvir eder. Âşıklar, kıskanç, iğdiş eden babaya ilişkin bir kâbus imgesinin, Nazi ordularının ulaşmasıyla kaçınılmaz sona yaklaşan bir çift oluştururlar. Hatta besleyen anne olarak Ilsa, Rick'i Nazilerin onu aramak için özel acıları göze alacağına dair uyarır. Daha sonra Casablanca'da Rick, Victor Laszlo'yla (Paul Henreid) yüz yüze geldiğinde ödipal gelişimin daha ileri bir aşamasına girer. Bazı izleyiciler Henreid'ın Laszlo'sunun duygudan yoksun bir kişi olduğunu düşünseler de, entelektüel/özgürlük savaşçısının romantik kurmacanın en idealize edilmiş kahramanından daha kahramanca, erdemli, anlayışlı ve bağışlayıcı olmayı başardığına şüphe yoktur. Laszlo'nun girişi, Rick'i ödipal dönem erkek çocuğunun tipik çatışmasıyla sunar. Mücadele edip rakibinin yerine geçmeye çalışır mı, ya da aşkının yasak nesnesinden vazgeçip babasıyla *özdeşleşir mi?*

Ülkesinden ayrılma öyküsü Hollywood tarafından hiç bozulmamış haliyle ele alınmayan Oedipus'un tam tersine Rick, ödipal evreyi başarıyla atlatır. Arzusunun ensest nesnesinden

121 Laurence Learner, *As Time Goes By: The Life of Ingrid Bergman* (New York: Harper & Row, 1986) ss. 206–207.

vazgeçer ve yerini sadece geçici olarak alabileceği Ilsa'nın asıl eşi baba/Laszlo'yla özdeşleşir. Kötü Nazi Binbaşı Strasser'i (Conrad Veidt) öldürdüğünde, Rick babasının temel düşmanını öldürür, böylece kendisi de yetişkin/erkek olur. Alternatif olarak, Strasser'in öldürülmesini, Rick'in ödipal öfkesinin Naziler Paris'e girdiğinde taşıdığı pre-ödipal rahatsızlıkla ilişkili olarak daha az onursuz bir bireye (Laszlo) yöneldiğini düşünebiliriz. Ernest Jones'un Hamlet'i gibi[122] Rick, annesinden vazgeçip babasıyla özdeşleşene ve haini öldürene kadar kararsız ve pasif bir bireydir. Filmin politik/ödipal bağlantısı anlamında Rick'in savaşma kararı, yitirdiği cennetin sadece babanın varlığını tanımanın reddiyle desteklenen bir yanılsama olduğunun farkına varmasıyla koşuttur. *Casablanca*, melodram ile mitlerin ve politikanın bileşimini yoğun olarak içermesi yönünden klasik dönemin birçok Hollywood filmiyle benzerlik gösterir.

Rick'in ikileminin bir başka yönü de, yerine geçmek istediği adamın kuşkusuz eksiksiz ve erdemli bir figür olmasıdır. Laszlo'yu öldürme arzusu ile ona ilişkin olumlu bakışını bütünleştirmek istediğinde kafası karışır. Benzer bir şekilde, Rick için, direnişin bu bağışlayıcı ve kutsal liderini, Ilsa'ya karşı duyduğu cinsel arzudan dolayı ona karşı koyacak olan iğdiş edici ve cezalandırıcı baba olarak görmek zordur.

Kendisinin ve Laszlo'nun bu temsillerinin zorluğundan dolayı, Rick ödipal evreye eşlik eden bütünleşme görevinden vazgeçer gibi görünmektedir. Sonuç, baba figürünün bir yanda hayırsever Laszlo, diğer yanda da sadist Binbaşı Strasser arasında bölünmesidir. Filmin sonunda Laszlo ile nihai özdeşleşme bile reddedileni öldürüşü ve içselleştirilmiş babanın "kötü" yönlerinin ayıklanması pahasına gerçekleşir. O zaman ödipal çatışmanın, babanın "iyi" ve "kötü" yönlerinin tam anlamıyla bütünlüğüne ulaşılamadığı zaman tümüyle çözülemediği söylenebilir.

122 Ernest Jones, *Hamlet and Oedipus* (New York: Anchor, 1964).

"Buradan Sana *Bakıyorum....*"

Casablanca'nın bu klasik psikanalitik okumaları, şu sıralar birçok akademik film dergisini dolduran kuramsal yönlü makalelerin tipik bir örneği değildir.

Karakterleri tipik örnekler olarak soyutlamakla Freudyen teorinin bu uygulaması seyirciye, ekrandaki imgelere karşı oluşturulan aktanımsal tepkilerden tamamen bağımsız ideal bir analizci rolü verir. Shoshana Felman'ın gözlemlediği gibi metnin aktüel deneyimi, okuyucuyu/seyirciyi analiz eden *ve* analiz edilen yerine koyar. Seyirci öyküyü kontrol altına almaya çalışırken öykü de tüketicisini kontrol altına alır.[123] Birkaç yıldır akademide film kuramlarına egemen olan Lacan'a dayalı psikanaliz genellikle Freudyen film eleştirisine bir alternatif olarak sunulmaktadır. Ancak filmlerin Lacan'a dayalı çözümlemelerinde aldatıcı kuramsal konumlanmalar katı bir şekilde filmlere uygulandığından filmin en çarpıcı yönleri tamamen görmezden gelinir.[124] Kaplan'ın belirttiği gibi, uygulamalı psikanalizle klinik psikanaliz aynı kavramsal standartlarda tutulmalıdır.[125] Özellikle Lacan yanlıları, aktörlerin özgül niteliklerini gözardı etme eğilimindedirler: Örneğin Bogart ve Bergman, neredeyse başlı başına birer metindir ve *Casablanca*'ya ilişkin herhangi bir okuma, onların yıldız niteliklerinin, geçmişlerinin ve sinemasal imgeleri içerisinde kodlanmış anlamların, içinde bulundukları filmi nasıl dönüştürdüğünü hesaba katmalıdır. Biz, *Casablanca*'nın Lacan'a dayalı bir okumasının, psikanalizin Hollywood sinemasına uygulanmasının çeşitli olanaklarından birini oluşturduğunu düşünüyoruz.

123 Shoshana Felman, "To Open the Question," *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading: Otherwise*, ed. Shoshana Felman (Baltimore: Johns Hopkins University Pres, 1982), s. 7.
124 Örneğin, Raymond Durgnat'ın, Christian Metz'in Lacan'a dayalı film kuramının anahtar metinlerinden biri olan *The Imaginary Signifier* üzerine *Film* Quarterly 36, No. 2 (1982), ss. 58-64'te yazdığı eleştiriye bakınız.
125 Kaplan, ss. 259–294.

Lacan'a dayalı psikanaliz ile klasik psikanaliz arasındaki önemli bir benzerlik, ödipal üçgenlere yapılan vurgudur. Lacan'ı temel alan önemli kuramcılardan biri olan Raymond Bellour, Oedipus hikâyesinin bütün Hollywood anlatılarının temel olay örgüsü olduğunu belirtir.[126] *Casablanca*'nın Lacan'a dayalı bir okuması, karakterler arasındaki dinamiklere odaklanmaz. Ancak izleyicinin, onu bir bakışlar çemberinin içine yerleştiren geniş bir söylemsel alanda nasıl inşa edildiğine odaklanır.

Richard Corliss, "Rick'in kadeh kaldırırken söylediği 'Buradan sana bakıyorum ufaklık' repliğinin, gerçekte kim olduğunu ortaya çıkarabilmek için ruhuna bakıyorum ufaklık' şeklinde okunabileceğini" belirtir.[127] Lacan'ı takip eden biri, izleyicinin, Rick aracılığıyla nasıl konumlandırıldığıyla bağlantılı olarak farklı yorumları kavramsallaştırmakta zorluk çekmez. İzleyici, bakışın kontrolünde olduğu, Ilsa'ya ve ayrıca başka herkese de baktığı kadar, klasik gerçekçi metnin gizlemek için çok uğraştığı farklılıklar yelpazesini kabul etmeye de ihtiyaç duymaz. Birinin veya bir şeyin Rick'e bakıyor olabilme ihtimali, farklılık ihtimalini ve nesnenin simgesel döneme girişini işaret eden iğdiş edilme ihtimalini arttırır.[128] İzleyici bakışı kontrol ettiği sürece güvenli bir şekilde kendisi ve anne arasında bir fark olmayan imgesel dönemde kalabilir.

Kayda değer bir şekilde, Rick'in kadeh kaldırışı bir geriye dönüşle Gestapo hoparlörleriyle kesildiğinde Sam (Dooley Wilson), onu Almanların yakında Paris'te olacakları konusunda uyarır "ve seni aramak için gelecekler" der. İşgalci Naziler, sadece iğdiş eden

126 Bellour bu çıkarımı doğrudan Janet Bergstrom ile yaptığı görüşmede yapar. "Alternation. Segmentation, Hyponsis: Interview with Raymond Bellour," *Camera Obscua* 3-4 (1979), s. 93.
127 Corliss, s. 111.
128 Lacan'ın film kuramcıları için en önemli metinleri *Ecrits: A Selection*, trans. Alan Sheridan (New York: Norton, 1977) ve *The Four Fundamental Concepts of Psycho-analysis*, trans. Alan Sheridan, ed. Jacques-Alain Miller (New York: Norton, 1978)'de bulunabilir. Ancak, Lacan'ın metinleri oldukça zordur. Lacan ile ilgili okunabilir bir giriş ve onun film kuramcıları tarafından benimsenmesiyle ilgili olarak bkz. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983).

babayı değil, aynı zamanda ötekinin iğdiş eden bakışını da temsil eder. Rastlantısal olarak Nazilerin gelişi ile Ilsa'nın ortadan beklenmedik bir şekilde kayboluşu Rick'i bir başkasının entrikasının nesnesi olarak bırakır ve Rick'in herşeyi bilen bakışı, sınırlı bir bakış açısına indirgenir. Benzer bir şekilde Rick'i Laszlo ile uzlaşmaya ve Strasser'in ortadan kaldırılmasına götüren ödipal yörünge, onu baba tarafından teklif edilen köken duyusu ve kimliğe kavuşturur. Rick, ancak anlatı üzerinde kontrolü tamamen yeniden ele geçirdikten sonra Ilsa'yı tek kopyasını kendinin sakladığı bir yazı yazarak Laszlo'ya teslim eder. Sonuç olarak bir kez daha kadeh kaldırırken söylediği "Buradan sana bakıyorum ufaklık" cümlesini söyleme hakkını yeniden elde eder. Sonrasında kıskanç olmayan ve hataları destekleyen yeni bulduğu babası ona "bu sefer kazanan taraf bizimki olacak" der.[129]

"... Sana, *Ufaklık*"

1975 yılında Laura Mulvey'in sıradışı ve akıcı makalesi "Görsel Haz ve Anlatı Sineması"nın yayınlanmasıyla birlikte, Lacan'ın bakış ve iğdiş edilme üzerine tezleri feminist film kuramının merkezi haline gelmiştir.[130] Mulvey'e ve onu takip eden birçok yazara göre, Hollywood sinemasının ataerkil düzeni, ka-

---

129 Bu okumayı ağırlıklı olarak, Colin MacCabe, "Theory and Film: Principles of Realism and PLeasure," *Screen* 17, No. 3 (Autumn 1976), ss. 7–29, yeniden basımı MacCabe, *Tracking the Signifier* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1985)'teki *American Graffiti*'ye dayandırdık.

130 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and the Narrative Cinema," *Screen* 16, No. 3 (Autumn 1975) ss. 6–18; yeniden basımı Mulvey, *Visual and Other Pleasures* (Bloomington: Indiana University Press, 1989). Makalenin öneminin bir ölçüsü, film kuramı yazılarına ilişkin şu üç büyük antolojide yer almış olmasıdır: Gerald Mast ve Marshall Cohen, eds., *Film Theory and Criticism* (New York: Oxford University Press, 1985); Bill Nichols, ed., *Movies and Methods*, Vol. 2 (Berkeleye: University of California Pres, 1985); ve Philip Rosen, ed., *Narrative, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader* (New York: Columbia University Press, 1986). Mulvey, argümanını iki yazısında yeniden düşünmüştür: "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and the Narrative Cinema,' Inspired by *Duel in the Sun*," *Framework* 15–17 (1981), ss. 12–15 ve "Changes," *Discourse* 7 (1985), ss. 11–30. her iki yazı da *Visual and Other Pleasures*'da yeniden basılmıştır.

dınların iğdiş etme tehdidiyle erkeklerde ortaya çıkan korkuya iki basit çözüm üretir: Ya kadının eksikliği onun bir şeyi (genellikle cinsel ihlal) yanlış yapmasından kaynaklanan cezasının bir parçasıdır, ya da vücudunun bir bölümü (göğüsler, saç, yüz, bacaklar, kalça, hatta tüm vücudu) penis yokluğunu telafi edecek kadar önemli hale gelecek şekilde fetişleştirilir.[131] Bu şekilde, erkek izleyiciler iğdiş edilme endişesini giderecek fetişleştirilmiş kadın imgeleri sunan sinemadan röntgencinin aldığı hazzı alır.[132] Bu konuda en çok gönderme yapılan örnek, içlerinde bütün kadınların fetişleştirildiği ve vücutlarının geometrik kalıplara indirgendiği birçok Warner Brothers müzikalini yönetmiş olan Busby Berkeley'dir.

Casablanca'nın olay örgüsü, suçun sorumluluğunu, erkek başrol oyuncularından çok ona vererek sürekli olarak Ilsa'nın ızdırabına vurgu yapar. Hem Rick, hem de Laszlo onu bencilce duyguların ötesinde sever, ancak Ilsa ikisine de sadık değildir. Film, Ilsa'yı meşru bir romantik ikilemin üstesinden gelebilmesi için suç bastırma yoluyla anlatısal yöntemini bulsa da, suskunluklarıyla Laszlo'yu, evliliğini gizlemesiyle de Rick'i aldattığına şüphe yoktur. Greenberg'in gözlemlediği gibi, Laszlo'nun Ilsa'yı Gestapo'dan korumak için evliliklerini gizli tutma kararında duygusallığın payı pek yoktur.[133] Almanlar

131 Mulvey'in sinematik fetişizme ilişkin açıklaması Freud'un "Fetishism," *S. E.* 21, ss. 52–57 makalesiyle neredeyse tamamen tutarlıdır.

132 Bu taslak, Mulvey'in fikirlerini genişleten ve gözden geçiren feminist film kuramındaki geniş literatüre biraz haksızlık eder. Biz, klasik sinemada kadınların erkeklerin iğdiş edilme korkusundan dolayı değil, erkeklerin kadın iktidarından- kadınların iğdiş edilmemiş olması ihtimali- dolayı değersizleştirildiğini savunduk. Bkz. Glen O. Gabbard ve Krin Gabbard, "The Female Analyst in the Movies," *Journal of the American Psychoanalytic Association* (baskıda). Benzer bir konumlanma Susan Laurie, "The Construction of the Castrated Woman in Psychoanalysis and Cinema," *Discourse* 4 (Winter 1981–82), ss. 52-74'te ele alınmıştır. Filmlerde kadın izleyicilerin konumunu tanımlamak amacıyla Mulvey'in mükemmel bir yeniden gözden geçirimi için bkz. Miriam Hansen, "Pleasure, Ambivalence, Identification: Valentino and Female Spectatorship," *Cinema Journal* 25, No. 4 (Summer 1986), ss. 6–32.

133 Greenberg, s. 92.

için, bir eş olarak sevgiliyi sorgulamak oldukça mantıklı olabilirdi. Ilsa'nın ise tıpkı Rick'le olan ilişkisini bağışlayıcılığının sınırı olmayan Laszlo'dan saklaması için bir nedeni olmadığı gibi, Rick'e evli olduğunu söylememek için de gerçek bir mazereti yoktur.

Önemli ölçüde Ilsa'nın günahları 'yapmaktan çok 'yapmamak' üzerine kurulur ve bu sesin bolca kullanımından değil, hiç kullanılmamasından kaynaklanır. Kaja Silverman, Mulvey'in sinemanın görsel kaydında kadının rolü üzerine yaptığı çalışmayı, sinemada kadın sesinin kullanımı üzerine bir çalışmayla genişletir.[134] Geleneksel sinema, kadını ikincil bir işleve hapsetmekten vazgeçmez. Bu işlevde kadının teşhir edilebilmesi amacıyla erkek tarafından yönlendirilen *diegesis* durur. Ayrıca, dış-ses anlatımının güçlü konumu, çok seyrek olarak kadın sesine verilir. Hitchcock'un *Rebecca*'sı gibi nadir ve sorunsal istisnalar dışında[135] Hollywood filmlerinde *extradiegetic* dış ses, *Casablanca*'nın girişindeki 'tanrının sesi' haber sunumu dâhil, kaçınılmaz bir biçimde bir erkek sesidir. Ataerkil sinemada kadının ikincil konuma itilmesi, kadın kahramanların, çok örnek verilen *Johnny Belinda*'daki gibi, sesten tamamen mahrum bırakılmasına kadar varır. Buna uygun olarak *Casablanca*'nın sonunda Ilsa'nın ne Rick'e ne de Laszlo'ya söyleyeceği çok fazla şey yoktur. Rick'ten her ikisi yerine de düşünmesi ve konuşmasını istediği "uçuş öncesi" can alıcı aşk sahnesinde, (Ilsa'nın) dürüst olmayan sessizliği, sesle ilişkisini sürekli olarak kesmesini açığa vurur.

Filmin Ilsa'ya yaptığı sadistçe muamele, onun fetişleştirilmiş yüzüne yapılan çok yakın çekimlerde açığa çıkan göz-

134 Kaja Silverman, *The Acoustic Mirror: The Female Voice in Psychoanalysis and Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1988).

135 Bkz. Tanja Modleski, "Women and the Labryinth," *TheWpmen Who Knew Too Much: Hitchcock and Feminist Theory* (New York: Methuen, 1988), ss. 43–55. Bu kitap aynı zamanda Laura Mulvey'in film izleyiciliği modeline ikna edici bir yanıt geliştirir.

yaşlarıyla kendini gösterir. Ingrid Bergman'ın yüzündeki neredeyse işveli cinsellik, bir bütün olarak onun taşra-kızı kimliğiyle birleştiğinde, erkek izleyiciye iğdiş edilme düşüncesini unutturacak denli estetik mükemmelliğin bir nesnesini sunar. Bergman'ın *Casablanca*'daki ilk yakın çekiminin, Sam "As Time Goes By" şarkısını çalarken, derin düşüncelere dalarak dinlediği anda yapılması dikkat çekicidir.

Mulvey, müzikallerin geleneksel sinemadaki ataerkil düzenin tipik örnekleri olduğunu vurgular. Bu filmlerde yarı çıplak kadınların görüldüğü performans sahneleri, erkek izleyicinin dikkatini kadın vücuduna yöneltebilmek için *diegesis*'ten ayrı tutulur. *Diegesis*'i kesintiye uğratmak her zaman için risklidir, çünkü izleyicinin öyküye bağlanmasını sağlayan hikâye akışı durur.

Mulvey, bu soruna bir çözüm olarak, içinde kadınların erotik görüntülerinin bulunmadığı "ahbap filmlerine (*buddy film*)" gönderme yapar.[136] Bergman'ın müzik dinlerken yüzüne yapılan uzun süreli yakın çekim belki de daha iyi bir çözümdür, çünkü bizi Rick ve Ilsa'nın heyecanlı birleşmesine hazırlayan *diegetic* ayrım ile fetişleştirilmiş görüntüyü bütünleştirir.

"Ayışığı ve Aşk Şarkılarının Zamanı Asla Geçmez"

Bugüne kadar, geleneksel sinemada arkaplan müziğinin önemine ilişkin çok fazla çalışma yapılmamıştır. Claudia Gorbman, müziğin psikanalitik kuramını film çalışmalarına taşıyan az sayıda yazardan biridir.[137] Çocuğun, anne kalbinin huzurlu ritmik sesinin, sonra da annenin yumuşak müzikal sesinin egemenliğindeki "tınılı kutu"da (*sonorous envelope*) yaşadığı preödipal aşamayı müzikle ilişkilendiren birçok Lacan'cı yazara

136 Mulvey, s. 11.
137 Claudia Gorbman, *UNheard Melodies: Narrative Film Music* (Bloomington: Indiana University Press, 1987).

gönderme yapar.[138] Film müziği, işitsel imgelemi uyararak, çocuğun anneden ayrılmadan önceki o mutlu zamana tehlikesiz bir geri dönüşü teşvik eder.[139] Dahası, müzik herhangi bir temsil türünden veya dilsel simgelerden bağımsız olduğundan savunma sistemini daha kolay aşar ve bilinçaltına yerleşir. Gorbman, Metz'in ve diğerlerinin egemen sinemanın, izleyiciyi filmin sözceleminin bir nesnesi yerine öznesi olarak konumlandıran işleyişin göstergelerini silmeye çalıştığı yönündeki savlarına katılır. "Müzik, izleyicinin öznelliğe geçişini kolaylaştırarak sinematik hazzın ekmeğine yağ sürer."[140]

Casablanca'ya dayandırmadığı halde, Gorbman, "klasik Hollywood pratiği"ni ortaya koyabilmek adına, kitabının bir bölümünü *Casablanca*'nın müziklerini yapan Max Steiner'a ayırır.[141] Hollywood filmlerinde müziğin kullanımına ilişkin birtakım ilkeleri ortaya koyduktan sonra (görünmezlik, "duyulmazlık", duygu göstereni, anlatı göstereni, devamlılık, birlik ve herhangi bir ilkenin diğerlerine hizmet edecek şekilde meşru yoldan çiğnenişi) Gorbman, *Casablanca*'nın çekiciliği ile bağlantılı olarak müziğin "epik hissi" tartışmasını ele alır. İnsan topluluklarını birbirine bağlayan ritüellerdeki müzikal öğelerin antropolojik analizine dikkat çekerken, geleneksel sinemada müziğin beraberlik duyusunun oluşturulması için nasıl kullanılabileceğini belirtir. Bu görüngünün en bariz örneği *Casablanca*'da Laszlo, Alman olmayan topluluğa "La Marsellaise"i söylettiği zaman *diegetik* olarak ortaya çıkar, hatta Almanlarla cinsel ilişkiye giren Yvonne (Madeleine Le Beau) bile milliyetçi gözyaşları döker. *Casablanca*'daki *extradiegetic* müzik,

138 Burada anahtar metinler şunlardır: Guy Rosolato, "La Voix: Entre corps et langage," *Revue française de psychanalyse* 38, No. 1 (Jan. 1974), ss. 75–94 ve Didier Anzieu, "L'envelop sonore du soi," *Nouvelle revue de psychanalyse* 13 (Spring 1976), ss. 161–179.
139 Gorbman, s. 62.
140 Gorbman, s. 69.
141 Gorbman, ss. 70–98.

izleyicide, genellikle filmin Rick için öngördüğü duyguları ortaya çıkarmak amacıyla dikkatle düzenlenmiştir. Rick, şarkıyı dinlemek için ısrar ettiğinde Sam'in *diegetic* piyanosunun üzerine bindirilen ve "*As Time Goes By*" şarkısını seslendiren yaylı orkestra, bunun en çarpıcı örneğini oluşturur. Steiner'in müziği, bu kritik anda "sessizce" girerek, Almanların gelişinden ve Ilsa'nın gidişinden önceki pre-ödipal Paris sahnelerini Rick'in ve filmin imgelemine katar.

Gorbman, Steiner'in Curtiz'in *Mildred Peace* filmi için yaptığı müzikten bir örnek vererek "uygun müzik hikâyeyi bir adamın hikâyesinden, "Erkeğin" hikâyesi seviyesine yükseltir" diye yazar.[142] Bergman'ın "*As Time Goes By*" şarkısını dinlerkenki uzun yakın çekimi için de aynı şey söylenebilir. Ilsa'nın yüzüyle fazladan değer kazanan Sam'in yorumu, şarkıyı bir aşk şarkısından "Aşk" hakkında bir şarkı seviyesine yükseltir. Şaşırtıcı bir şekilde şarkı, neredeyse filmden çıkarılacaktı. "*As Time Goes By*", Herman Hupfeld tarafından yazılmış ve ilk kez 1931'de *Everybody's Welcome* isimli bir Broadway gösterisinde çalınmıştır. Şarkı, *Casablanca*'yı oluşturacak olan, filme çekilmemiş oyunun merkezinde yer almaktadır. Çekimler bittikten sonra filmin montajlanmış bir baskısı Steiner'e verildiğinde, Steiner "*As Time Goes By*"ı kullanmaya karşı çıkar ve yerine kendi bestelerinden birini koymayı önerir. Steiner, şarkıyı sevmediğini söylemişti, ancak kendi parçası popüler olduğunda telif hakları sayesinde kar elde edeceğinin de farkındaydı. İlk başta yapımcı Hal Wallis, Bergman'ın "*As Time Goes By*"ı istediği sahneyi çıkarıp yerine Steiner'in müziğinin kullanılacağı ek bir sahne çekmeyi kabul eder. Ancak Ingrid Bergman, *Çanlar Kimin İçin Çalıyor* filmindeki rolü için saçını kestirdiğinden Bergman ve Wilson'un sahnesi yeniden çekilemez. Ardından Steiner, orijinal sahneyle ve "*As Time Goes By*" ile çalışmak zo-

142 Gorbman, s. 81.

runda olduğunu öğrenir.[143]

Casablanca'yı "*As Time Goes By*" olmadan hayal etmek, filmi Ronald Reagan, Ann Sheridan ve Dennis Morgan ile hayal etmek kadar zordur.[144] Gösterildiği tarihte, film iyi bilinen bir şarkıyı kullandığından nostaljik bir güç öğesine sahip olmuştur. İzleyicilerin çoğu, müziği kendilerinin yaşadığı romantik bir deneyimle ilişkilendirmiş olabileceğinden, Ilsa'nın ve Rick'in bu şarkıya verdiği tepkiye üst seviyede bir izleyici öznelliği ekler. Bir an için Ilsa *ve* izleyici geçmiş zamana döner, ancak izleyici, kadın kahraman tarafından çağırılan andan daha keyifli bir ana dönüşü kolaylaştıracak idealize edilmiş anne figürünün hayattakinden-daha-geniş bir yüzeyine sahiptir. Daha çağdaş izleyiciler, şarkıyı filmle aynı dönemde ilişkilendirmeye eğilimli olduğu halde, müzik hala film deneyimini basit ve izleyicinin heyecanla dönebileceği daha romantik bir dönemle ilişkilendirmesi anlamında çarpıcıdır.

Yazar/Babanın Ölümü

Feminist film kuramının yükselişinin sonuçlarından biri, Amerikan film eleştirisinde 25. yılını dolduran "*auteur* politikası"nın zayıflaması olmuştur.[145] Yönetmeni bir filmin gerçek yazarı olarak tanımlayan *auteur* kuramı, bir film okumasının tek bir sanatsal vizyon etrafında ve filmlere aynı estetik meşruluğu vererek merkezleştirilmesi olarak anlaşılabilir (Beethoven'ın bir senfonisi veya Van Gogh'un bir tablosu gibi). Bu anlamda *auteur* yaklaşımı, film çalışmalarına estetik ve yönetmen/yazarların kabul görmüş bir listesini getirerek akademik film çalışmalarında alan açmıştır. Geleneksel sinemayı genelde baskın (ataerkil) ideolojinin bir aktarıcısı olarak karakterize eden feminist kuram, film çalışmalarını 'merkezsizleştirmiş' ve yönetmen görüşüne çok

143 Rudy Behlmer, *America's Favorite Movies* (New York: Ungar, 1982), ss. 172–174.
144 Corliss, s. 104.
145 Andrew Sarris, "Auteuris Turns Silver," *Village Voice*, 7 June 1988, s. 66.

önem atfetmemiştir. Günümüz feminist eleştirisindeki ilginç gelişmelerden biri de Tania Modleski'nin Hitchcock üzerine yaptığı çalışma gibi, erkek yönetmenlere olduğu kadar, Kaja Silverman'ın Liliana Cavani üzerine yaptığı çalışma gibi kadın yönetmenlere de *auteur* kuramı sonrası yaklaşımları içermesidir.[146]

Ancak, biz *Casablanca*'yı yönetmeni Michael Curtiz'in hayatı ve kariyeri doğrultusunda okumanın, kadın ve erkek eleştirmenler açısından çok daha ilginç olacağını düşünüyoruz. Aslında, Curtiz'in hayatı, özellikle oldukça geniş filmografisi düşünülecek olursa, film tarihi dünyasında karanlık bir kıtadır. Kingsley Conham'a göre, Curtiz kariyerine Macaristan'da yaptığı otuzun üzerinde sessiz filmle başlamıştır. 1926'da Amerika'ya gitmeden önce İsveç, Almanya, İtalya, Fransa ve Avusturya'da yirmiden fazla film çekmiştir. En verimli olduğu 1930–1939 yıllar arasında Warner Brothers için kırkdört film yönetmiştir.[147] 1962'deki ölümünden önce, birçoğu türlerinde başyapıt kabul edilen yaklaşık yüz Amerikan filmine imza atmıştır: *The Sea Hawk, Yankee Doodle Dandy, Mildred Pierce, Mystery of the Wax Museum, The Kennel, Murder Case, Adventures od Robin Hood* ve *Casablanca.* Belki de yaptığı filmlerin çokluğu, çok üretken olmayan bir yönetmenin imzasını ve saplantılarını ortaya çıkarmaya çalışan araştırmacıların çekinmesine yol açmıştır. Ayrıca Curtiz'in hayatının Chaplin, Hitchcock ve Welles gibi yönetmenlere esin veren psikobiyografik çalışmalarla bağlantısı da yeterince bilinmemektedir.[148] Hatta *Casablanca* üzerine kayda değer sayıda ya-

146 Modleski, *The Women Who Knew Too Much* ve Silverman, *The Acoustic Mirror.*
147 Kingsley Canham, *Hollywood Professionals* (New York: A. S. Barnes, 1973).
148 Stephen M. Weissman, "Chaplin's *The Kid*," in *Images in Our Souls: Cavell, Psychoanalysis, and Cinema*, eds. Joseph H. Smith, M.D., ve William Kerrigan, M. D. (Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1987), s. 186; Donald Spoto, *The Dark Side of Genius: The Life of Alfred Hitchcock* (New York: Little, Brown, 1983); Barbara Leaming, *Orson Welles: A Life* (New York: Viking, 1986). Sanatçıların hayatlarına *nosological* sorgulamaları reddetmesine rağmen, Gaylyn Studlar *In The Realm of Pleasure: Von Sternberg, Dietrich and the Masochistic Aestethic* (Urbana: University of Illinois Press, 1988) isimli çalışmasında Josef von Sternberg'in psikobiyografisi için oldukça verimli malzemeler geliştirir.

pılmış çalışma dahi, egzotik Fas'ta yaşayan Amerikan Rick Blaine ile egzotik Hollywood'da yaşayan göçmen Macar yönetmen arasında bir bağlantı kurmamaktadır. Welles, Chaplin ve Hitchcock gibi yönetmenlerin psikobiyografik çalışmalara, anlattıkları hikâyelerden dolayı değil, onları Hollywood ana akımından ayıran farklı tarzlarıyla ilham verdikleri akıldan çıkartılmamalıdır. Hollywood kariyerinin başlangıcından bu yana Curtiz, kendini yeteneğinin sınırları içinde saklamayı öğrendi ve *anti-auteurist*lerin her Hollywood yönetmeninde ortaya çıkarmaya çalıştığı ideolojinin *gönüllü* aktarıcısı oldu. Fakat kendi öznelliğini reddedişi, özellikle Orta Avrupa Yahudisi kimliği göz önüne alındığında, yorumsal olasılıklar sunar. Errol Flynn'le uzun süre beraber çalışması da öyle: Oniki filmde Flynn'in yönetmenliğini yaptıktan sonra, muhtemelen Flynn'in, Curtiz'in eşi Fransız oyuncu Lily Damita'ya karşı beslediği antipatiyi ifade etmesinden dolayı Flynn'le ilişkisi 1941 yılında *Dive Bomber*'ın çekimleri sırasında sona ermiştir.[149] 1926'da Amerika'ya gitmeden önce Curtiz, yönettiği üç filmde Damita'yı uluslararası yıldız konumuna getirmiştir. Curtiz'in kendini gizleyen tarzı, Flynn ve Damita'yla yaşadığı kötü üçlü ilişkiden bir yıl sonra Rick-Ilsa-Laszlo üçgenine karşı takındığı tutum üzerine eleştirel bir söylenti olmayışını açıklayabilir.

Amerikan Rüyası

Psikanalitik düşünce *Casablanca*'nın politik gündemiyle olduğu kadar, filmin Amerikan ideolojisiyle de ilişkilidir. Biz burada en çok filmlerin "düşsel dünya" sının Amerikan mitolojisi açısından gerçek ancak savaş girişimiyle uyumsuz politik malzemeyi ne ölçüde sansürlediği veya yerini değiştirmediğiyle ilgileniyoruz. Michael Wood, Rick'in, arkadaşların şüpheli uzlaşımcı gönül bağından sa düşmanının tahmin edilebilir düşmanlığını tercih eden Ame-

149 Whitemore ve Cechettini, s. 195.

rikan kahraman türünün çok iyi oluşturulmuş bir örneği olsa bile, kendini Nazilerle savaşmaya adamış bir vatansever olarak tanımlandığını gözlemleyen ilk eleştirmenlerden biridir.[150] Wood, Bogart'ı Rick olarak resmeden ve çok iyi bilinen afişi şu sözlerle tanımlar: "orta uzaklığa gözlerini dikiş, gözlerinde kahramanca bir kendine acıma duygusunun parıltısı... soyutlanmanın nasıl gösterildiğini en iyi şekilde anlatan bir resim: gururlu, acı, yaslı ve heyecan verici şekilde çekici."[151] Rick Ilsa'yı Laszlo'ya teslim ederken ona "gittiğim her yere benimle gelemezsin" der ve eğer Rick ve Laszlo artık aynı nedeni paylaşıyorlarsa neden Ilsa'nın Rick'le değil de Laszlo'yla gitmesi aniden gerekli olmuştur?

A Certain Tendency of the Hollywood Cinema adlı kitabında, Robert B. Ray, *Casablanca*'yı "en tipik" Amerikan filmi olarak sınıflandırır.[152] Ray *Casablanca*'yı Klasik Hollywood'un "biçimsel paradigma"sı ve izolasyon politikası ile katılımcı politika arasındaki çatışmayı gösteren "tematik paradigma" olarak isimlendirdiği konular için öğretici bir metin olarak kullanır. Tematik olarak film, ev ve topluluk değerlerini medenileştirmeyi temsil eden resmi kahramanın (Laszlo) ve özellikle bireyciliği temsil eden kanun kaçağı kahramanın (Rick) üstüne kurulu olmasıyla tipik özellik gösterir. Bu mitolojik tipler ilk başta ayrışık gibi görünse de, *Angels with Dirty Faces, Shane* ve *Star Wars* gibi filmlerdekinden farklı olarak filmin sonunda ortak bir amacı paylaşırlar.

Biçimsel olarak *Casablanca*, bir yandan her çekimin ardında yatan karmaşık araçları gizlerken, öte yandan da gerçeklik yanılsamasını yaratan "dikkat toplama" tekniklerini bolca ortaya koyar.[153] Ray *Casablanca*'nın Lacan'a dayalı okumalarına çok

150 Michael Wood, *America at the Movies* (New York: Basic Boks, 1975), ss. 24–50.
151 Wood, ss. 24–25.
152 Robert B. Ray, *A Certain Tendency of the Hollywood Cinema, 1930–1980* (Princeton: Princeton University Press, 1985), s. 5.
153 Biçimsel paradigmasının ilkelerini oluşturmak için Ray'in kullandığı en önemli metinler Noël Burch tarafından yazılmıştır. Özellikle *Theory of Film Practice*, trans. Helen R. Lane (Princeton: Princeton University Press, 1981).

büyük bir katkı getirmemesine karşın, biçimsel paradigma tezini geliştirmek için Lacan'dan etkilenen *Screen* eleştirmenlerinin yazılarına bağlı kalır.[154] Ancak, Ray psikanalitik düşünceyi klasik sinemada çekimlerin ayrımının "seçim gerekliliğini gizleme"yi[155] nasıl belirlediğine ilişkin teoriye uyarlamak konusuyla, iğdiş edilme ve bakışla ilgilendiğinden daha çok ilgilenir. İzleyicinin bilincini Rick'inkine kenetleyerek, meydana gelen şeylerin birçoğunu onun bakışı açısından mantığa büründürür. Rick ile izleyicinin kaynaşması *(fusion)* Rick'in eli bir çeki imzalarken bir bakışını yakaladığımızda başlar. Ray, bu çekimin vurucu olduğunu, sanki (sağ elini kullanan) bir izleyici perdeye ulaşıp çeki kendisi imzalayacakmış gibi, elin doğrudan bizim uzamımızda ortaya çıktığını belirtir.[156] Bu çekimden kısa bir süre sonra, Rick'in tüm bedeni, Rick'in kutsal yerine girmeye çalışan kaba Almanla yüz yüze gelmek için çerçeveye doğru yürümesiyle, izleyicinin uzamında ortaya çıkar. "Herkesin Rick'in yerine geldiği" söylendikten ve cafe kapısının üstünde [Rick'in] adının bulunduğu tabela görüldükten sonra izleyici cafeye girer ve kamera, kaydırma çekimleri dizisi içinde sürekli olarak sola doğru kayarken istikrarlı bir şekilde Rick'e doğru çekilir. Kamera ilk kez, bu ve birçok diğer Hollywood filminde derin-odaklı sinematografinin kurucu çekimlerle oluşturduğu açıklamayı azaltacak bir arka plan içerisinde Sam'i merkeze alacak şekilde yaklaşarak durur. Kaydırmalı çekimler, Rick'in kendi kendine satranç oynadığı masaya kadar ulaşır. İzleyici bu sayede Bogart'ın (*Casablanca*'yı kült olarak görenlerin "varoluşsal" olarak adlandırdığı) yüzüne ilk kez bakma olanağı bulur.

Rick/Bogart filmdeki ilk yıldız yakın çekiminden hemen son-

154 Özellikle bkz. Stephen Heath, *Questions of Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 1981) ve MacCabe, *Tracking the Signifier*.
155 Ray, s. 32.
156 Ray, s. 54.

ra, *Casablanca* tek bir bireyin bakış açısından gerçekleştirilen ilk çekimini filmin dokuzuncu dakikasında Rick, Almanların içeri girme çabalarını gözlemlerken ortaya çıkarır. Filmin geri kalan birçok yerinde Rick'in bakışı ayrıcalıklıdır ve [Rick'in] yüzü ve bedeni merkezdedir. Bu durum özellikle Rick Ilsa ve kocasıyla kafede ilk kez karşılaştığında düzenli olarak çerçevenin sınırlarına yerleştirilen Victor Laszlo [Rick'e] eşlik ettiğinde geçerlidir. İzleyici Rick'in bakış açısının gizli paylaşımcısı olarak inşa edildiğinden bütün bunlar doğal görünür. *Casablanca*'daki her çekim gerçekleştirilirken yapılan sayısız seçim Rick aracılığıyla konumlandırıldığımızı kabul ettiğimizde gizlenmiş olur. Bazılarının itiraz edebilme olasılığına rağmen film, Laszlo'yu Ilsa'yla birleştirmek için "*As Time Goes By*" türünden bir geriye dönüşten mahrum bırakır.

Ray, böylesi bir seçimin gerekliliği gizlemenin *Casablanca*'daki tematik paradigmayı da yönlendirdiğini belirtir. Film, resmi Amerikan savaş dönemi duyguları Laszlo tarafından dile getiriliyor olsa bile izleyiciyi Laszlo'yla değil Rick'le özdeşleşmeye çağırır. Rick yalnızca kendisiyle ilgilenmekte ısrar eder ("Başkası için kendimi tehlikeye atmam", "İlgilendiğim tek neden kendimim"). Ferrari (Sydney Greenstreet) de açıkça kendini kötülenen Amerikan geleneğiyle özdeşleştirir: "Sevgili Rick, *izolasyonist* bu dünyada geçerli bir politika olmadığını ne zaman fark edeceksin? [vurgu eklenmiştir]" *Casablanca*, izleyicisini, en azından başlarda, en önemli endişesiyle, "Amerika'nın serbest otonomluğunun bir başka Dünya Savaşı'nın gerektirdiği küresel taahhütler karşısında yaşayamayacağına ilişkin köklü, içgüdüsel endişe" ile yüzleştirme istekliliğinden dolayı Klasik Hollywood'un tipik bir örneğidir.[157] Film Rick'i bağımsızlığından vazgeçmeye direnç gösteren Amerikalılığından vazgeçecek bir şekilde konumlandırmamasına rağmen, [Rick] enin-

157 Ray, s. 91.

de sonunda Laszlo'nun –ve Birleşik Devletler hükümetinin- ona yaptıracağı şeyleri tam olarak yapar. Elbette Rick'in Nazilerle savaşma kararı, tecritçi olmaktan kendi isteğiyle vazgeçmesinden çok Ilsa'ya karşı hissettikleri ile ilişkilidir. Mükemmel bir şekilde oluşturulmuş Hollywood uzlaşım kalıpları aracılığıyla *Casablanca* savaş girişimini Amerikan mitinin temellerini sarsmadan destekleyebilirdi.

Ray, Charles Eckert'in 1937 yılında yapılmış bir gangster melodramı olan *Marked Woman* ile ilgili bir makalesine çok şey borçlu olduğunu kabul eder. Eckert, yozlaşmış, kayda değer biçimde zengin olan 1930'ların Hollywood'unun film gangsterlerinin, buhran dönemi izleyicilerine, zenginlere karşı hissettikleri nefret için ideolojik olarak kutsallaştırılmış nesneler sunduğunu belirtir.[158] Eckert, *Marked Woman*'da gizlenen sınıf çatışması ve mit yaratımını ortaya çıkarmak için Marksist ve Levi-Strauss'a dayalı metodolojiler kullanmasına rağmen, *dream work*'un Freudyen kavramlarının politik olarak yasaklanan sınıf nefretinin melodramın bilindik uylaşımlarıyla *yer değiştirdiği* süreci nasıl açıklayabildiğiyle de ilgilenmiştir. Burada ayrıca Brian Henderson'un John Ford'un *The Searchers* (1956) üzerine yaptığı, filmin Kızılderili asimilasyonunun aynı zamanda "ayrı fakat eşit doktrininin" Yüksek Mahkeme tarafından 1954'te ilanından sonraki aylarda, siyah bütünleşmesine ilişkin Amerikan endişesi için nasıl bir yer değiştirme olduğunu ortaya çıkaran çalışmasını anmalıyız.[159] Eckert ve Henderson, Hollywood filmlerinin çok anlamlılığını yok sayan indirgemeci okumalara karşı dikkat çekerken, her ikisi de göstergebilimsel projeleri içinde psikanalizin önemini kabul etmiştir.

158 Charles Eckert, "The Anatomy of a Proleterian Film: Warner'S *Marked Woman*," *Film Quarterly* 227, No. 2 (Winter 1973–74), ss. 10–24; yeniden basımı Nichols, *Movies and Methods*, Vol. 2 içinde, ss. 408–425.

159 Brian Henderson, "*The Searchers:* An American Dilemma," *Film Quarterly* 34, No. 2 (Winter 1980–81); yeniden basımı Nichols içinde, ss.429–449.

Casablanca'nın izleyicisinden hiçbir zaman Rick ve Laszlo arasında bir seçim yapması istenmez çünkü filmdeki her şey, Amerika'nın dünya politikasıyla ilişkisinin reddedilmesini temsil eden Rick'i seçmeleri için hazırlanmıştır. Bunun yerine film, bildik duyguların fikirleri alt ettiği melodramı filmin politik içeriğinin yerine geçirerek izleyiciyi seçme gerekliliğinden kurtarır. Filmin hayallere benzediği ölçüde, filmin örtük politik içeriği –Amerika savaşa girmeli mi girmemeli mi- açık içerikte kendini -Rick Laszlo'ya yardım etmeli mi etmemeli mi- şeklinde kendini ortaya çıkarır. Victor Laszlo her zaman Rick'in gölgesinde kalmasına rağmen, babanın değerlerini ve 1942'deki özgürlüğün uğruna savaşma ve ölmeye değdiği şeklindeki yaygın Amerikan inancını temsil eder. Otonomluğundan vazgeçmesi için Amerikan direnci temasını sansürleyerek film izleyiciye babanın değerlerinin karşısında yer alma ızdırabını çektirmek yerine, Rick ve izleyici arasında paylaşılan bir başka deneyim olan ödipal çözüme yoğunlaşır.

Bir Filmi Kült Yapan Nedir?

Kült bir kez oluşturulduğunda, kendini kendi durağanlığı aracılığıyla sürdürebilir. 1960'larda bir *camp* haline geldikten sonra, *Casablanca* kural oluşturmanın alternatif bir sistemiyle klasik statüsüne erişmiştir. Genellikle bir sanat eseri, değerini akademide bulmaktadır. Üniversite çalışmalarında popüler film günümüzde kabul edilebilir bir konu olsa bile, *Casablanca* gibi filmler bir başyapıt olarak önem kazanmak için fakülte komitelerine ihtiyaç duymaz. 1955–56 sezonunda bir televizyon dizisi olarak yayınlanmasına rağmen[160], Rick/Bogie afişi popüler olana ve ardından Woody Allen *Play It Again, Sam*

160 Rick rolünde Charles McGraw'ın oynadığı Warner Brothers Tv dizisi *Casablanca, Cheyenne* ve *King's Row*'a alternatif olarak bir sezon gösterilmiştir. Bkz. Alex McNeil, *Total Television* (New York: Penguin Boks, 1980, s. 134.

isimli oyunu (ve filmi) yazana kadar, *Casablanca* fetiş nesnesi haline gelmemiştir.[161] Bu makalenin yazıldığı haftalarda filme, iki popüler televizyon dizisinde gönderme yapılmıştır: *Mavi Ay* dizisinde *Casablanca*'nın beş dakikalık tam tekmil bir parodisi, Bert Viola'nın (Curtis Armstrong) hayalidir ve *Miami Vice*'da sevimli bir dolandırıcı, kaçak mallarla dolu bir bavulun onların "geçiş mektupları" olduğunu söyleyerek Dedektif Sony Crockett'i yoldan çıkarmaya çalışır ancak Crockett "bu iyi bir arkadaşlığın başlangıcı *değil*" diyerek cevap verir. Artık *Casablanca* kesin olarak romantik aşkın, doğru şeyi yapmanın ve acılı fedakârlığın evrensel göstereni olarak kutsanmıştır[162]. *Casablanca*'yı kült film yapan ve çekiciliğini "sürekli" kılan niteliklerinden dolayı bu makalede tartışılan filmin psikolojik olarak tınlayan bütün yönlerine işaret edebiliriz. Filmin başarısındaki en önemli unsurlar şunlardır: (1) Bogie ve Bergman'ın yıldız olarak varolmaları[163], (2) *diegetic* ve *extradiegetic* bilinçaltı ancak nostaljik olarak inandırıcı müzik, (3) tatminkar bir şekilde çözülen ödipal malzeme ve (4) Amerikan kanun kaçağı kahramanın (ve tüm Amerikalıların) Dünya Savaşı'nda bile olsalar içgüdülerine sadık kalacaklarına ilişkin güven verici mesaj. Bu son mesaj 1943 yılının izleyicisi için özgül görünebilir, ancak filmler eski mitleri diri tutmak konusunda oldukça başarılı olmuştur ve özellikle Reagan ve Bush dönemine göre yeniden yapılandırıldıklarında bu mitler, her zamankinden daha hayati olabilir. *Star Wars*, kanun kaçağı kahraman / resmi kahraman olay örgüsünü canlandırarak sıra dışı popüler-

161 Hobberman ve Rosenbaum, s. 30.

162 Bu makale yayınlanmadan kısa bir süre önce, ulusal kütüphaneciler *Casablanca*'yı, belki de Amerikan sinemasının popüler ilkeler ve akademik ilkeler arasındaki "ortalanmış" ilkeleri aramak için en iyi yer olan korunan yirmibeş Amerikan filmi listesine aldılar.

163 Psikanaliz Richard Dyer'in kitaplarında önemli bir rol oynar, *Stars* (London: British Film IUnstitute, 1979), ve *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (New York: St. Martin's Press, 1986).

liğe ulaşmış "gizli Western" çemberinin içindeki ilk filmdir. O zamandan beri *Beverly Hills Cop I* ve *II, Top Gun, Rambo III* ve *Cehennem Silahı I* ve *II* aynı temel miti başarıyla yeniden üretmişlerdir.

Bugünün izleyicileri için *Casablanca* filmi tekrar tekrar izleyenler için bir yeniden gözden geçirme duyusu sunarak daha fazla çekiciliğe sahip olmuştur. Tıpkı 1943 yılının izleyicisini nostaljik bir imgeleme yerleştiren "*As Time Goes By*" gibi, filmin kendisi de şu anda izleyiciye doğrunun ve yanlışın belirgin olduğu ve savaş başlatmanın derin romantik bir jest olabildiği kayıp bir ana iyi huylu bir geriye dönüş bağışlar.

Vivre Sa Vie*

Siew Hwa Beh
Çeviren: Seçil Büker

Godard'ın burjuva döneminde çevirdiği filmler, siyasal film olarak, son dönemde yaptıklarından çok daha başarılıdır. Benzersiz yapılarıyla cinsellik sorununu araştıran *Le Mepris* (Nefret) ile *Vivre sa vie* (Hayatını Yaşa) yetkin yapıtlardır. Düşüncelerinden ciddi ve etkili bir biçimde söz etmek için, Godard yeni bir film dili yaratır: Düşüncelerin karmaşıklığının üstesinden gelecek bir roman anlatımı. Godard, görüntü ile sesi bir araya getirmenin devrimci yollarını şu an ararken, önceki yapıtlarının estetiğini yeniden değerlendirmelidir belki de. Öte yandan, cinsellik sorununun açık bir biçimde siyasal deyimlerle anlatıldığı, öykü / olay örgüsüne ya da şiire kaçışların görülmediği *See You at Mao* (siyasal döneminin en iyi filmi) için *Vivre sa vie* ile *Le Mepris* (*Deux Ou Trois Choses Que Je Sais D'elle*'i görmedim) aslında gerekli aşamalardı. Bu eleştirinin büyük bir bölümü, onun düşüncelerini etkili bir biçimde gösteren yapıda yoğunlaşacaktır: her şeyi göze alarak politik filmlerindeki estetiği görmezlikten geliyoruz.

Vivre sa vie bir kadını incelemek için fahişeliği eğretileme olarak kullanan bir film. Uygun bir eğretileme bu, çünkü her kadın dolaylı ya da dolaysız olarak bir fahişedir. Film Nana'nın yaşamının nesnel durumunu göstermeye başladığında *Hayatını Yaşa* adındaki ince alay ortaya çıkar: Ona özgürlük yanılsaması sunan toplum onu sistematik olarak soyar da. Nana Klein'ın son günlerinin öyküsü on iki bölümde anlatılır. Film, onun Paul ile

* Siew Hwa Beh, «Vivre sa vie», Bill Nichols, ed., **Movies and Methods : An Anthology**, Berkeley : University of California Press, 1976

evliliğinin sona ermesiyle başlar: I. Oluntu "Nana ile Paul. Nana ayrılmak istiyor." Oluntuların tümünün başlangıcı aslında Nana'nın sonudur: XII. Oluntudaki öldürücü silah atışıyla doruğa ulaşan bir dizi ölüm. Paul sevecen değildir, Nana'ya borç vermez, alamadıklarının karşılığını ödemeyecektir. Nana'nın ev sahibi, kirasını ödemediğinden ona evin anahtarını vermez. Nana sahte bir aracının yardımıyla sinemaya girmeye çabalar. Derken 1000 frankı iç etmekten tutuklanır. Sokaklarda tek başına gezinen, umutsuz ve başıboş Nana fahişe gibi görünür ve uygunsuz bir teklif alır. Daha sonra onu profesyonel fahişelik için ayartan muhabbet tellalı Raoul'u[164] tanır.

Raoul, kendi malı olduğu için, onu "korur". Ona çocuk ve nesne gibi davranır. Erkek arkadaşıyla konuşurken, konuşmaya katılmak isteyen Nana'ya düşman kesilir. Cezalandırılmasını önlemek ve Nana'yı yatıştırmak için Raoul'un arkadaşı soytanlık yapar. Daha sonra Nana kendisine iyi davranan Luigi'ye âşık olur. Luigi ile ilişkisinden dolayı Raoul'u ve fahişeliği bırakmada özgür olduğunu sanır. Oysa Raoul onu kadın satan başka bir başka bir örgütüne satar. Değiş tokuş hedefe ulaşmaz ve Nana karşılıklı ateş sırasında kazayla öldürülür: İşte erkeğe özgü işlerin bahanesi ve kurbanı olarak kadın.

Çoğu kez film Nana'nın bireysel durumundan genelde kadının durumuna geçer. Bir oluntuda Nana *"cafe"*de Yvette'le karşılaşır. Yvette kocasının sinemadan para kazanmak için onu birkaç çocukla bırakıp gidişinin öyküsünü anlatır. Bunun için fahişeliğe zorlanmıştır. Bu sahnede karşıtlık bitişik masadaki çiftle kurulmuştur (otomatik plak çalıcıdan yayılan şarkı bitişik masadaki çiftin aşkına eklemlenir): Romantik aşkla alay. II. Oluntu'da Nana, Dreyer'in kadın olduğu için yakılan Jeanne d'Arc'ını izlerken ağlar. Yengi kazanmış orduyu yöneten kadın

164 Filmin görüntü yönetmeni Raoul Coutard. Yönetmen muhabbet tellalına bu adı vererek görüntü yönetmeninin kendisini satabileceğini mi imlemek istiyor acaba?

büyücüdür ve şeytanın öğrencisidir. Savaş kazanan erkek kahramandır, yurtseverdir. (Jeanne d'Arc'ı oynayan Falconetti'nin sonu Brezilya'da fahişelik oldu.) Nana adı kuşkusuz Renoir'ın *Nana*'sını da anımsatır, erkekleri elinde oynatan kusursuz ve güzel kadın, ama erkekler de [oynatılmanın] karşılığı olarak onun parasını ve statüsünü kendi denetimlerine alırlar ve onu eli kolu bağlı bırakıverirler. Bundan dolayı filmin "mantığı" onun frengiden ölmesini gerektirir.

Filmde Nana'nin kişisel yaşamından daha geniş bir görüş açısına geçilmesine başka bir örnek de Paris'te fahişeliği yöneten yasa ve kurallardan, işin tehlikelerinden söz eden VIII. Oluntu'nun televizyon belgeselineben zeyen biçemidir. Bu oluntuda fahişeliğin otel odaları ve yaya kaldırımlarındaki olagelişini gösteren bir dizi kısa çekim vardır. Pek çok çekim cinsel birleşme karşılığında elden ele geçen parayı gösterir. "*Cinema-verite*" biçemine dönüş ahlak sorununu geniş açıdan görmemizi sağlar. Fahişeliğin ortadan kalkması için, düzenin tümüyle değişmesi ve kadınlara kendilerini gerçekleştirebilmeleri için siyasal ve ekonomik güçün verilmesi gereklidir. Yoksa fahişelik erkeğin egemenliğini pekiştirdiğinden ve kadınların işsizlik sorununa çözüm getirdiğinden sorun süresiz olarak ertelenecektir.

Konunun karmaşıklığına gelince, filmin yapısı ve Godard'ın biçemi Nana ve fahişeliği anlamamızı sağlar. Godard anlıksal ve duygusal katılımı sağlamak için özgül estetik düşünceleri işe koşar, örneğin, filmi, her biri gelecek sahne ya da eylemi betimleyen kısa önsözlü on iki bölüme ayırarak, Brecht tarzı parçalı anlatı biçiminden yararlanır. Oluntuların başında ve sonunda aynı ezgi duyulur. Bu temel ve açık yapıdaki, izleyiciyi sarsan birleştirmelere ve kesintili olay örgüsüne karşın Godard izleyiciyi aynı anda [filmden] uzaklaştırır ve [filme] yaklaştırır.

İkinci olarak şu söylenebilir: Nana'nin öyküsünün anlatı-

mında kullanılan geniş zamanla yaşantı ve olaylar şimdi'de gerçekleşen olgulara dönüştürülür. *Vivre sa vie* olup biteni anlatır, neyin neden olduğunu değil. Filmde açığa vurulmuş nedenlerin ya da neden-sonuç ilişkilerinin olmaması gereklidir, çünkü ruhbilime dalmak geçmiş, şimdi ve geleceğe de dalmaya yol açabilir. Paul ile Nana'nın ilişkisinde daha önce ne olduğu anlatılmaz bize, yalnızca ilk sahnede ayrılığa tanık oluruz. Nana'nın neden fahişe olmayı seçtiğini de bilemeyiz. Bize yalnızca Raoul'un önerisini kabul ettiği gösterilir ve anlatılır.

Üçüncü olarak, *Vivre sa vie'*de heyecan verici ucuz filmlerin görünümü, nedenselliği, duygusal gizilgücü ve popüler sansasyon dergilerinin cinsel göz alıcılığı da vardır. Böylece yönetmen popüler izleyiciyi yitirmeden soyutlama yapabilir. Sonuç olarak, Vivre sa vie, bir fahişe, fahişelik, sokakta makineli tüfek atışı, aşk ve cinayet üzerine bir filmdir: Sonul olarak, kadın olmanın trajedisi üzerine bir filmdir.

Filmin izleyicinin ilgisini sürekli olarak yüksek tutmasının başka bir nedeni de röntgenciliğe izin vermesidir. Genellikle filmlerdeki özel sahneler izleyicinin içeri girmesine izin verirler. Ama *Vivre sa vie*'deki özel sahneler izleyiciye röntgencinin heyecanını tattıracak biçimde düzenlenmiştir. Örneğin, filmin ilk sahnesinde Paul ile Nana bize arkalarını dönerler, özel sorunlarını konuşurlar. Bu davranışlarıyla bizi içeri almazlar ama konuşulanları duyarız. Başka bir sahnede Nana'nın bir genelev mamasına yazdığı mektubu okumamıza ve işitmemize izin verilir. Beşinci oluntuda, *"cafe"*de Nana'nın kız arkadaşı Yvette'in özel yaşamı üzerine her şeyi duyarız. Daha sonra ilk kez bir otel odasında [bir müşteriyi kabul ettiğinde] Nana'nın özenle perdeleri kapadığına ve daha sonraki sahnelerin birinde erkek başka bir fahişeyle birlikteyken Nana'nın onlara arkasını döndüğüne tanık oluruz.[165]

165 Dolayısıyla Nana'nın bizim de olup biteni görmemizi engellediğine tanık oluruz.

Filmde göz önüne alınmaya değer iki temel gereç vardır. İmgelemin güçlü katılımı için aralık ya da boşluk yaratan söz ve eylem. Bu olgu, aynı anda uzaklaşma ve katılım aykırılığına yol açacak yabancılaşma öğelerini içerir. Böylece, film aracının plastikliğini, değişik yöntemlerle araştıran ve serip sergileyen Godard, sözsel ve görsel algı arasındaki tutucu ve yanıltıcı ayrımı dışlar. Görsel arı sinema adına görülen ya da işitilen sözcükleri dışlayan safkan sinemacılar, görsel ya da işitsel anıştırma olarak sözcüklerde bulunan başka gerçek duyarlılıkları da dışlıyorlar. Bütünsel sinema olası tüm yeti ve duyarlıklara davetiye çıkarmalıdır. Çizgisel görüntülerde olduğu kadar, resimsel görselin yanındaki işitsel anıştırmalarda da imgelemin duyarlılığı ve gücü gerçekleştirilmelidir. Godard sözcük ile eylem, işitilen ile görülen arasında boşluk bırakarak, çekimleri dilediğince düzenleyerek ya da durağan çekimler kullanarak, imgelemin katılımını sağlar. Godard'ın estetiği tamamlanmamışın ve rahatsızlığın estetiğidir.

İlk, çekim bizi hemen yabancılaştırır, Paul ile Nana'nın arkaları [izleyiciye] dönüktür. Sıkıntılı bir bar sahnesidir bu. Yüzlerinin aynadaki bulanık yansılarını görürüz, barmen sürekli olarak gidip gelir, Paul ile Nana'nın konuşmaları belirsizdir. Ama ilişkilerinin olanaksızlığına ilişkin yeterli bilgi verilir. Bölük pörçük konuşmalar bizde merak uyandırır ve olayın geçtiği ortam filme tutunmamızı engelleyecek kadar rahatsızlık yaratır. Başka bir sahne Nana'yı polis sorgusu sırasında önden gösterir. Kadının Nana Klein olduğunu, 22 yaşında, vb. olduğunu öğrenmemize, tutuklanmasına yol açan öyküyü işitmemize karşın, Nana'yı sorguya çekeni göremeyiz, önden durağan çekim onu polis kayıtları için çekilen fotoğraflar gibi çerçeveler; ama duyduklarımıza dayanarak, bir kitapçıda 1000 frankı çalmaya kalkışmasını görsel olarak kurabiliriz. Onun "başka birisi olmak isterdim" dediğine tanık oluruz, önden dura-

ğan çekim bu bir tek cümlenin tüm duygusunu tamamlamamızı sağlar. O anda ölmek isteyen Nana Klein ile empati kurarız.

Sontag, Godard'ın erotik olmayan aşk sahnelerine, dili eyleme ne denli yeğ tuttuğuna değiniyor. Ama onun söylediğinin tam tersi "az daha çoktur" ilkesi ve anıştırma gücü filmde etkili bir biçimde uygulanır. Ben onun aşk şahnelerini erotik buluyorum. Erotik anıştırma müşterisi için Nana'nin başka bir fahişe bulduğu, çerçevenin dışından erkeğin alçak bir sesle öbür fahişeye "*comme ça*" derken Nana'nin pencerenin önünde sigarayla oturduğu otel sahnesinde kendisini etkili bir biçimde gösterir. Bu sahnedeki tutumluluk ve durgun eylem işitsel anıştırmayı artırır, öbür örnekler, Ferdinand ile Anna'nin sadece sözcükler yoluyla seviştiği *Pierrot le fou*'nun (Çılgın Pierrot) otomobil sahnesinde; ya da iç çamaşırlı bir kadının, yaşadığı bir orjiyi anlattığı *Weekend*'de (Hafta Sonu) bulunur.

Oval Portre sahnesinde, iki kişi arasındaki konuşma altyazıya indirgendiğinde daha da azaltılmış olur; kitabı ağzının önünde tutan Luigi'nin okuduğunu sandığımız, aslında Godard'ın okuduğu metin duyulduğunda da aynı durum söz konusudur. Nana'nın yaşamında önemli olan bu sahne (burada Nana, Luigi için fahişeliği bırakmaya karar verir) aralarında tek söz söylenmeden gerçekleştirilir. Çok aykırı bir şey ama en alt düzeydeki bedensel etkileşim izleyici katılımını arttırır. Alt yazının bir yenilik olarak doğal sesin yerini alması bu olgunun ilk nedenidir. İkinci nedense eylemleri tamamlamaya zorlanmamızdır.

Her yönüyle gelenek dışı ve deneyci olmasına karşın *Vivre sa vie*'nin yapısı biçimseldir. Tabloyu andıran on iki oluntu İsa'nın çarmıha götürülürken yolda yaptığı on iki duraksamayı andırır. Çerçeveleme Nana'yı, tablonun Isa'nın görüntüsünü hapsetmesi gibi, hapseder. Her tablo o anda görsel olarak ta-

nık olduğumuzu sözlerle de anlatır. Gelişim çizgisi, Nana'nın kaçınılmaz sona varmadan önce geçirdiği evreleri gösterir. Bu gelişim ile birliğin çeşitli öğeleri biçimsel yapıya katkıda bulunur. Bir kez klasiklere pek çok gönderme vardır. Filmin Montaigne'den alıntı ile başlar, daha sonra Poe'dan bir metin alınır, Nana adı Renoir'ın sessiz filmi *Nana*'ya gönderme yapar, filmin içinde izlenen film Dreyer'in *Jeanne d'Arc*'ından alınan bir bölümdür. Sonra filmde geleneksel birlik kuralına uygun olan hazırlayıcı sahneler vardır, örneğin İlk oluntuda, Paul Nana'ya tavuğun öyküsünü anlatır: "Tavuğun bir içi bir de dışı var. Dışını kaldırdığında içini bulursun. içini kaldırdığında ruhunu bulursun." Nana'nın portresi açıldıkça daha sonraki oluntular bu öncül anlatımın kanıtı olurlar. Rastlantıyla başlayan fahişelik beşinci oluntuda profesyonel bir uğraşa dönüşür. Yine beşinci oluntuda Raoul'u güç durumda bırakan makineli tüfek atışı, diğer hazırlayıcı sahneler gibi nedensiz görünse de, o denli nedensiz değildir, çünkü bu sahne son oluntuda Nana'nın Raoul tarafından vurulacağını sezdirmek için vardır.

Son oluntu "Yeniden Genç Adam...Oval Portre", Poe'nun bir öyküsünü anlatır: Bir ressam karısının güzelliğini tuvalde ele geçirirken kadın ölür. Luigi öyküyü okurken, Nana onun sözcükleriyle ve uzun bir yakın çekimle tuzağa düşürülür. Yerleştirme ya da çerçeveleme bir tablodaki gibidir. Nana, Anna Karina[166] gibi, yitirmek üzere olduğu bir savaşla karşı karşıyadır. Ressam sanatı için karısını kurban ederken, onu kurutana dek emen vampirdir de. İdeal güzellik kavramıyla sanatçı kadını idealize ederken aslında kendisini aklıyor. Ama sonuç olarak erkek kendi zaferi ve fantezilerinin doyumu için sanat yapıtını yaratır. Yaşayan bir kadın soyut "büyük sanat" için kurban edilir ve ona bu olayı çok yüce bir onur olarak kabul et-

166 Anna Karina Nana'yı oynayan oyuncu, aynı zamanda yönetmenin eşi.

mesi öğretilir. Bu, sanat yapıtının kurbanın kanı olmadan aşkın olamayacağına ilişkin romantik bir mittir.

Sontag, son oluntunun filmin yapı ve birliği konusunda büyük bir kusur olduğunu söylüyor. Yönetmen olarak ve Anna Karina'nın kocası olarak Godard'ın kendi filmine girmesi Sontag'a göre "kendi öyküsüyle alay etmesi"dir. Sontag'ın "kişisel bir sinir zayıflığı" olarak bulduğunu ben katmerli bir dayanıklılık olarak görüyorum. Filmin benzersiz yapısı değişik değerlendirmelere yol açıyor. "Oval Portre" öyküsünü Godard'ın okuması filmin birliğini bozmuyor. Bir kez, Luigi'nin sesini hiç duymayız. Onun sesi Godard'ınkine pek de güzel benzeyebilir Luigi kitabı sürekli olarak ağzının önünde tutar ve bu sahnede hiç kimse konuşmaz. Konuşmalar altyazılarla verilir. Luigi Godard'ı temsil edebilir, Godard Nana'yla değil, karısı Anna'yla konuşuyor olabilir. Bu düşünceler yersiz, çünkü her şey bağlam içinde. Luigi'-nin Poe'nun öyküsünü seçmesi onun sanat yaklaşımına uygun. Bu seçim son sahnede Nana 'nın öleceğini de sezdirmeyi üstleniyor. Nana'nın Luigi ile karşılaşıp onu sevmesi filmdeki öbür olaylar gibi nedensizdir, Godard'ın eşiyle konuşması da onun kişisel sorunudur. Godard'in sesini hiç duymamış izleyici için süreklilik ve birliğin bozulması söz konusu değildir. Sadece, onun sesini tanıyanlar ve Anna Karina'yla ilişkisini bilenler için ek bir değerlendirme söz konusu olabilir. Karısının resmini yapan bir ressam başarılı bir yapıtın tadından izleyiciyi yoksun bırakmaz. Tek bir kadın iki işlevi de gerçekleştirmek için işe yarayabilir.

Sontag "kendisini sadece fahişe olarak doğrulayan bir Nana'yı görüyoruz" derken sınırlı bir yorum getiriyor. Sontag bu görüşüyle çelişen yapıya hiç saygı göstermiyor. Kendilerini cinsel nesne olarak kabul etmeye koşullanan, buna göre davranan kadınlar için fahişeliği açıkça yapmak mantıksal bir sonuçtur. Sontag "fahişe" sözcüğünü eğretileme olarak kullan-

madıkça bu görüş Nana için geçerli olamaz. Filmde Nana o an için kötü durumuna çözüm getirecek herhangi bir şeyde kendini doğrulayabilecek bir kişi olarak gösterilir. Nana, Yvette'e kişinin yaptığı her şeyden sorumlu olduğunu, olaylar onu köşeye sıkıştırdığında mekanik olarak ansızın söyler. Konuşması yaşamsal bir yalanla koşutluk kurar: Koşulların sınırlılıklarını anlamaksızın, bu koşullarda özgürlük yanılsaması olduğunu sanmak. Çoğu kez koşullar Nana'yı seçer. Nana kuşkusuz varlıksal seçimler yapar ve içine düştüğü tuzağın düzeyinden sorumludur. Ama onun "özgürlük" dediği şey aslında kapitalist/seksist Temel Yapı'nın yarattığı çift engel bağlamında anlamlandırılmalıdır. Filmde yapının gereği olarak Nana'nın daha iyi bir yaşam umuduyla Paul'u bir daha dönmemek üzere bırakmaya karar verdiğini görürüz. Daha sonra, onu sinemaya sokabilecek fotoğrafçı/basın mensubu ile tanışır. Bu girişimi başarabilseydi fahişe değil, sinema oyuncusu olacaktı. Onun yönünü belirleyen öbür örnekler görevlinin evine girmesini engellemesi, tutuklanması, rastlantıyla uygunsuz bir teklif alması ve para sıkıntısı çektiği sırada Raoul'la karşılaşmasıdır. Ayrıca, Luigi'ye âşık olup Raoul'u ve fahişeliği bırakmaya karar verdiğinde satılır ve aynı gün rastlantıyla vurulur. Başarılı olabilseydi kendisini fahişelikle değil, Luigi'yle var edecekti.

Godard, görsel ve duygusal estetiğin harcayarak, aşırı yazınsal olduğu için sert bir biçimde saldırıya uğradı. Ne denli soyut görünse de *Vivre sa vie* duygusal bir filmdir. Godard tutucu uzlaşımları ve deneyleri eldeki olanaklarla altüst eder. Tek bir yapıtta çok sayıda değişikliği popüler izleyiciye kabul ettirmek oldukça güçtür. (Değişiklik sözcüğünü kullandım, çünkü filmi çözümlerken insan geleneksel ya da biçimsel yapının tümden yadsındığını söyleyemiyor, daha çok bu yapıların romandaki gibi kullanıldığını söyleyebiliyor.) Godard'ın türleri karıştırması özde uygunsuz ya da biçimsiz görünse de,

tüm öğelerin benzersiz uyumunu ve plastikliğini gerçekleştiriyor. Godard, sinemayı genişletti. Bunu değişik düşünceleri film aracının kurallara uygun olanakları kılarak gerçekleştirdi. Ama yapısı ne denli başarılı olursa olsun filmin anlamlı bir içeriği olmazsa, yapı tek başına büyük bir film yaratamaz. *Vivre sa vie*, erkeklerin, paranın, aşksız seksin ve şiddetin belirlediği bir dünyada kadının süregelen çıkmazının göz alıcı ve cana yakın bir incelemesidir.

Auteur Kurama Giriş

Seçil Büker

Alexandre Astruc 1948'de sinemanın giderek bir anlatım aracı olduğunu söylüyor. Tıpkı kendisinden önceki sanatlar gibi. Özellikle de resim ve roman gibi. Yönetmen artık özgür, düşünce ve duygularını kamerayı kalem gibi kullanarak "yazabilir". 1950'lerde *Cahiers du cinema*'da yazanlar *auteur* sözcüğünü artık filmi yaratan yönetmen için kullanıyorlar, senaryo yazarı için değil. Artık ayrım *auteur* ile *metteur en scene* arasında kuruluyor. *Auteur* kendi düşünce ve duyguları ile filmi "yazar", *metteur en scene* ise senaryo yazarının yazdıklarını görselleştirir. *Metteur en scene* çok usta olabilir, ama filme yansıttığı yalnızca ustalığı ve bu konudaki becerisidir, kişiliği değil. *Auteur* ise gerçekleştirdiği görüntü düzenlemesi, kamera hareketleri, vb gibi özellikleri ile filme kişiliğini yansıtır. Birey olarak kendisini filme koyar ve yarattığı biçemi ile *auteur* olur.

Auteur yaklaşımın arkasında romantik estetik var, ama yaklaşımı yalnızca romantik estetikle açıklamak da doğru olmaz. İşgal yıllarında Fransız sinemasına egemen olan psikolojik gerçekçilik Cahiers *du cinema* yazarlarının *la politique des auteurs*'ü oluşturmalarına yol açar. Başlangıçta "kuram"dan söz edilmez, *auteur* politikalarından söz edilir. Söze dayalı, ünlü senaryo yazarlarının yazdığı filmler ve psikolojik gerçekçilik yadsınırken Max Ophuls, Robert Bresson, Jean Renoir, Jacques Tati, vb gibi diyalogları kendisi yazan dahası öyküyü de kendisi oluşturan yönetmenler *auteur* olarak nitelendirilir.

İşgal sonrası bol bol Amerikan filmi izleyen *Cahiers*'ciler, Amerikan sinemasının da daha derinden incelenmesi gerektiğine inanırlar. Pek çok başyapıtın gizli kaldığını söylerler. Gelece-

ğin sinemasına giden yol geçmişten geçmelidir. Paris'te *cinematheque* kurulur, eski filmler gösterilir. Andrew Sarris sinema üzerine bir *Poetika* yazılacak olsaydı *Bir Ulusun Doğuşu* ile başlardı diyerek yaklaşımı onaylar.

Öylesine onaylar ki *la politique des auteurs*'ü kurama dönüştürür. Adı "kuram" olunca yaklaşım daha çok önemsenir. *Auteur* yaklaşımını onu ortaya atanlar kuram olarak nitelendirmediler. Sarris'in bu konuda beklentileri var: *Auteur* kuram bir değer biçme aracı olacak ve böylece *auteur*'ler ortaya çıkacak. Bu durumda sinema tarihi düzene girecek, aslında sinema tarihi *auteur*'lerin tarihi. Bu iki büyük beklenti onun yaklaşımı ya da politikayı kurama dönüştürmesine yol açtı. Temelde yatan düşünce yapıtı onu yaratandan bağımsız olarak değerlendirmemekti. Sarris'in yaklaşımı iyi yönetmeni kötü yönetmenden ayırmak için bir değer ölçüsü, bir yöntem sunar.

Sarris'in önerisinde üç değer ölçüsü vardır: Önce yönetmenin teknik açıdan yeterli olup olmadığını araştırmak gerekir. Teknik açıdan iyi olan yönetmenin filminde belli bir tutarlılık ve açıklık vardır. İkinci olarak yönetmenin görülebilir bir kişiliği olup olmadığını araştırmak gerekir. Filmlerde onun "imzası" olabilecek biçem özelliklerinin olup olmadığına bakmak gerekir. Üçüncü olarak ise filmin bir iç anlamına bakmak gerekir. Bu kavramın, iç anlamın ne olduğu konusu gerçekten belirsizdir.

Sarris bu değer ölçülerini iç içe geçmiş halkalarla görselleştirir. En dış halka teknik açıdan yeterli olmakla ilgilidir. İkincisi biçemle, üçüncüsü ise iç anlamla ilgilidir. Sarris'e göre bu üç halkayı Ophuls, Ford, Welles, Dreyer, Renoir, Hitchcock, Chaplin, Murnau, Rossellini, Sternberg, Eisenstein, von Stroheim, Bunuel, Bresson, Hawks, Lang, Flaherty, Vigo, Griffith gibi yönetmenler geçerler ve *auteur* olmayı başarırılar.

Böylece Sarris, Bazin'in hiç istemediği bir şeyi yapar: Kültürel değeri bireyden kalkarak ölçer. Bazin yaklaşıma değil, bi-

reyler üzerine kült yaratılmasına karşı. Çünkü *auteur* kuram yanlıları listeler yayımlıyorlar. Bazin'e göre bu listeleri yapanlar sinemada Shakespeareler, Rembrandlar bulmak istiyorlar.

Bazin bu yaklaşımı da nesnel bir biçimde eleştirmeyi sürdürür. Kişisel yaklaşımın filmden filme sürdüğünden ya da geliştiğinden kuşkulandığını söyler. Yazarın geçirdiği aşamalar çok önemli, ama sinemada bunu diğer sanatlarda olduğu gibi kolayca gözlemlemek ve saptamak olanaklı mı? Sinemada değişkenler çok fazla. Üstelik bunlar bir filmden ötekine değişiyorlar. Bundan dolayı da *auteur*'leri saptamak zor. Bazin'e göre sinema, edebiyat ve resim gibi bireye dayanmaz. Hollywood sinemasında ise bireysellik çok daha azdır. Giraudoux "yapıtlar yoktur, yazarlar vardır" diyor, ama Bazin tam karşıt görüşü gündeme getiriyor. *Auteur*'un kendine özgü bir yeteneği var kuşkusuz, ama filmin de kültürel bir nesne olarak sinema tarihinde bir yeri var. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* adlı filmi *Abraham Lincoln*'e göre üstün. Eisenstein'ın *Potemkin*'i *Korkunç İvan*'a, Welles'in *Yurttaş Kane*'i *Mr Arcadin*'e göre üstün. Görüldüğü gibi Bazin *la politique des auteurs* yanlılarının Welles, Lang, Renoir, Hawks ya da Rosselini'nin tüm yapıtlarının aynı biçem ve anlam özelliklerini taşıdığı izlenimini vermelerinden korkar. Çünkü Bazin her filmde sinema sanatının bir izini arar.

Bazin *la politique des auteurs*'e kimi konularda katılmaz, ama bu yaklaşıma karşı değildir. Çünkü bu yaklaşımda yönetmenin filmden aldığı ya da almadığı tat önemli değildir. Böylece Bazin izlenimci eleştiri ile karşılaştırdığında *auteur* yaklaşımı tutar. Yaklaşımın kişisel nitelikleri değerlendirmede yararlı olduğunu söyler. *Auteur* çok kötü bir malzemeyi iyi bir filme dönüştürebilir. Kimi yönetmenler ise senaryo iyi olduğunda iyi filmler kötü olduğunda kötü filmler üretirler. *Auteur* yaklaşımı yadsımayan Bazin "kimin *auteur*'ü" diye sorar.

Yapıtın kuşkusu. Yönetmeni etkileyen toplumsal ve kültü-

rel koşullar var, yapıt kültürel bir ürün. Bu durumda yönetmeni değil, filmleri değerlendirmek gerekir. *Auteur* zamandan ve uzamdan bağımsız bir kişi değil. Belki de Fereydoun Hoveyda'nın dediğini yinelemek gerekiyor: "*La politique des auteurs* gününü doldurdu: O yeni eleştiriye giden yolda yalnızca bir aşamaydı" (1961).

Peter Wollen yapıyı göz ardı ettiği için yaklaşıma karşı çıkar. Çünkü yapıda yönetmenin amaçlamadığı, bilinçli olarak koymadığı anlamlar da vardır. Filmlerin yapısal çözümlemesi çok önemli sonuçlara ulaşmamızı sağlar. Yazarın bilinçli olarak ya da bilinçsiz olarak filmine koydukları ve yeteneği onu etkileyen koşulların sonuçları değil midir? Wollen'a göre yazar filmin yaratıcısı değil, taşıyıcısı. Bazin bireyselliği değer biçmede bir ölçü olarak almaz. Ona göre yapısal çözümleme karşıtlıkları çok iyi sergilediği için, Ford'un Hawks'tan daha üstün olduğunu ortaya çıkarır. Wollen yapısalcı yöntem ile *auteur* kuramı birleştirir. Wollen'a göre yönetmenin kişiliği biçem ve görüntü düzenlemesinden kaynaklanmaz, temaya özgü motiflerden kaynaklanır. O biçem ve görüntü düzenlemesinden kalkılarak temaya özgü motiflere varılmasına karşıdır. *La politique des auteurs*'ün arkasında romantik estetik, Wollen'ın arkasında ise Claude Levi-strauss, Peirce, Saussure var. Wollen'a göre yönetmen karşıtlıkları oluştururken değişik ilişkiler oluşturabiliyorsa *auteur*'dür. Wollen, Ford'un her filmde karşıtlıkları değişik ilişkilerle kurduğunu vurgular. Wollen da sinema tarihindeki *auteur*'leri saptıyor, ama yöntemi değişik.

Auteur Kuram Hayatta, İyi Durumda ve Arjantin'de Yaşıyor*

Andrew Sarris
Çeviren: Nuray Hilal Tuğan

Kibir ve ideolojinin karışımı bir duygu beni *Film Comment* dergisinde, Amerika'daki film ve film eleştirisinin şimdiki durumu üzerine yapılan vicdan muhasebesine katkıda bulunmaya teşvik etti. Yine de Richard Corliss, Roger Ebert ve David Thomson gibi saygıdeğer meslektaşlarımın görüşlerini sorgulama nedenim polemik yaratmaktan çok, itiraf amaçlı. Anlaşmazlık içinde bulunan bu üç ismi (Richard Corliss, Roger Ebert ve David Thomson) tanıdığım ve onların fikirleri ile başarılarına saygı duyduğum için, onların Andrew Sarris ve *auteur* kuramın mazide kaldığına dair gelişigüzel sanılarının fazla üstünde durmamayı tercih ediyorum.

Aslında onların söylediklerinin tam tersine Andrew Sarris *Miss Jean Brodie* gibi inkâr edilemeyecek şekilde henüz hayatının baharında ve *auteur* kuram da tıpkı daha önce Geştalt kuramının olduğu gibi, o kadar yaygınlaştı ki, kendi başarısının içinde boğulma tehlikesi ile karşı karşıya kaldı. Corliss, George Armitage ve Jonathan Demme arasında yönetmenlik tarzı açısından ince bir fark olduğunu ortaya koymak için Time dergisinde *Miami Blues*'un bir eleştiri yazısını kullandığı ve Ebert, David Lynch'in Altın Palmiye ödüllü yapımı *Wild at Heart*'ı Russ Meyer'dan yüzsüzce aşırılmış bir film olarak itham ettiği zaman, *auteur* kuram yalnızca hayatta kalmadığını, aynı zamanda hiç olmadığı kadar canlı durumda olduğunu da

---

* "Auteurism is Alive and Well and Living in Argentina" ***Film Comment***, Vol 26, Number 4, July-August 1990, 19–22

gösterdi.

Bunun 1936 yılında Sam Goldwyn'in *Come and Get It* filminin çekimlerinin ortasında Howard Hawks'ı kovup, yerine filmi bitirmesi için William Wyler'i getirdiği zaman kullanılan bir çeşit gizli/ezoterik (içrek) çözümleme yöntemi olduğundan şüpheleniyorum! O dönemde kimse büyük *auteur* yönetmenin (büyük yaratıcının) kimliği hakkında endişelenmiyordu. Birçok eleştirmen bir yönetmenin ne işe yaradığından emin bile değildi. Ancak bu, bizimki de dâhil olmak üzere sinema tarihinin hiçbir döneminde zekice yazılmış ve kavrayış gücü yüksek film eleştirilerinin olmadığı anlamına gelmez. Geçmişte Manny Farber, Otis Ferguson, Gilbert Seldes, James Agee, Robert Warshow, Meyer Levin, Frank Nugent, Seymour Peck, Robert Sherwood vb. gibi Amerikalı eleştirmenleri istisna saymadan düşüncesizce genellemeler yaptığım için 27 Kasım 1989 tarihli *New York Observer* dergisinde zaten özür dilemiştim. Ayrıca bir film eleştirmeni olarak İngilizcemin gelişimi üzerindeki etkilerinden dolayı bu listeye Cecelia Ager, Grahan Greene, C.L. Lejeune ve Elliot Paul'u da eklemem gerekir. Birlikten kuvvet doğar, hele ki bir film eleştirmeni için.

Bu durumdan şöyle bir çıkarım yapıyorum, ne zaman Corliss ya da Ebert diğerinin kariyerinde ilerlemesini sorgulasa genelde efendice ve zaman zaman da bar kavgası şeklinde patlak veren bir tartışma içerisine giriyorlardı. Bu arada Thomson, Raymond Durgnat ve Gary Wills'in işgüzarca eleştirileriyle neredeyse eşit değerde olan bir dizi spekülatif yeniden-yorumlar aracılığıyla Amerikan sinemasını ve onunla birlikte tüm Amerika'yı gözden geçirip düzeltmekle meşguldü.

Her ne kadar bu tartışma içerisinde Yunan Tanrıları gibi tarafsız bir poz takınmak istesem de, Ebert ve Thomson'dan ziyade ruh olarak Corliss'e daha yakın olduğum gerçeğini itiraf etmeliyim. Buna rağmen yenilikçi meslektaşlarımın yenilikçi

bir eleştirisine Corliss'in küçük bir hata yaparak bana atfettiği anektodu düzelterek başlamak istiyorum. Corliss *Film Comment* dergisinin Mart-Nisan 1990 sayısında anektodu şu şekilde aktarıyor: " Pauline Kael 1960'ların ortasında San Fransisco'dan New York'a taşındığında ezeli rakibi Andrew Sarris'i aradı ve ona buluşma teklif etti. Ziyaretten sonra Andrew Sarris arkadaşı Eugene Archer'a Pauline Kael'i kastederek "tam olarak bir Katherine Hepburn sayılmazdı" dedi. Archer'ın buna yanıtı, "Sen de tam olarak bir Spencer Tracy sayılmazsın" oldu.

Corliss anektodu şu şekilde aktarmaya devam ediyor: "Ama onlar (Kael ve Sarris) bir bakıma öyleydiler, yani Hepburn ve Tracy gibi. Onlar küflenmiş film eleştirisi zanaatını patlamaya hazır bir sevgi-nefret sanatına dönüştürdüler. Sarris ve Kael'in *auteur* kuram üzerine yaptıkları tartışmalar*, politika ve spordaki tartışmaların heyecanını taşıyordu. Onların tartışmalarının yoğunluğu insanları yeni filmleri ve eski filmleri (özellikle eski Hollywood filmlerini) yeni bir bakış açısıyla izlemeye teşvik etti. Onlar insanların gözünü açtı, meraklarını uyandırdı ve zekâlarını harekete geçirdi. Onlar film eleştirisini çekici bir hale getirdiler. Görüntüler önem taşıyan şeylerdi, fikirler ise uğruna savaşmaya değerdi. Tracy-Hepburn ikilisini unutun, Sarris ve Kael, Ali ve Frazier gibiydi. Ama asıl mesele film eleştirisiydi ve Sarris- Kael film eleştirisinin şampiyonlarıydı."

Bu coşkulu övgü için gerçekten minnettarım, ancak şunu belirtmem gerek Pauline Kael ile karşılaşmamı Eugeune Archer'a değil, arkadaşım ve sırdaşım olan o zamandan bu yana *Com-*

* 1970'lerde New Yorker dergisinin film eleştirmeni olan Pauline Kael, 'Village Voice' haftalık gazetesinde yazmakta olan Andrew Sarris tarafından kuramsallaştırılan 'auteur kuramına'na karşı büyük bir savaş başlattı. Sarris, Kael'in eleştirilerine karşı çıkınca eleştiri tarihinin önemli tartışmalarından bir tanesi ortaya çıktı.Pauline Kael filmlerin kolektif bir çalışmanın ürünü olduğunu savunarak auteur kurama karşı çıkarken, Andrew Sarris ise auteur kimliğine sahip bir yönetmende üç özellik bulunması gerektiğini ifade ediyordu: Bunlar yönetmenin teknik ustalığı, yönetmenin ayırdedilebilen kişiliği ve içsel anlamdı. ç.n.

mentary dergisinin editörlüğünü yapan Marion Magid'e anlattım. Ayrıca Marion bir kadındı ve Corliss'in yanlışını düzeltmemin asıl amacı buna dayanıyor. Marion benim utanç verici nezaket eksikliğimden payını aldığı için haklı olarak bana sitem etti. Yıllar sonra Pauline'in ateşli hayranlarından biri olan Gary Giddins beni cinsiyet ayrımcılığı yaptığımdan dolayı benzer şekilde payladı. Şimdiye kadar üzerime yapışan bu anektoddan kurtulmayı başaramadım, ancak bir kez daha kurtulmayı deneyeceğim. Tabii ki, *Woman of the Year* filminde Spencer Tracy'nin, Hepburn ile iki düşman gazetecinin aralarındaki anlaşmazlığı çözmek için çağrıldığı editörün ofisinde Hepburn'un jartiyerini düzeltirken içeriği girdiği o sihirli anı düşünüyorum. Tamam, ben ve Pauline iki kan davalı gazeteciydik ve neden hayat sadece bir kerecik olsun filmlerdeki gibi olamıyordu? Anlaşıldığı gibi, ikimiz de birbirimizin *Rosebud*'ı değildik ve o günden bugüne yani çeyrek yüzyıldan fazla bir zaman sonra bile birbirimize karşı sağlıklı bir düşmanlık besliyorduk.

Fakat hala anektodun ana noktasına gelemedik. Gazetedeki Pauline Kael isminin altında bu kadar anaç bir görüntüye sahip bir kadının olması beni gerçekten çok şaşırtmıştı. Şimdi olduğu gibi o zaman da, Kael benim ve neredeyse herkesin dengesini kaybetmesine neden olan genç ve seksi, kışkırtıcı bir konuşma stilinde yazıyordu. Kennedy suikastından hemen önce altmışların başıydı, insanların pop, camp, Yeni Dalga, radikal züppeler, eşcinsellik ve rock'n roll'a alışmaya çalıştıkları bir dönemdi. Pauline, Pasifica radyosunda ağzı bozuk bir programda yer almasının ardından, sonradan kazanılmış Berkeley tarzı bir kabadayılıkla ortaya çıktı. Tam olarak bir *avant-garde* olmasa da, Pauline en üst düzeyde bir öncüydü.

Polemik konusunda onunla yarışamazdım, çünkü Pauline filmlerdeki kuram karşıtı popüler amaçları savunuyordu. Bu

durumda tek yapabildiğim yaralarımı yalamak ve Jonas Mekas'ın cesaretlendirmesiyle Hollywood stüdyo sistemi için bir metafor olarak "*Roman Scandals*"dan Goldwyn kızlarını mizahi biçimde ilişkilendiren "Film Culture" dergisinin 1963 tarihli meşhur sayısını çıkarmak için çizim tahtasının başına dönmekti. İtiraf etmeliyim ki, derginin kapağıyla hiçbir ilgim yoktu ve en başta ondaki muhteşem mizah anlayışını fark edememiştim. Ne kadar toy ve hırslıydım!

Neden olmamalıydım ki? Şunun şurasında 35 yaşındaydım, Queens'de annemle birlikte yaşıyordum, hiçbir zaman birkaç bin dolardan fazla para kazanamamıştım ve Judith Crist'den Claude Chabrol'a, Variety dergisinden *Cahiers du Cinema*'ya kadar küçümsenen yayınlar tarafından kuşatılmıştım. Zengin ve ünlü olmadan dile düşmüştüm.

Pauline'e göre, o yarışa benden sonra başlamıştı. Ve buna rağmen her şey başlangıçta istediği gibi gitmişti. Ve ülkenin dört bir tarafındaki film eleştirisi yapan düzenli yardakçılarını etkileyici şekilde yetiştirip eğitmesine rağmen, Pauline sonunda kendini, başlangıçta onu film eleştirisinde yeni ağırbaşlılık akımının belası olarak görüp kucaklayan kültür endüstrisinden uzaklaştırılmış olarak buldu.

Bundan dolayı yıllardır Corliss parıltılı ifadelerle, ben ve Pauline gibi eleştirinin siperlerinde geçimini sağlamak için boğuşan insanlar için hiçbir şeyin kolay olmadığını anlatmaya çalışıyor. Peki, bu oyunda kim kazandı? Kim kaybetti? Kim bilir? Kimin Umurunda? Oyunun adı çoktan hayatta kalma savaşı olmuştu. Eugene Archer, 1954 yılında, eleştiri (sinema) biliminde sonu olmayan macerama birlikte başladığım kişi, Paris'te film yapımı işine başlamak için yaptığı kötü bir girişimin ardından üniversitede vereceği ilk dersi için hazırlanırken Los Angeles'da bir banyoda öldü. George Morris, *auteur* kuramı savunmaya kendini en çok adayan müttefiklerimden biri, Texas'da

AIDS'den öldü. Tom Allen, sevgili arkadaşım, işbirlikçim ve hepsinden daha fazla beni yeni korku filmi türlerine sürükleyen ve böylece *bakış açımı* genişletmeme neden olan adam, iki yıl önce kalp krizi geçirerek öldü. Fakat ölüm hayatın bir parçası ve *auteur* kuram birçok ülkede kişisel tercihlerin ortak bir ifadesi olarak evrim geçirmeye devam ediyor.

Corliss, Ebert ve Thomson'u *auteur* kuramın günümüzde uygulanabilirliği konusunda bahaneler uydurdukları için seçmiyorum. Sözde modası geçmiş bir *auteur* kuram savunucusu olarak, sık sık gizli göstergebilimcilerin "toplam" (Büyük Astaire-Rogers ikilisinin şarkılı-danslı numaraları) ve "*diegesis*" (Astaire / Rogers ikilisinin aşırı duygusal diyaloglu aşk sahneleri) gibi gizli parolalarının hedefi oluyorum. Son on yıl içerisindeki tüm yapısalcı ve göstergebilimci akımları yok saymayı çok istiyorum, fakat sıklıkla göstergebilimcilerin sinemada Moliere'in "Kibarlık Budalası" eserinde kahramanın tüm hayatı boyunca nesir konuştuğunu fark ettiği anla kıyaslanabilecek "kavrayış"lardan bağışlanmaz şekilde memnun olduklarından şüpheleniyorum.

Göstergebilimcilerle bitmez tükenmez münakaşamın sebebi; onların *auteur*'cüler tarafından keşfedilen filmleri yeniden kullanmalarından kaynaklanıyor. Laura Mulvey, örneğin, Sternberg ve Hitchcock'un takıntılı düşüncelerine nasıl tipik Hollywood yönetmenlerinin çalışmaları olarak bakabilir? Yine de toplumsal bağlamlara vurgu yapan göstergebilimle bir sorunum yok. Umberto Eco gibi hazırcevap bir göstergebilimciyle, (bu ikisi tamamen çelişkili değildir) karşıt görüşte olsam dahi, onun konusunu sınırlamasına ve hâkim olma yeteneğine büyük saygı duyuyorum. Alan dışından sağduyulu biri için, alana özgü jargon anlamsız ve fazla iddialı gözükür. Biz auteur'cüler, bize göre sinemada özgün formüller için geçmişe, göstergebilimcilerin ukala tanımlamalarına bakmamak

anlamına gelen Samuel Fuller ve Antony Mann (Amerika'daki Fransız düşmanlığının büyük bir şakası olan Jerry Lewis'i saymıyorum) gibi her zaman önemli olan yönetmenlere *mise-en-scene* kavramının şan ve şerefini atfettiğimiz için çok uzun zamandan beri eziyet görmekteyiz.

Akademisyenler için fazla gazeteci, gazeteciler için de fazla akademik olduğum gerçeği beni özellikle günümüz eleştiri dünyası içinde çeşitli hassas kamplaşmalar arasındaki içler acısı iletişimsizlik konusunda daha duyarlı yapıyor. Bu bağlamda Kael ve ben en kavgalı olduğumuz zamanlarda bile en azından aynı dili konuşuyorduk. Bugünlerde birçok üniversitenin sinema bölümleri tüm ana akım film eleştirmenlerini fiilen "söylemlerin" ve "metinlerin" ayinlerinden aforoz eden göstergebilimciler tarafından yönetiliyor. Bu, hala ana akım İngilizce içerisinde yazan Corliss, Ebert ve Thomson'un rahatsızlığının bir kısmını belki açıklayabilir.

Burada 30 yıldan fazla bir süre önce *auteur* kuram henüz bir kelime olarak bile ortalarda yokken, film eleştirisinde çıkan büyük kavgayı hatırlamak gerekiyor. Bu 30'larda ve 40'larda sinema incelemelerine vurulan kasıtlı toplumsal prangaları kıran Paris, Londra, New York ve beş kıtadaki diğer kozmopolit merkezlere dağılmış olan yeni sinefillerin çağıydı. Sonunda, Büyük Andre Bazin, bu belirsiz şekilde müphem, düzensiz sinema meraklıları topluluğunun manevi babası oldu ve ileride *auteur*'cü "aşırılıklara" karşı yapılan babacan uyarıları yayınlasa bile, bu devrimci revizyonizm onu küçük düşürmeye çalışanların iddia ettiği gibi asla yekpare olmadı.

Ben Amerika'da bu hareketin düşük maaşlı gurusu olarak sonunda ortaya çıktığımda amacım *Cahiers du Cinema* dergisinin Nisan 1957 tarihli sayısında yayınlanan *"Yazarların Politikası"(Politique des Auteurs)* üzerine Bazin'in yazdığı bir makaleyi tartışmaktı. Kendi makalemin çok farazi bir başlığı var-

dı: *"1962'de Auteur Kuram Üzerine Notlar"* ve makale asla 10.000'den fazla satmayan *Film Culture* dergisinde yayınlandı. Makalemin ana fikrini ortaya koymak için Soren Kierkegaard'ın (1813–1855) Either / or kitabından bir alıntıyla başladım: *"Bu taslakları bir tür röntgen filmi (shadowgraph*) olarak tanımlıyorum, kısmen hayatın daha karanlık yanından türetildiklerini size hemen hatırlatan bir tanım olduğu için, kısmen de tıpkı diğer röntgen filmleri gibi doğrudan görülemedikleri için. Aklıma bir shadowgraph getirdiğim zaman, benim üzerimde hiçbir etki bırakmıyor ve bana açık bir fikir vermiyor, yalnızca onu duvara tuttuğum ve doğrudan ona bakmadığım zaman- dolayısıyla şimdi duvarda beliren - shadowgraph'ı görebiliyorum. Bundan dolayı resim dışarıdan onu görene dek algılanamıyor. Bu yüzeysel resim belki de ben ona doğrudan bakana değin fazla dikkati çekmiyor ya da göze çarpmıyor, dışarıdan görülebilmesi için nazikçe resmedilmiş içerideki bu gizli resmi, ruhun en kolay incinen hallerinden biri olarak keşfedebilirim".*

Kierkegaard tabii ki sinemanın keşfinden çok önce ölmüştü, ancak onun *shadowgraph*'ları, tıpkı Platon'un mağarası gibi sinemanın gelişini çok önceden görmüştü. Ayrıca grafik yüzeyin derinlikleri fikrinden büyülenmiştim. O sıralarda bir dönem Paris'te diyalektik ve paradoks -Raoul Walsh'dan Poussin'e, Joseph Losey'den Delacroix'e, Hitchock artı sinema eşittir Kafka ve Dostoyevski ve Keaton artı sinema eşittir Beckett gibi acayip fikirler- üzerine bir tutku geliştirecek kadar uzun bir fakir bir bohem hayatı yaşamıştım. Fakat hiçbir şey beni, ben ve benim gibileri Howard Hawks'ın yarı çıplak kahramanlarının – sanki hepimiz asi gençlik filmindeki Sal Mineo rolünü oynuyormuşuz gibi- yer aldığı aksiyon filmlerine tutku duyan bir avuç gizli eşcinsel olarak itham eden Pauline Kael'in polemik çılgınlığına karşı hazırlamamıştı.

---

* *Shadowgraph*, çıplak gözle görülemeyen ışınlar aracılığıyla yaratılan imge (Ç.N.).

O zamandan bu yana "*auteur*" sözcüğü çok nadir olarak alaycı bir hicvin etkisi olmadan yazılabildi. Hamptons'da bir akşam yemeği partisinde hafif çakırkeyif Budd Schulberg'le tanıştığımda ağzından kızgın bir şekilde tükürükler saçarak ve kekeleyerek beni *auteur* kurama (*auteur*'lere) hak ettiğinden fazla değer veren kişi olarak suçlamıştı. Haddini bilmez *auteur* yönetmen Nicholas Ray'in yönettiği *Wind Across Everglades* filminin setinde yaşadığı tüm o sorunlar için beni suçluyor gibi gözüküyordu. Schulberg filmi hem yazdı hem de filmin yapımcılığını üstlendi, ancak o sadece sıkıcı bir "yazar"dı (*author*), oysa Ray ilahi "*auteur*" (yaratıcı) sıfatını tümüyle hak ediyordu. Bundan dolayı muhtemelen Schulberg'e göre filmin finansal başarısızlığının sebebi de bendim. Basit bir kuramcı için katlanılması ne zor bir sıkıntı!

Yazdığım makaleyi 30 yıl sonra yeniden okuduğumda kendimi, bu kadar çok insanın *The Godfather*'ı okuyacağını bilseydim onu daha iyi yazardım diyen Mario Puzo gibi hissettim. Eğer mütevazı eserimin bu kadar sıklıkla yeniden basılacağını bilseydim, sanki Freud'un "Düşlerin Yorumu" kitabıyla kıyaslanabilecek kadar yeni ufuklar açan bir esermiş gibi onun üzerinde çok çalışırdım -belki 30 yıl kadar, o zaman bile konu üzerinde son sözü söyleyecek kadar kendimi hazır hissetmezdim.

Zamanında yazdığım gibi, *auteur* kuram sinemanın gizemlerini çözme yolunda son durak olmaktan ziyade bir ilk adımdı. Tıpkı diğer bütün tekziplerim gibi, bu uyarı sözcükleri Kael tarafından tamamen görmezden gelindi. Belki de böylesi daha iyiydi. Eğer beni mantıklı bir insan olarak tanıtsaydı, bu rafa kaldırıldığım ve unutulduğum anlamına gelirdi. Kuramların ve dogmaların korkunç pazarlamacısı olarak, sinema filmlerindeki tüm eğlenceli ve dikkate değer şeyler için bir tehlike olarak abartılmıştım. Saygıdeğer Dwight Macdonald, o dö-

nemde beni derinliklerden tırmanan bir Godzilla olarak betimleyecek kadar ileri gitti. (Daha sonraları yazılarımızda bir anlaşma zemini bulduğumuzu mutlulukla ifade edebilirim- ki aynı şeyi Pauline'le yaptığımızı söyleyemem). Şimdi anlıyorum ve diyebilirim ki 1962 yılında yazdığım sözüm ona yeni ufuklar açan makalem pervasızlığın ve içgüdünün küstah bir karışımıydı. Yazdığım şeyin anlamını kavrayabilmem için önümde daha çok uzun bir yol vardı. O zamanlar Ingmar Bergman'ı fena halde küçük görüyordum ve George Cukor'a gereğinden fazla değer veriyordum. Henüz kendi *auteur*'cü tarzımı -Leonardo da Vinci üzerine Sigmund Freud'un görüşleri ile, tür üzerine Northrop Frye'in görüşleri ile, romantizm üzerine Maurice Valency'in görüşleri ile, Henry James üzerine Lionel Trilling'in görüşleri ile, biçim karşıtlığı üzerine Theodore Dreiser, Roger Leenhardt ve Alexander Astruc'un görüşleri ile ve tüm o çarpıcı görkemiyle (özellikle Hitchcock üzerine) nadiren önyargılı görüşleri ile Bazin'in bizzat kendisi ile bütünleştirmemiştim.

60'lar boyunca bir *auteur*'cü olarak Alfred Hitchock, John Ford, Howard Hawks ve Orson Welles gibi hala yaşayan ve aktif olarak çalışan tanrısal yönetmenlerin zayıf eserlerini yüceltmek zorunda hissederek bir gazetecilik tuzağına düşmüştüm. Kael'in eskiden beğendiği yönetmenler artık onu eskisi kadar şaşırtmadığı ya da eğlendirmediği zaman çelik gibi bir iradeyle onlardan vazgeçme alışkanlığına katılamayacak kadar duygusaldım. Ayrıca her kuramı pratikte kendini kanıtlamaya zorlayan ve ne kadar kâhince olursa o kadar makbul olarak gören su katılmamış bir Amerikan faydacılığına saplanıp kalmıştım. Kapıdaki kim tatlım? Oh, Zoraki *auteur*'cü, Fassbinder hakkındaki yanlış fikirlerimizi düzeltmeye gelmiş. Ancak aletlerini almak zorunda: yani Aristocu örsünü, Bazin tarzı çekicini ve Freudyen fenerini getirmek zorunda.

Özel olarak yaptığım yeni ya da özgün bir şey yoktu, fakat filmler hakkındaki bazı uyuşuk varsayımların -eğer geniş ölçüde kabul görüyorlarsa- düzeltilmesine yardımcı oldum. *Auteur*'cüler gelmeden önce, *O Brother Where Art Thou?* filmi, *Bang Bang! You're Dead* filmiyle aynı gün gösterime girmişse, ilk gruba giren eleştirmen otomatik olarak *O Brother Where Art Thou?* filmini önerirken, ikinci tür eleştirmen ise *Bang Bang! You're Dead* filmini önerirdi. Bu günlerde büyük ihtimalle tam tersi geçerli oluyor. Kanlı, özel efektli, zengin dekorlu filmler sinema sanatının gelişmiş örnekleri olarak selamlanırken, asil, yüce bir duyarlılığa sahip hümanist bir belgesel başyapıt olarak kabul görmüyor. Gerçekten bu yenilikçi geri dönüş öyle ileri bir boyuta varmıştı ki, kendimi Kael'le karşı karşıya, onun kaba hareketliliği kabullenmesine karşı, edebi hümanistliği savunurken bulmuştum.

Bundan dolayı Corliss ve Ebert'in yeni gelişmeye başlayan kavgaları dillere destan Sarris-Kael çatışmasının yarattığı etkiyi meydana getirmediyse cesaretleri kırılmamalı. Corliss ve Ebert sadece bizden değil, herkesten daha zeki ve sofistikeler, hatta Kael ve Sarris'in daha olgun ve bilge halinden bile. 1960 yılında, Hitchcock'un *Psycho* filmindeki ilk-*auteur*'cü (*proto-auteurist*) biçem hakkındaki övgü dolu yazıyı yazdığım zaman yarattığım sansasyonu hayal bile edemiyorum. Dave Kehr beni John McNaughton'un çok daha dehşet verici fakat aynı derecede muhteşem olan *Henry: Portrait of a Serial Killer*'ı hakkında uyarmıştı, ancak ne onun ne de benim övgü dolu eleştirilerimiz günümüzün tür-ağırlıklı (*genre-wise*) eleştiri çevresinde ses getiremez.

David Thomson'un *Film Comment* dergisinin aynı sayısında yayınlanan ve Robert Siodmak'ın *Criss Cross*'unu bitmek bilmeyen şekilde yeniden keşfettiği yazısında, beni ve *auteur* kuramı, tuhaf değerlerinin ve dışavurumcu yeteneklerinin tadı-

na varıp, kaydedilmesi için bekleyen sınırsız sayıda kara film varken, onları yeterince takdir etmemekle suçluyordu. Agee biraz ıskaladı ve Farber biraz yakaladı, fakat bu *auteur*'ler için ilk ve son kez kara film türlerini 'aydınlık' türlerin üzerinde tutan amansız bir araştırmaydı. Geri kalanı zarafet ve özendir ve Thomson bu konuda etrafındaki herkesten daha iyi sayılır.

60'lardan getirdiğim kötü haberlere gelince, bu yıllarda eğlenceli filmler bile sonunda elitist kültür tarafından özümsendi ve bundan sonra hiçbir şey eskisi gibi olmadı. Akademik kurum ve kuruluşların direnişine rağmen, bu filmler geri dönülmez şekilde sosyal bilimlerin dallarından biri haline geldi. Sinemayı Columbia Üniversitesi'nin müfredatına aldırmak çok uzun zamandan beri hayalimdi. Yine de yazıma Kierkegaard'dan yaptığım alıntıyla başlamamın sebebi onun fikirlerinin geleceği kâhince çok önceden görmesinden çok daha öte bir anlam taşıyordu. Önemli olan, *auteur* kuramın eserin onu yaratanın dışında da var olabileceğini ortaya koymasıydı. Eğer birçok iyi fakat çözümlenmemiş film olmasaydı, keşfedilmeyi bekleyen bu kadar tanrısal *auteur* yönetmen de olmazdı.

Filmin konusunun, mesajının yazarın kişiliği olmadan hiçbir önemi yoktur. Yönetmenler ve film yönetmenliği hakkında hiçbir şey bilmeden çok önce bile, filmlerden etkileniyordum. *Auteur* kuram tarihtir, kehanet değil. *Auteur* kuram geçmişi anlamaya çalışır, sanatsal yaratımın gizemi asla tamamen anlaşılamayacağı için geleceği şekillendirmeye çalışmaz. Asla Pauline gibi militan bir eleştirmen olmadım. Eskiden neydi ve şimdi nedir soruları üzerine yoğunlaşma konusunda pişmanlık duymayı bıraktım.

Sonuç olarak ne Corliss'in film eleştirisinin durumuyla ilgili umutsuzluğunu paylaşıyorum, ne de Ebert'in film endüstrisi için duyduğu endişelerini. Sadece umutsuzluğa düşmek için çok erken olduğunu düşünüyorum. Medyada hâkim olan dü-

şüncenin aksine, 50'lerde 60'lardan çok daha fazla iyi film yapıldı, ancak hatırladığım kadarıyla 50'ler 'Karanlık Yıllar' olarak adlandırılırken, 60'lar bir çeşit 'Rönesans' olarak değerlendiriliyordu. Sinema geçmişine bakıldığında altın çağlar birbirini izlese de aslında başlangıcından bu yana yerinde sayıyor. Üçüncü milenyuma doğru biz sinema eğitimimizle ve basın geçiş kartlarımızla hımbıl hımbıl yürürken 90'lar da farklı olmayacağa benziyor.

Corliss ve Ebert'in çekişmeli kariyer tercihlerine gelince, bu durumun tamamen kapitalist toplumda ve belki de nihayetinde kapitalist bir dünyada yaşadığımız gerçeğiyle ilgili olduğunu hatırlatmak istiyorum. Ne olursa olsun, günümüzün aç gözlü dünyasında biraz daha fazla para kazanmak isteyen eleştirmenleri kınayacak en son insan ben olurdum. Üstelik eğer Agee ve Farber kendilerine ayrılan sınırlı alanlarda Time dergisi için muhteşem film eleştirileri yazabiliyorlarsa, Corliss'in de aynı uğraş içinde dikkate değer yazı yeteneğini kullanmaması için hiçbir neden yok (Kelime hesapları üzerinden yürütülen bu dar kafalı tartışma beni hayretler içinde bırakıyor: "İcaz nüktenin özüdür"- anlatımda kısalık nüktenin ruhudur deyişine ne oldu?) Eğer sinema konusunda az da olsa bir şeyler öğrenebildiysem, Corliss ve Ebert'in filmleri sahne sahne görsel olarak analiz etmenin eğitsel değerini gözlerinde fazla büyüttüklerini söylemeye cesaret edebilirdim. Saf ve tecrübesiz zihni adeta boş bir sayfa gibi olan bir seyirci kitlesiyle karşılaşıldığı zaman, sinemasal tekniğin en basit ve ilkel bir örneği bile büyük beğeni ile karşılanabilir. Bu fırsat Slavko Varkapich etkisi olarak adlandırılır.

Eğer meslektaşlarımın gelecekte karşılaşabilecekleri günaha teşvik eden istekler konusunda endişelerimi ifade edebilmeme izin verilseydi, Corliss'i umutsuzluk günahından kaçınması için uyarırdım. Ve Ebert'e onun Gene Siskel ile yap-

tığı başarılı Laurel-Hardy çalışmalarında risk altında olan şeyin, ne onun estetik sağlamlığı ne de duygusal samimiyeti olmadığı, fakat tam tersine kişisel konuşmalardan kavradığım kadarıyla, ısrarla içi boşaltılan saygısız bir espri olarak kitle izleyicisinin banalliklerine fazla bel bağlaması olduğunu söylerdim.

Yine de bunlar sinema besin zincirinde yukarılara tırmanmayı denerken hepimizin karşılaştığı günaha davet çağrıları. Benim için önemli olan şey şu ki, tanrılar evinin sütunları hala ayakta ve asla hiçbir tanrısal yönetmen hakkındaki görüşlerimi olumsuz yönde değiştirmek zorunda kalmadım. Fakat olduğundan daha az değer verdiğim ve hala ihmal ettiğim birçok yönetmen var. Her şeye rağmen geçmiş hala ümit dolu.

Auteur'ün Gözde Filmi: Yurttaş Kane

Seçil Büker

Bazin sinemada Shakespeareler, Rambrantlar aramanın boş bir çaba olduğunu söylemek istese de, sinemada kişiler üzerine kült yaratılmasına karşı çıksa da *auteur*'leri arama çabası hiç durmuyor. Kimi kez ilk filmini çeken bir yönetmenin *auteur* olma yolunda olduğu ya da olmadığı söyleniyor. *Auteur* yaftası yönetmeni sınıflamada bir ölçü. Sinema üzerine ders veren öğretim üyeleri de bu yaftalardan etkileniyorlar. Belki de bu etkinin sonucu olarak *auteur* olduğu düşünülen bir yönetmenin "gözde" filmi, derleme bir kitaba iki örnekle giriyor. "Gözde" nitelendirmesi kuşkusuz bu satırların yazarının nitelendirmesi. *Yurttaş Kane*'i seçerken Bazin'e gönderme yapmak gerekiyor: Ona göre filmin sinema tarihindeki yeri de önemli. *Yurttaş Kane Mr Arcadin*'den üstün. *Auteur*'ün her filmi aynı biçem özelliklerini taşımıyor. Wollen'a göre *Yurttaş Kane* üzerine yazmak bir bakıma sinema üzerine yazmaktır. Bu film sinema tarihinde önemli bir yere sahiptir. Bazin'e göre gerçekçilik geleneğini yeniden ele geçirmemizi sağladığı için de önemli bir film *Yurttaş Kane.* Welles görüntü yönetmeni Greg Toland ile iş birliği yaparak aslında görüntüyü işler (manipüle) eder. Ama Bazin alan derinlikli sinematografiden dolayı filmi kutsar.

Truffaut filmin deneysel olduğu için kalıcı olduğunu söyler. Sinematografik anlatım açısından canlanıveren dondurulmuş görüntüleri, zincirlemeleri, kamera hareketleri, vb. gibi özellikleri ve bu özelliklerin oluşturduğu bütün açısından film "biricik". Film son sözü "rosebud" olan bir erkeğin ölümü ile açılır ve ölümün ardından Kane üzerine bir haber filmi başlar, bu

geçişi "ekonomik" olarak nitelendirenler bu anlatımı özgün bulurlar. *Kane*'in dili yaratılırken geleneksel kurgu yöntemlerine rağbet edilmez ve film deneme olarak nitelendirilmeyi hak eder. Bu denemede "rosebud"ın gizini yalnızca izleyici öğrenir. Böylece izleyici anlatıların yukarıdan bakan ve her şeyi gören ve bilen yaratıcıları gibi bir üst konuma yükselir. Çünkü o film kişilerinin bilmediği, bilemediği bilgilere ulaşır. *Yurttaş Kane*, tel örgüler üstündeki "girmek yasaktır" yazan bir levha ile açılır. Kamera, karanlıkta bulutlarla kuşatılmış olarak betimlenen bir şatoya doğru ilerler. Bu şatonun gizini izleyici filmin sonunda çözer. Aynı çekimler filmin sonunda tersten tekrarlanır. Gizi bilen izleyici "güçlü" bir biçimde dış gerçekliğe kamera ile birlikte açılır.

Filmde ayrım çekimlerinin yanı sıra haber ayrımında olduğu gibi kısa çekimler de vardır. Montaj ayrımlarını kullanırken Welles geleneksel açı karşı açı kullanımından vazgeçer. Böylece anlatıcının (Thompson'ın) önemi azalır ya da yok olur. Anlatıcı artık bir gölgedir filmde. Bu durumda izleyicinin anlatıcı ile özdeşleşmesi oldukça güçtür. Zaten filmin sonunda izleyici böylesi bir birlikteliği gerçekleştirmediği için mutludur, çünkü o filmin gizine tek başına ulaşarak esenlikle nesnel dünyaya geçer. Filmin sonunda kamera, Xanadu'nun büyük salonunda Kane'den arta kalan bir yığın şeyin üzerinden, Kane'in yaşamının son döneminden başlayarak geriye doğru kayar ve sonunda onun çocukluğunu, kızağını bulur. Filmde Kane'nin yaşamına ilişkin geliştirilen üç anlatımın üçüncüsüdür bu anlatım. (Diğer iki anlatımla ilgili ayrıntılı açıklamalar bu bölümdeki çevirilerde yer almaktadır.) Bu son anlatımın tadına varan ve sonu öğrenmekten haz alan izleyici, gizemin çevresinde gelişen öyküyü açımlar. Anlatıcı ise kendisine bölük pörçük anlatılan parçacıkları bir araya getiremeden, tutarlı bir öykü oluşturamadan filmden ayrılmak zorunda kalır.

Ne yazık ki Thompson, gizi çözüp Rosebud'ın öyküsünü anlatabileceği bir ipucunu film boyunca bulamaz. Giz yönetmen ile izleyicinin arasında kalır. Doğruyu söylemek gerekirse iç öyküsel anlatıcılar Rosebud hakkında hiçbir şey bilmediklerini söyleyerek konuşmaya başlarlar. Ama filmde Kane'in kimliği başattır. Bu konuda yönetmenin izleyiciye sunduğu "oyun" ise "Rosebud" sözcüğüdür. Üzerine bilginin sunulmadığı "Rosebud" çok önemlidir, ama filmin sonuna dek belirsizdir.

Aslında sinema tarihi boyunca kullanılan, bir anlamda koda dönüşen anlatımlar *Yurttaş Kane*'de yer alır. Örneğin Kane'in Thatcher'la birlikte evinden ayrılmasından sonra kızağın üzerini örten karla ilgili minik ayrım (iki çekim zincirleme ile birbirlerine bağlanır) özet ya da kısaltmaya iyi bir örnektir ve klasik "takvim yaprakları" çekiminin bir çeşitlemesidir. Ünlü kahvaltı montajı, hem uzamsal sürekliliğe hem de büyük uzamsal süreksizlikle, ayrıca da öyküleme zamanının değiştiğini yinelenen çekimlerle göstermeye iyi bir örnektir. Günlük gazetelerin üst üste bindirildiği çekim belli bir olayı değil, yinelenen bir süreci gösterir. Çünkü gazete her gün çıkar. Donmuş olarak görüntüde yer alan *Chronicle* yazarlarının *Inquirer*'a katıldıklarında canlanmaları yananlamsal olarak onların tek düze çizgiden ayrıldıklarını gösterir. Donmuş görüntü konusundaki bir başka örnek de Kane'in eşinin"aşk yuvasını" ziyaretinde gerçekleşir. Kane'in eşi kapıdan çıkar, ardından "aşk yuvası"nın kapısı [Susan Alexander ve Kane'in kalp içine alınmış fotoğraflarıyla birlikte] bir gazete fotoğrafında donar. Tüm bu geleneksel kodlara karşın, film geleneksel kodların oluşturduğu bütüncül yapısı ile gerçekten "biricik"tir ve sinema tarihinin bir özetidir. *Auteur*'un başyapıtıdır. Filmin görsel evreni filmi biricik kılarken Kane'i "cüceleştirir" (nitelendirme Sarris'in) ve Kane'in gürül gürül akan sesi şatonun nesneleri arasında yitip gider. Bu ses daha sonra usulca "rosebud" olarak

çıkabilir. İkinci eşi onu terk ettiğinde, Kane nesneleri paramparça eder, kristal kulübeyi fark eder iç içe geçmiş aynaların arasından sonsuza dek yinelenmiş görüntüsü ile geçer. Bu imge belki de sonsuza dek tartışılacak olan film için de bir göstergedir.

Andrew Sarris'in bu bölümde yer alan yazısında söylediği gibi Alfred Hitchock, John Ford, Howard Hawks ve Orson Welles gibi "Tanrısal" (nitelendirme Sarris'in) yönetmenlerin çok yetkin olmayan filmlerini yüceltmek zorunda kalmamalıyız. Ama göstergebilimci *auteur* yanlılarının filmlerini neden çözümlemesinler ki! Zaten bu konuda Sarris de olumlu düşünüyor. Hele de toplumsal bağlama da vurgu yaparlarsa Sarris'in söyleyecek hiçbir sözü yok. Ama Bazin'in uyarılarına da kulak vermek gerekiyor, *auteur* kuram konusundaki aşırılıklara duyarlı olmalıyız. Onun dediği gibi "*auteur* kuram sinemanın gizemlerini çözme yolunda son durak olmaktan ziyade bir ilk adımdı". Artık sözü *auetur* kuram üzerine değişik bakış açıları ile odaklanmış Peter Wollen ve Andrew Sarris'e bırakıyoruz.

Yurttaş Kane*

Peter Wollen
Çeviren: Seçil Büker

Yurttaş Kane üzerine yazmak, sinemadan söz etmektir. Bu filmi, sinema tarihindeki yerini görmezlikten gelerek düşünmek olanaklı değildir. Welles'in Hollywood'la kurduğu şansız bağlantılarına karşın, pek çok eleştirmen Welles'i öncelikle Amerikan anlatı sineması içinde görüyor. Pauline Kael, otuzlardaki bir gazete fotoğrafından söz eder ve -eğer o zamanlar yazar varsa- Hollywood'un başlıca yazarı olan Mankiewicz'in üstlendiği rolü önemser. Charles Higham "bütünüyle Amerikan olan bir yapıt"tan, Andrew Sarris ise "yine Amerikan olan bir barok"tan söz eder. Böylece yukarıda adı geçen yazarlar sinemanın neyle bağlantılı olduğu konusunda kuşkuya yer bırakmazlar: Amerika = Hollywood. Diğer yandan, Noël Burch gibi bir Hollywood düşmanı, Welles'i Kazan, Aldrich, Losey ve Penn'le ilişkilendirir ve *Yurttaş Kane*'i, geleneksel anlatı kodlarını alt üst etmek için bir şey yapmadığı, bu kodları geniş bir alana yaydığı için kınar.

Kuşkusuz bu ana akıma karşı, André Bazin'in geliştirdiği etkili tepkiye de değinmeliyiz. Bazin'e göre, *Yurttaş Kane* ve *Muhteşem Ambersonlar (The Magnificent Ambersons)* sinemanın gerçekçiliğe yüreğini açmasında kritik anlardı. Renoir ve Wyler'ın yapıtları ve *Yurttaş Kane* sessiz dönemden (Feuillade, Von Stroheim, Murnau) bu yana yitirdiğimiz gerçekçilik geleneğinin yeniden keşfinden başka bir şey değildir. *Yurttaş Kane* İtalyan yeni-

* "Citizen Kane". Peter Wollen. **Semiotic Counter Stretegies: Readings and Writings**. London:Verso, 1982

gerçekçiliğini dört gözle bekledi. Dahası Bazin daha uzun yaşasaydı, *cinema-verite* ile manyetik teyple, hafif kayıt cihazlarıyla ve kamera ile manyetik bant birleşiminin icadının ardından ortaya çıkan belgesellerdeki yeni gelişmelerle mutlaka ilgilenirdi. (Gerçekten de Bazin'in düşünce yapısındaki "teknolojik Mesihçilik", onu kaçınılmaz olarak bu yöne götürürdü).

Bazin'e göre, alan derinliği ve ayrım çekimlerin kullanımı *Yurttaş Kane'in* en önemli özelliğidir. Yine de, Welles ile ilgili yazılarında, Welles'in ruhani alçak gönüllülüğünü, kişiliğini, dahası demokratik zihniyetini paylaşmamasından ötürü Bazin'in duyduğu kaygı sezilir. Bu insan eliyle yapılan herhangi bir yapıtın ötesine geçebilecek anlamın sanatçı tarafından yadsınmasıdır ve Bazin'e göre "biçemsiz biçemdir". Kimi zaman, Bazin'in, Welles'in "sadizminden", *lastik* gibi çektikçe uzayan, şişkin ve gergin, sapan misali izleyicinin yüzüne çevrilmiş, geri tepmeye hazır uzamlarından söz ettiğini kolayca unuturuz. Bazin, Welles ile El Greco'yu (alan derinliğinin Flaman ustası) karşılaştırır ve Welles'i "şeytansı görüşü" ve "zalim tarafsızlığı"ndan dolayı eleştirir. Ancak, Welles'in biçem ustalığı ve görüntüyü manipüle etmesi konusundaki farkındalığı Bazin'i yolundan saptırmaz. Aslında, onun coşkusu, Welles ve Toland'ın böylesine ustalıkla sundukları alan derinlikli sinematografiden ötürüdür. Welles'in film tarihindeki yeri de bu olguya bağlıdır.

Ancak son günlerde çok açık olmaktan çok kapalı olan bir üçüncü dalga daha hissedildi. *Poetique*'te Marie-Claire ve Ropars-Wuilleumier'in ortak makalelerindeki ve *Sub-Stance*'taki William Van Wert makalesindeki kimi belirlenimleri ve Robbe-Grillet'nin düşüncelerini bir araya getirdiğimizde, *Yurttaş Kane*'nin, gerçeğin Nietzche tarzı reddedilişi olduğunu anlarız. Ayrıca *Yurttaş Kane*'i çizgisel anlatının çöküşüne yol açan bir film olan *Last Year at Marienbad*'ın öncüsü olarak görmek

de olanaklıdır. Borges'in *Yurttaş Kane*'i "merkezi olmayan bir labirent" şeklinde nitelendirerek övmesini de yine bu bağlamda değerlendirebiliriz. *Kane*'in (kolaylıkla nihilizme götüren) perspektifçiliği, gruplayan, örtüşen ve çelişen karmaşık anlatı biçimi, Welles'i, köklerini belki de Conrad ya da Faulkner'a uzanan ve Pirandello'da ve Fransız yeni romanının daha geniş etki alanına ulaşan modern harekete yerleştirir.

Ve çok doğal olarak, köklerini edebiyattan alan bu eğilim, Duras, Cayrol, Robbe-Grillet gibi filmler üzerine çalışmış, dahası film yönetmeni olmuş yazarların etkisiyle özellikle Fransa'da sinemada da yayılmaya başlamıştır.

Bu üç tür *Yurttaş Kane* çeşitlemesinden kuşkusuz en tuhafı Bazin'kidir. Birçok açıdan oldukça esnek ve gönlü geniş olan Bazin, kimi zaman bakış açısını inanılmaz ölçüde sınırlar ve tek bir noktaya odaklanıverir. Açıkçası, Bazin *Yurttaş Kane*'nin (nefret ettiği) dışavurumculuğun etkisi altında olduğunu hissetmişti. Ancak, bu etkiyi ya fazla önemsememiş ya da, toplama kampları hakkındaki bir filmin dışavurumcu tarzını savunduğu gibi, Kane karakterindeki bir tür psikolojik gerçekçilik olan abartı ve gerginliğe dikkat çekerek, filmin dışavurumculuğunu haklı çıkarmaya çalışmıştı. (Onunla aynı mizaçta olan, Christian Metz de *Kane*'in, yani filmin, biçimsel görkeminin filmdeki karakter Kane'in görkemli kişiliğiyle nasıl paralellik gösterdiğini belirtir.) Bazin daha çok sevdiği konulara eğilir: Alan derinliğinin ve ayrım çekiminin önemi.

Bu konuda Bazin açısından temel kavramlar, uzamsal ve zamansal eştürlülük ve dramatik birliktir. Tiyatro sahnesi Bazin'in film kuramı için neredeyse bir modeldi. Kuşkusuz o filme çekilen tiyatronun sahneye ve olayın geçtiği yer ve koşullara saygı duyması gerektiğine inanıyordu. Bunun ötesinde, dünyanın kocaman bir sahne olduğuna; *theatrum mundi* olduğuna inanıyor, *theatrum mun*di'nin bir şeyleri yakalayıp kaydetmesi için

sinemaya çağrıda bulunduğunu düşünüyordu. Ona göre tüm sinema filme alınmış tiyatroydu ve yalnızca yeni-gerçekçilikte, örneğin dünya bir sahneydi, oyuncular sahnede yaşamlarını sürdürüyorlardı ve tüm bunlara anlam veren dramatist ise Tanrı'nın ta kendisiydi. Bu durumda kuşkusuz Anette Michelson'ın deyimiyle, sanatçı "bir tanık olarak sanatçı"ydı ve bütüncül gerçeklik "En Yüksek Seyirlik'i" sunmaktan öte bir şey yapmıyordu. Gerçekten de Bazin İtalya'da gündelik yaşamın *Commedia dell-Arte*'ın ta kendisi olduğunu düşünür ve İtalyan il ve ilçelerinin mimarisini tiyatro dekoruna benzetir.

Bazin her zaman Orson Welles'in tiyatrallığını vurgular. Welles'i, tiyatrodan biri gibi görür. Ayrım çekimi ise, oyuncunun önceliğini sağlayan bir araçtır. "Bir sanatçının performansı, diğer karakterler ve sahnelerle duyusal ve canlı bir bağlantı içinde olmazsa anlamını yitirir; dramatik kan kesik kol misali kurur. Oysa performans yetkin bir biçimde sürdükçe, sahne batarya gibi kendini doldurur."

Bazin üç nedenden ötürü ayrım çekimi ve alan derinliğinden yanadır: Ayrım çekimi ve alan derinliği sahnenin dramatik bütünlüğünü sağlar, nesnelere, olay örgüsünün [nesnelerden] istediği kusursuz aracılığın ötesinde izler olarak var olma olanağını verir ve ayrıca eylemi izleyen izleyiciye seçim özgürlüğü sunar. *Yurttaş Kane* ile ilgili olarak akla gelen ilk özellik birincisidir. Bazin'e göre ikinci özellik de önemlidir: İntihar girişiminden sonraki ayrımda, kamera Susan Alexander'ın yatak odasının kapı kolunu betimlemeye koyulur ve bakırın verdiği soğukluk duygusunu aktararak ve kapının bakır kolunu ya da girintili emayesini betimleyerek yoluna devam eder. Ancak, bu betimlemenin Yurttaş *Kane*'le doğrudan bağlantısının olmadığını, bunun Bazin'in düşü ya da tasarımı (Bachelard mantığıyla) olduğunu sezmeliyiz. Üçüncü özelliğe gelince Bazin, zaman zaman pek çok yönetmen gibi, Welles'in de izle-

yicinin ilgisini aydınlatma ve hareket yoluyla yönlendirdiğini kabul eder. Ama ayrım çekiminin gizilgüç olarak taşıdığı belirsizliğinin farkındadır ve doğal olarak da bunu Kane'in belirsizlik yumağı olarak betimlenmesine bağlar.

Bazin'i izleyen, ama alan derinliği [kullanımı konusunda] ardıl olmanın avantajını kullanan yönetmenler, Bazin'in çekime olan sevgisine garip bir biçimde ihanet ettiler. Kimden mi söz ediyoruz? Warhol, Snow, Godard, Straub ve Jancso'dan kuşkusuz. Bu yönetmenlerin Bazin ile bağları var (Straub Bazin'in ilahı Bresson'a saygı gösterir; Godard Rosellini'nin izlerini taşır), ama bu yönetmenler ayrım çekimini Bazin'in öngörüsünden çok farklı bir biçimde kullanmışlardır. Bu film yönetmenlerinden kimileri (Jancso, Snow), oyuncunun ya da oyunun üstünlüğünden çok, kameranın ve hareketinin özerkliğini vurguladı. Kimileri de filmin imgelemsel evrenini ortadan kaldırmak için süre duygusunu kullandı (Godard). Bir kısmı da süreye kendi içinde biçimsel bir özellik olarak baktı (Warhol). İzleyicinin gözüne rehberlik yapmayı red eden gerçeğe bağlılık konusunda ısrar eden ve Bazin'e büyük olasılıkla çok yakın duran Straub da, alan derinliğini Bazin'in öngördüğünden çok farklı amaçlarla kullanmıştır.

Yurttaş Kane'deki ayrım çekimlerinin çoğunun aslında Thompson'ın anlatı içindeki iç öyküsel anlatıcılarla konuştuğu bölümlerdeki geriye dönüşlerden çok ana öyküyü kurmada kullanıldığını belirmekte yarar var. *Yurttaş Kane*'de bir çekimin ortalama uzunluğu çok fazla değildir, çünkü hem haber ayrımında hem de Welles'in sıklıkla geçiş olarak kullandığı çok sayıda montaj ayrımında kısa çekimlerin sayısı oldukça çoktur. Öyküyü kurmada ayrım çekimlerini kullanma kararı, aslında geleneksel açı karşı açı kullanmama kararıdır, dolayısıyla Thompson'ın yani anlatıcının rolünü vurgulamama konusunda verilmiş bir karardır. Thompson sürekli olarak kameraya ar-

kası dönük bir gölge biçiminde görülür. Çekimin ve kurgunun uzunluğu konusundaki kararları, anlatı ve yapı konusundaki kararlardan ayırmak da aslında güçtür. Thompson'ı bu şekilde çekerek, Welles bilgi ve odaklanma açısından, izleyicinin, kendisinin [izleyicinin] filmdeki temsilcisi olan karakterle özdeşleşmesini önler.

Çözümlemesinin sonunda, Bazin'i endişelendiren (yeni-gerçekçilerde olduğu gibi, "günlük yaşamın bir dramaturjisi"nden söz edilse de) dramaturjiydi ve o karakterlere ve süre giden anlatı çizgisine olan gereksinimi kabul ediyordu. Sanatsal müdahalenin en alt düzeyde olması durumunda, psikolojik gerçeğin ve dramatik yapılanışların kendilerini daha fazla göstereceğini düşünüyordu. Deneysel filme bütünüyle karşıydı (ona göre Von Stroheim en büyük deneyselciydi ve tabii ki Welles kolaylıkla Von Stroheim'in dönüşümü olarak algılanabilir) ve tiyatroyla romanı, sinemayla karşılaştırılması gereken modeller olarak görüyordu. Burada da Bazin geleneksel beğenilere katılır: Sartre'nin Mauriac'ı aforoz etmesini onaylar. Sartre'nin beğendiği yazarları da (Dos Passos, Faulkner, Hemingway) sorgusuz sualsiz benimser. Gertrude Stein ve James Joyce'un başlattığı yazınsal devrimle ilgilenmez.

Ancak çağdaş film yönetmenlerinin sundukları örnekler uzun çekim ve ayrım çekiminin, dramaturjinin ayağını kaydırdığı ve önceliğini de elinden aldığını göstermektedir. Artık süre kendi içinde biçimsel bir özellik oluyor ve süre çekim sürecini örtbas etmekten çok, ayrım çekimleri ile çekim sürecini ön plana çıkarıyor. Ayrım çekimi *tableaux*'u temel alan Brecht tarzı dramaturjiyle bağdaştırılabilir. Aslında, bu eğilim, *Yurttaş Kane*'de ana öyküdeki ve ana öykü dışındaki eylemlerde ve karmaşık geçişlerde kılık değiştirmiş olarak varlığını sürdürür. Bazin, kesmenin temel işlevinin eksilti olduğunu, öte yandan uzun ayrım çekimleriyle oluşturulan ritimde, kesmenin doğal olarak

yalnızca eksilti değil, durak işlevi gördüğünü de düşünüyordu.

Bazin genellikle geleneksel dramaturji ve fotoğrafın gerçekçi özünden (dünyadan filme *varlığın* foto-kimyasal aktarımından) söz etmiş olsa da, yazıları neredeyse sinemada bir zaman kuramını, bundan dolayı da bir *yokluk* kuramını (en azından gizli gizli barındırıyor) ya da sunuyor gibi görüyor. Uzun çekim konusunda bizi asıl şaşırtan görüntünün orada olması değil, [görünenin] *hâlâ* orada bulunmasıdır. Bazin zaman kavramını uzunluk, süreklilik ve süre açısından ele alır. Gance ile bağdaştırdığı hızlandırılmış montaj türünü hiç sevmez. Aslında o, *Yurttaş Kane*'deki montaj ayrımlarının Gance'ın tarzı "hızlandırılmış" montaj olmaktan çok sürekliliğe ve kusurluluğa açık (sürekli ya da yinelenen eylemler biçiminde) olduğunu göstermeye çabalıyordu. O Eisenstein'a da soyutlamadan hoşlanmadığı için değil, Eisenstein'in çekimleri çok kısa sürdüğü için kuşkuyla bakar. Brakhage'ı etkileyen özellik de kesinlikle budur. Klasik anlamda montaj, çekimdeki nesneler arasındaki ilişkiden çok çekimler arasındaki ilişkileri vurgulayarak, varlık, süreklilik ve bütünlük diyalektiğinden çok, kayıp, yokluk, farklılık ve bölünme diyalektiği ortaya çıkardı.

Sinemada zaman kavramı iki belki de üç temel alan içerir. Öykünün imgelemsel süresi ve filmin gerçek süresi: öykünün gerçek zamanı, filmin öyküleme zamanı ve belki de üretim süresi, açıkçası filmin yapım süresi. (Kuşkusuz Godard-Gorin, Morgan Fisher, Vertov gibi yönetmenlerin filmlerini bilinçli bir kategori olarak öne çıkaran da filmin çekim süresinin filmlerde sunulmasıdır. Film çekim süresi, Truffaut'nun "*Day For Night*" adlı filminde olduğu gibi düşlemsel olarak imgesel süreyle de birleştirilebilir.) Bu süre alanları arasında farklı ilişki dizileri vardır. Bu ilişkiler, Gérard Genette'in yazınsal metinler için geliştirdiği süre, düzen ve sıklık kavramlarıyla incele-

nebilir. Günümüzde sinema kurumsallaştığı için, filmlerin süresi de sınırlı ve değişmezdir. Süre ancak gösterimin sabit (standart) hızı ve film karelerinin sayısıyla hesaplanabilir. Geçmişte durum böyle değildi kuşkusuz. Sessiz filmlerin gösterim hızları farklıydı. Bu nedenle, makinist bir müzik parçasının yorumcusu konumundaydı ve belirli bir noktaya kadar süre ve tempoyu değiştirebilirdi. Gelecekte, filmler video kayıt cihazlarında izlendiğinde, izleyici, tıpkı bir kitap okuru gibi filmi durdurabilecek, ileri sarabilecek, tekrar oynatabilecek, belleğini tazelemek için geri sarabilecek.

Pek çok filmde (özellikle de Hollywood filmlerinde), öykünün süresi filmin süresinden daha uzun olduğu için, eylemi ilerleten temel öğeler sıkıştırma ve eksiltidir. Buna karşılık, bağımsız ve deneysel filmler, imgelemsel zamanı tümüyle örtbas etme ve yalnızca filmin gerçek süresiyle işleme eğilimindedirler. Bu genellikle kafaları karıştırır. Kimi kez de filmin ve öykünün süresi eş zamanlı olarak ilerler (Warhol). Kimilerinde ise, öykünün süresi ekran süresinden daha uzundur (Conner). Bağımsız filmlerde de filmin gösterim süresinin Hollywood filmlerinden kısa (bir kareye düştüğünü) ya da çok daha uzun olabildiğini gözlemliyoruz. (Snow, Rivette, Warhol, *Scottie's Endless Movie* ise film bitmediği için süresi belirsiz bir filmdir). Genel olarak, Hollywood sineması, izleyiciyi imgelemsel âleme götürmek için, izleyicinin film gösterim konusundaki bilinçliliğini bastırma eğilimdedir. Ancak bu konuda da sürenin oldukça karmaşık ya da özel durumlara ilişkin olarak düzenlendiği istisnaları görmek olanaklıdır. Hitchcock'un *Rope*, Raphael-Donen'in *Two For the Road* ve kuşkusuz Orson Welles'in *Yurttaş Kane'i* bu duruma örnek olarak gösterilebilir.

Bu bağlamda, *Yurttaş Kane*'in en belirgin özelliği, geriye dönüşlü yapısıdır. Bu yapı, süre, düzen ve sıklığı kapsar. Kane'in yaşamı bütünüyle iki kez anlatılır: Birinci anlatım haber bölümü

ile gerçekleşir, haberlerin bir kısmı da opera ayrımında yer alır, ikinci anlatımı iç öyküsel anlatıcılar gerçekleştirir. Bir anlamda, üçüncü bir anlatım da söz konusudur. Filmin sonunda kamera, Xanadu'nun büyük salonunda Kane'den arta kalan bir yığın şeyin üzerinden, Kane'in yaşamının son döneminden başlayarak geriye doğru kayar ve sonunda onun çocukluğunu, kızağını bulur. Filmin düzeni öykü çerçevesinin dışına çıkışlardan ve tekrar içine girişlerden etkilenir, ayrıca çizgisel olmayan geriye dönüşler de düzeni etkiler. Süreye gelince yaklaşık iki saatlik gösterim süresine Kane'in yaşamı sıkıştırılmıştır, bu sıkıştırma yaşamdaki temel olayların seçimi (onların Bazin'in ayrım çekimleri ya da yakın ayrım çekimleri ile sergilenmesi) ve bu çekimlerin karmaşık bir biçimde birbirlerine bağlanmaları ile gerçekleşir.

Aslında, *Yurttaş Kane*'in geriye dönüşlü yapısı, klasik polisiye roman formatının bir çeşitlemesidir. Her polisiye roman aslında iki temel öyküden oluşur: suçun hikâyesi ve soruşturmanın hikâyesi. Suç ile ilgili öykü, bir gizemin, bir sırın çevresinde gelişir. Suçun soruşturulmasının öyküsü ise, sırrın açıklanması ve suçla ilgili öykünün *anlatımı*yla sona erer. Bu nedenle, anlatının başında soruşturmacı anlatıcı olarak sunulur. O görgü tanıklarının, suça bulaşanların kimi kez yanıltıcı, bölük pörçük ya da sınırlı uyarlamalarını dinler. Daha sonra soruşturmacı, tüm parçaları birleştirip tutarlılığı olan bir öykü oluşturmak ve o öykünün *anlatıcısı* olmak zorundadır. (Soruşturmacıya öykü anlatma görevi verilmeyebilir. O tanık ya da suçluyu zorlayarak ya da ikna ederek öyküyü anlatmasını sağlayabilir, bunu başardığında yine anlatıcı rolünü oynamıştır ama öyküyü kendisi anlatmamıştır, suçluya suçu itiraf ettirmiştir.)

Yurttaş Kane, bu "çift katmanlı" öyküleme biçimini seçer. İkinci son, birincinin anlatımı ile gerçekleşir, ama bu anlatımda çok önemli farklılıklar ve çeşitlilikler vardır. Öncelikle şunu belir-

telim, soruşturmacı, yani dedektif değil de gazeteci olan Thompson, sırrı çözüp Rosebud'ın öyküsünü anlatabileceği bir ipucunu film boyunca bulamaz. Sırrı yönetmen yalnızca izleyiciye açıklar. Filmin imgelemsel evreninde bilmecenin çözülmesine izin vermez, bilmece çözümsüz kalır, ama bize çözüm sunulur. Aslında filmde ikinci bir anlatı vardır: Filmin önsözü ve sonsözü. Bu bölümler yönetmence, varlığını duyumsatarak ya da duyumsatmayarak anlatılır.

Filmde gizin, yani Rosebud'ın gizinin ortaya çıkması, suçla ilgili bilmecenin çözülmesi (bu daha çok suçlunun kim olduğunun bulunmasıdır) ile aynı şey değildir, çünkü soruşturma öyküsündeki bir karakter, suç öyküsünün başkahramanı olabilir. Ancak, Thompson'a Thatcher'ın (yazılı olarak) anlattığı, Bernstein ve diğerlerinin sözlü olarak anlattığı "kanıtlar" can alıcı olaydan, kızağın kaybolmasından, önce değil, sonra sergilenir, oysa suç öykülerinde giz anlatının başında değil, sonunda yer alır. Geriye dönüşlerdeki iç öyküsel anlatıcıların anlattıklarının gizle doğrudan ilgisi yoktur. Aslına bakarsanız iç öyküsel anlatıcılar Rosebud hakkında hiçbir şey bilmediklerini söyleyerek konuşmaya başlarlar. *Yurttaş Kane*'in yapısı, farklı bakış açılarına göre bir soruşturma öyküsüne yerleştirilmiş biyografik bir portreyi sergiler. Bu durum, dedektifin kişiliğinin suçun çözümünden daha önemli olduğu soruşturma öykülerinin tam tersidir. Filmde soruşturmacının adı yoktur. Kane'in kişiliği başattır. Aslında, filmde kimlik sorunu konusunda da bir oyun vardır: Rosebud kimdi ya da neydi? Kane kimdi ya da neydi? Hitchcock deyimiyle, Rosebud *MacGuffin*'dir[167], anlatı onun çevresinde döner, ama o bilgi sunmaz, ama yapısal açıdan çok önemlidir.

Bu filmdeki anlatım düzeyleri, farklı bir kaydı, farklı bir za-

167 Hitchcock'un dolaşıma soktuğu bir terim. Herhangi bir öyküde ortaya çıkan nesne. Bu nesnenin önemi kimi film kişilerince önemsenir. Nesne filmin odak noktası olabilir. Kimi kez unutulduğu da olur. Rosebud örneğinde olduğu gibi *MacGuffin* belirsiz bir nesne de olabilir. (Ç.N.)

mansal yapıyı aktarır. Soruşturma öyküsü, yani Thompson'ın yaptığı değişik görüşmeler yaklaşık bir hafta sürer. Görüşmelerin kimi zaman tümünü, kimi zamanda başlangıcını ya da sonunu izleriz. Görüşmelerde ayrım çekimleri başattır, ama bu çekimlere destek veren genel çekimler de aralara serpiştirilmiştir. Öykülemede zaman atlanır, örneğin Thompson bir görüşmeden diğerine gider, arada geçen süre eksiltili bir biçimde zincirleme ile verilir. Kimi zaman, zor bir geçişi kapatmak için bir geriye dönüşle ana öyküye geri gideriz. Gösterim odasındaki geçen açılış ayrımı ile ve Xanadu'daki kapanış ayrımları dışında, Thompson iç öyküsel anlatıcılara göre ikincil konumdadır: Kimi kez hiç ortalarda yoktur (El Rancho'nun tepe ışıklarından cama inen ünlü vinç çekimlerinde olduğu gibi), kimi kez az da olsa görülür (köprünün altındaki hastane çekimi). Thompson'ın Thatcher ile yaptığı görüşmede, Thatcher etiyle canıyla görülmese de, devasa heykeli ve portreleri görüntülerde başat olduğu için, Thompson yine ikincil konumdadır.

Geri dönüşlerin, neredeyse kronolojik sırada olduğunu söylemeliyiz. Temel eksiltilerin geri dönüşler arasında değil de geri dönüşlerin içinde yer aldığını belirtmek de ilginç olacak. Leland'ın ve Susan Alexander'ın anlatımları örtüşüyor ve anlatımlarda tekrarlar da var, Bernstein'in ve Leland'ın anlatımları arasında çok önemsiz bir eksilti var. Susan Alexander'ın anlatımı ise Raymond'un anlatımıyla doğrudan bağlantı içinde ve anlatım Raymond'la sürüyor. Filmin büyük bir bölümünü oluşturan geri dönüşler, süre ile ilgili düzenlemenin çok değişik türlerini sergiliyor. Genette'yi temel alarak, öykü süresi ile öyküleme süresi arasında beş tür bağıntı ayırt edebiliriz. Bunlar hem çekim düzeyinde hem de ayrım düzeyinde yer alır:

Uzatma: Öyküleme süresi öykü zamanından uzundur.
Özet/Kısaltma: Öyküleme süresi öykü süresinden kısadır.
Sahne: Öyküleme süresi ile öykü süresi eşittir.

Hareketsizlik: Öyküleme süresi süreklidir. Öykü süresi ise süreksizdir.

Eksilti: Öykü süresi sürekli. Öyküleme süresi ise süreksizdir.

Bu kategoriler, Christian Metz'in yaklaşımına bir başka seçenek sunar. Metz de dizimsel kategorilerini görüntülerin kendi aralarındaki ilişkiler ile öykü ve öyküleme süresi arasındaki ilişkiler üzerine kurar. "Metzci anlamdaki "özerk çekim" ile "sahne" Genetteci anlamdaki "sahne" kategorisine girer. İlkinde görüş alanının uzamsal süreksizliği var diğerinde ise sürekliksiz yok. Sıradan bir ayrım çekimindeki eksiltiler önemsizdir, oluntusal ayrımda ise önemli ölçüde eksiltiler vardır. Aslında Metz'in çözümlemelerini okurken, önemsiz süreksizliğin ne zaman önemli olduğuna karar vermek zordur. Metz'in soruna dönüştürdüğü diğer bir aykırılığı da anlatının süreksiz olduğunu ve öyküyü, her biri kendi içinde bütünlüğe sahip olan eylemlere ve olaylara ayırabileceğimiz konusunda oluşturduğu varsayımlarıdır. Bu, Propp tarzı peri masalı diyarları geride bırakıldığında oldukça belirsiz olmasına rağmen mantıksal açıdan doğru olabilir. Peri masallarındaki dizimlerin arasında eksilti olarak tanımlayabileceğimiz kronolojik akıştaki kesinti ile oluşan mantıksal duraklar yoktur, ama dizimlerin içindeki eksiltiler böylesine mantıksal olmayabilir.

Her durumda, *Yurttaş Kane*'deki geri dönüşler, bir dizi ilginç zamansal özellik barındırır. Çocuk Kane'in Thatcher'la birlikte evinden ayrılmasından sonra kızağın üzerini örten karla ilgili minik ayrım (iki çekim zincirleme ile birbirlerine bağlanır) özet ya da kısaltmaya iyi bir örnektir ve klasik "takvim yaprakları" çekiminin bir çeşitlemesidir. Ünlü kahvaltı montajı, hem uzamsal sürekliliğe hem de büyük uzamsal süreksizlikle, ayrıca da öyküleme zamanının değiştiğini yinelenen çekimlerle göstermeye iyi bir örnektir. Robbe-Griller'in filmlerinde donmuş kare kullanımına ilişkin olarak Van Wert'in geliştirdiği iki

örnek vardır. Bunlardan ilki donmuş olarak görüntüde yer alan Chronicle yazarlarının *Inquirer*'a katıldıklarında canlanmalarıdır. Bu donmuş görüntü geçen süreyi gösterdiği gibi, onların yinelenebilirlikten yoksun olduklarını da (ironik bir yineleme içinde olduklarını; değişik zaman ve koşullarda sürekli olarak aynı görüntüde olduklarını) gösterir. İkinci örnek: Kane'in eşi Suzan"aşk yuvasının" kapısından çıkar, ardından "aşk yuvası"nın kapısı [Susan Alexander ve Kane'in kalp içine alınmış fotoğraflarıyla birlikte] bir gazete fotoğrafında donar. Arkasında bıraktığı yaşamın bilinemezliği, değişkenliği/öznelliği ile bu donmuş/ nesnel ve kesin olduğu açık olan simgesel kamusal imge karşıtlık oluşturur.

Öyküleme zamanına (filmsel zamana) ilişkin bir diğer kategori de geri dönüşlerde ve daha açık olarak haber filmi ayrımında görülür: Bu, Bazin'in "sıklık", Genette'in ise "tekrarlanan" olarak nitelediği olgudur. Örneğin, günlük gazetelerin üst üste bindirildiği çekim belli bir olayı değil, yinelenen bir süreci gösterir. Çünkü gazete her gün çıkar. Simgesel bir anlatım olarak nitelendirilebilecek bu yaklaşım, Metz'in "bloklama dizimi" adını verdiği dizimle ilişkilendirilebilir. Bu olguyu anlamamız film arşivlerine ve kütüphane katologlarına "bakma" alışkanlığımıza bağlıdır. Welles ile Toland da, Godard ile Coutard'ın *Les Carabiniers*'de yaptıkları gibi, haber film ayrımında görüntüleri soluklaştırıp dondurmuşlardır.[168]

Sonunda, önsöz ve sonsöze geldik. Önsöz ve sonsözde zaman olgusuna ilişkin en temel şey simetridir. Film bir dizi zincirleme ile birbirine bağlanan çekimle başlar. Zincirleme öyküleme zamanında bir süreklilik sağlar. Bu ayrım görüş alanındaki uzamsal değişikliği göstermek için pek de çok kulla-

168 Godard'ın filminde Kral'ın isteği ile savaşa katılan iki erkek kardeş evlerine dökük bir bavulla dönerler. Eşlerine zengin olduklarını, dünyanın hazinesine sahip olduklarını söylerler. Bavulun içinden piramitlerden, ortaçağ kiliselerinden, çağdaş dönem yapı ve otomobillerine kadar uzanan bir yığın soluk fotoğraf çıkar.

rulmayan kesmeden yoksundur. Örneğin film Xanadu'nun önce tel örgüleri sonra demir parmaklıklarından kayarak GEÇMEK YASAKTIR tabelasını bulan ve ardından vinç ile yükselerek eve yaklaşan kameranın sunduğu çekim ile başlar. Filmin sonu tıpa tıp olmasa da filmin başlangıç bölümüne benzer, Xanadu'dan bir dizi zincirleme çekimle ayrılırız, GEÇMEK YASAKTIR tabelasına uğrarız ve parmaklıkların ve tel örgülerin dışına çıkarız. Kuşkusuz simetri yineleme ile düzeni sağlayan bir şeydir. Aynı çekimler yinelenir, ama bu kez çekimlerin sırası bir öncekinin tam tersidir. Aslında, *Yurttaş Kane* demek simetri demektir; örneğin El Rancho'nun içindeki ve dışındaki vinç çekimleri simetriktir. [Suzan Alexander kendisini terk ettikten sonra] Kane'in öfkelendiği ve Suzan'ın yatak odasını yakıp yıktığı ayrım, acıyla haykıran papağan görüntüsü ile geri planda yer alan bir dizi ayna görüntüsünün arasına incelikli bir simetri ile yerleştirilmiştir.

"Sanatta Simetri Sorunları Üzerine" adlı makalesinde, Dagobert Frey, 'simetrinin sükûn ve bağlanmayı, asimetrinin ise devinim ve çözülmeyi, ilkinin düzen ve yasayı, diğerinin ise gelişigüzellik ve rastlantıyı, ilkinin katılık ve sınırlamayı, diğerinin ise yaşam, oyun ve özgürlüğü ifade ettiğini' vurgular. Sorunu böylesine kesin karşıtlıklarla ele almasanız da *Yurttaş Kane*'in biçimsel simetrisi ile yaşam öyküsünün değiştirilemez süresi ve öykünün değişik bakış açılarından anlatımı arasında bir gerilim vardır. Bu olgu Borges'in [film ile ilgili olarak] "merkezi olmayan labirent" tanımlamasını yapmasını sağlamıştır. Aslında, *Yurttaş Kane* sanatın düzeni, sürekliliği ve kesinliği ile yaşamın düzensizliği, gelip geçiciliği ve belirsizliği arasındaki o eski karşıtlığı yansıtır. Her şeye karşın, Pauline Kael ya da François Truffaut'nun, *Yurttaş Kane*'deki "gazetecilik" ile ilgili olarak söylediklerini bir tarafa bırakırsak, film yalnızca biçimsel yapısından ötürü ona "sanat" olarak bakmamızı ge-

rekli kılıyor. (Bu açıdan Welles'i Fuller ile karşılaştırabiliriz. "Manşet ve "nesneleri sergi gibi sıralayan" çekimleri üzerine konuşabileceğimiz bir yönetmen Fuller. Ama o sanatçı kimliğinin bu tarafında çok da ısrarcı olmadı.)

Kendisini tutucu bir yönetmen olarak tanımlayan Truffaut, tutucu bir eleştirmendir de ve *Yurttaş Kane* için şunu söyler: "*Yurttaş Kane* deneysel olduğu için kalıcı olmuştur. Bana öyle geliyor ki, bunun tam tersi de doğru. Biraz da küçümseyerek Welles'in "hileleri" diye adlandırsalar da aydınlatma ile gerçekleştirdiği geçişleri, esnek perspektifi, uzadıkça uzayan zincirlemeleri, canlanıveren dondurulmuş görüntüleri, karmaşık montajı, alt açılı kamera hareketleri gibi özelliklerinden (hilelerinden) ötürü film hâlâ ilgi çekmektedir. Şunu unutmamalıyız, hiç kimse filmin "romana" benzer içeriğine, Kane'in psikolojisini betimlemesine, Amerikan toplumunun ve siyasetinin yirminci yüzyılın ilk yarısındaki durumunu sergilemesine, aşk, güç ve zenginlik gibi kavramlara açıklama getirmesine itibar etmedi. Aslında bu savları çok ciddiye almak da gerekmez. Noël Burch'e göre, bunları, kendisi de çok iyi biliyor gibi görünmüyor, onun için bu özellikleri onun derin açımlamaları ve saldırıları olarak nitelendirmek pek de uygun olmaz.

Aslında, *Yurttaş Kane*'i "Hollywood'tan yana" (Holywood'un tarafını tutarak) savunmak dokunaklı ve hırstan yoksun bir savunma. (Nereden bakarsanız bakın *Yurttaş Kane*, tüm zamanların en iyi filmi olarak nitelendiriliyor.) Pauline Kael, abartı bir yorumla şunu söyler:"Amerikan sinemasının gösterildiği günkü kadar yeni kalan tek sesli filmi". Ancak hemen ardından *Kane*'i "*sığ* bir çalışma, *sığ* bir başyapıt" sözüyle aşağılamaya başlar. Sığlık konusunda pek endişelenmez, çünkü ne de olsa bu sığlık filmi "Amerika'nın zaferine" dönüştürüyor. Daha sonra bu zaferin filmin insanı "düşündürürken gülümsetme ve iletisini iyi aktarma" biçiminden kaynaklandığını anlarız. Kael,

Yurttaş Kane'i, yarattığı burukluk ve eğlence ile otuzların komedi filmlerine de yansıyan, çok iyi bir biçimde sahneye konan Broadway oyunları geleneğine yerleştirir. Diğer eleştirmenler bu olgudan pek söz etmezler. Charles Higham bir baş yapıttan söz eder. Ancak diğer taraftan filmi bir gazetecilik destanı olarak da değerlendirir. Yine, Welles ile *Yurttaş Kane*'in "Amerikalı olma" nitelikleri üzerinde durulduğunu gözlemliyoruz. Bu da, başlangıçta *Yurttaş Kane* adı yerine *Amerikan* gibi bir ad düşünüldüğü için aslında ironik bir şey. Enerji, görkem ve anlamsızlık.

Doğrusu *Yurttaş Kane*'in "içeriği" çok da ciddiye alınmamalıdır. Film çok etkili oldu, bu etkinin en büyük nedeni filmin sergilediği virtüözlüktür. Film sergilediği virtüözlükten, biçimsel araçlarının ve teknik yeniliklerinin çeşitliliğinden ve buluşlarından dolayı çok etkili oldu. Kuşkusuz bu özelliklerin tümü süs öğesi olarak nitelendirilebilir. Günümüzde başat olan estetik süslemeciliği yadsır. Bugün egemen olan estetik, yaratıcılık ya da süslemecilikten çok karmaşık bir sorun çözme süreci olarak görülen dışavurumculuk, işlevsellik, sembolizm ya da biçimsellik olabilir. Welles genellikle barok ya da dışavurumculukla kimi kez de gotikle ilişkilendirilir, bu durum onun temalarının ne denli yüklü olduğunu gösterir. Biçimsel araçlara ve teknik beceriye olan ilgisi onu manerizme, virtüözlüğün bilinçli değerlendirilmesine, şaşırtmaya olan arzuya yaklaştırır.

Welles'in "manerist" yönü açısından şu söylenebilir: Filmde uzun çekim ve alan derinliğinin yol açtığı dramatik birlikten daha çok biçimsel özellikler olarak alan derinliğinin ya da uzun çekimin kendisi önemli. Aynı şekilde filmdeki zaman, yaşlılık, gençlik, bellek temalarından çok, filmde zamanı düzenlemek için kullanılan araçlar ilgi çekiyor. Bu araçların pek çoğu, çok farklı kullanım biçimlerine yol açtılar: Uzun çekimle çağ-

daş film yönetmenlerin yarattıkları çeşitlemeler, donmuş/hareketsiz karede Robbe-Grillet'in yarattığı çeşitlemeler bu konuya örnek olarak gösterilebilir. *Yurttaş Kane*, tarihsel açıdan önemli bir film, ama bu önem kendisini sergileme biçiminden ya da eleştirmenlerden kaynaklanmıyor. Geçmişe dönük olarak kurduğu nedensellik ilişkilerinden ötürü film Welles'in hiç düşünmediği bir biçimde bambaşka bir film gibi okunabilir. *Yurttaş Kane* Hollywood'u yeniden diriltmesinden, anlatıyı romana benzer biçimde karmaşıklaştırmasından ya da filmin gerçekçi özünü ortaya çıkarmasından ötürü değil de, sinema kavramına bakışımızı tümüyle değiştirecek biçimsel bir şiiri inceden inceye işlediği ve bu şiirin büyümesini sağladığı ve anlamın taşıyıcısı olmaktan çok anlamla oynayan bir film metni oluşturduğu için dönüm noktasıdır.

"Yurttaş Kane": Amerikan Barok'u*

Andrew Sarris
Çeviren: Özge Güven

Kendi estetik labirentinde *Yurttaş Kane*, iki ilginç tema geliştirmektedir: Halka mal olmuş bir kişinin özel yaşamının aşağılanması ve materyalizmin ezici ağırlığı. Birlikte ele alındığında bu iki tema, nafile bir nostalji duygusu, yalnızlık ve ölümle sonuçlanan bir Amerikan başarı öyküsünün acı bir ironisinden oluşmaktadır. Gerçekten de, materyalistik tema görsel olarak geliştirilirken, kişisel temanın sözlü olarak geliştirilmesi ile özel bir biçimsel kontrpuan[169] yaratılır. Bu kontrpuana karşın temalar, gizemli bir öykü yapısı içinde göz önüne serilir.

Charles Foster Kane ıssız bir şatoda[170] ölür. Son sözü *"Rosebud"*[171] tır. *"Rosebud"* nedir ya da kimdir? *Yurttaş Kane*'in gizemi budur. Bunu araştıran kişi, *March of Time*[172] gibi haber üreten bir haber servisinde muhabirdir. Kane'in karışık yaşamında karşılaştığı her insan ve nesne zan altındadır. İpuçları, üç ne-

---

* "Citizen Kane: The American Baroque" **Great Film Directors: A Critical Anthology**, (Eds.) L. Brandy, M. Dickstein. New York: Oxford University Press, 1978

169 Kontrpuan, iki ya da daha fazla melodinin kendi bağımsız yolunda belli kurallara göre ilerleyerek birliktelik oluşturduğu polifonik müziğin uygulamasında yer alan yöntemdir (Ahmet Say, (2002), *Müzik Sözlüğü*, Ankara: Müzik Ansiklopedisi Yayınları, 304) (Ç.N.) Sinemada kontrpuan, sesler ile görüntüler arasında tutarlı bir bütünlük yaratılması anlamına gelmektedir. (Mustafa Sözen, (2003), *Sinemada Ses Kullanımı*, Ankara: Detay Yayıncılık, 150) (Ç.N.)

170 Kane'nin yaptırdığı bu görkemli şato, Kubilay Han'ın Çin'de kurduğu kentin adını (Xanadu) taşımaktadır. (Ali Gevgilili, (1989), *Çağını Sorgulayan Sinema*, Ankara: Bağlam Yayıncılık, 73) ç.n.

171 Türkçesi "gülgoncası" dır. Bu metinde, özgün hali ile kullanılmaktadır. ç.n.

172 *Yurttaş Kane*'de, Charles Foster Kane'in yaşamını özetleyen, sinemalarda gösterilmek üzere hazırlanmış haber filmi; "News of the March" yer almaktadır. Bu filmin kaynağı, Amerika'da 1935–1951 yılları arasında haftalık olarak sinema salonlarında yayınlanan haber filmleri dizisi, *March of Time*'dır. 1951'de, televizyon yayınlarının başlaması ve film maliyetlerinin yüksek olması nedeniyle, bu haber filmleri bir daha üretilmemiştir (http://www.harappa.com/march.html Mart, 2007). ç.n.

denle filme yerleştirilir, fakat gizeme giden geleneksel çözüm yolundan farklı olarak "*Rosebud*" bir adamın ölümünden çok, yaşamını açıklamaktadır. Yaşamın manevi anlamı, ölümün gizeminde son bulduğundan, "*Rosebud*" sözcüğü, Kane'in yaşamının nihai izahı değil, sadece sembolik bir özetidir.

"*Rosebud*", dedektif-muhabir ve her şeyi bilen kameranın Charles Foster Kane'in geçmiş yaşamına girmesini sağlayan araçtır. Zaman, filmdeki dört ana hareketi oluşturan geriye dönüşlerle Kane'in vasisinin, yazı işleri müdürünün, en iyi arkadaşının ve ikinci eşinin anılarını verirken önce geriye gider, sonra anlatı zamanına döner. Ana geri dönüşlerin her biri bir önceki geri dönüşten daha ileri bir noktadan başlar. Fakat her geriye dönüş, aynı olay ya da dönemin iki ya da üç bakış açısından görünmesi için, en azından diğerlerinden biriyle örtüşür.

Yurttaş Kane'de Charles Foster Kane'in kişiliğini bize ilk kez tanıtan beşinci bir geriye dönüş vardır. Issız bir şatoda, dudaklarının arasından "*Rosebud*" sözcüğü çıkarak ölen bir adamın açılış sahnesi ile bağlamdan kopuk haber filminin ürkütücü görüntüsü arasında hiçbir geçiş yoktur. Bu, *Yurttaş Kane*'deki ilk çarpıcı etkidir ve böyle bir dolaylı anlatım biçimi hak etmediği bir eleştiriye uğrar. Bu eleştirilerin göz ardı ettiği şey, biçimsel yapının filmin biyografik içeriğini kurarken, izleyicinin alışık olduğu, filmin olay örgüsünü tarihsel olaylarla iç içe geçiren geleneksel kurgu yöntemlerine başvurmadan, son derece ekonomik bir anlatı oluşturmasıdır.

Welles, Kane'in yaşamını özetleyen haber filmi sekansını filmin temel yapısından soyutlayarak, geriye dönüşleri Kane'in yaşam öyküsünü sergileme görevinden kurtarıp, ana karakterlerin onun yaşamı hakkındaki içgörülerini sunmalarını sağlayan bir işlev yükler. Haber filminin ardından, geçişler, dedektif-muhabirin akıllıca hareketleri sayesinde özenli bir biçimde ilerler. Bu silik, ancak gazeteciliğin bütün inceliklerini

bilen karakter, kayıp parçası [*Rosebud*] bir türlü bulunamayan, daha doğrusu filmin sonunda muhabirin görevi sona erdiğinde bulunan yapboz oyununda, şimdiki anı geçmişe bağlar.

Haber filmi, Charles Foster Kane'in kamusal yaşam öyküsünün bir taslağını sunmaktan daha fazlasını başarır. Anlatısal düzeyde, Kane'in kişisel yaşamındaki ilk geri dönüşü ve *Rosebud*'a giden ilk önemli ipucunu oluşturacak olan Kane'in bankacı vasisi Thatcher'ı tanıtır. Haber filmi aynı zamanda, filmin siyasetten uzaklığını ifade eden bir paradoks da yaratmaktadır. Thatcher bir komisyona Kane'in komünist olduğunu anlatırken, geniş bir meydanda halka hitap eden bir konuşmacı Kane'i faşistlikle suçlar. Bir haber görüntüsünde Kane, şimdi ve her zaman bir Amerikan yurttaşı olduğunu söyler. Bu, Kane'in kendisi dışında hiçbir davaya kendini adamadığının ilk göstergesidir.

Haber filmi biter, birden bire projeksiyon odasını gösteren bir genel çekimle baş başa kalırız. Karanlıkta nereden geldiği belli olmayan seslerin ilki yükselir ve *Yurttaş Kane*'in sırlarla dolu olay örgüsü başlar. Bir grup kurt gazeteci, haberi hareketlendirmenin yollarını tartışır. Bir muhabir, "*Rosebud*"ın sırrını bulmak için gönderilir. Gazetecilerin patavatsızlık sınırındaki konuşmaları her yönden acımasız bir ısrarla ilerletilir. Bu diyaloglarda, etkileyici ya da zekice hiçbir şey yoktur, fakat filmin hızlı ve ekonomik biçimde ilerlemesini sağlar.

Muhabirin araştırma için harekete geçmesiyle *Yurttaş Kane*'in en önemli bölümü başlar. Muhabir büyük bir müzeye, pis bir gece kulübüne, baştan aşağıya döşenmiş bir ofise, donuk bir hastane odasına, Charles Foster Kane'in karanlık şatosuna girerken geniş açılı objektif kullanılır. Muhabirin eylemleri işlevseldir ve hedefine yöneliktir: Charles Foster Kane'in yıpranmış, yaşlanmış yaşamına bir kapı açar.

Yurttaş Kane'in altıncı ve son geriye dönüşü, "*Rosebud*"la ilgili son ipucunu gösterir ve muhabirin araştırmasını boşa çı-

kanr. İlginç bir şekilde *Rosebud*'la ilgili üç ipucu, Kane'in oldukça az göründüğü sahnelerde; başlangıçtaki gizemli ölüm sahnesinde, banker-vasisinin anılarında ve son geriye dönüş olan sinik kâhyanın anlattıklarında yer alır. Yakınlarının anlattıkları Kane'in yaşamının sembolik gerçekliğine ilişkin hiçbir ipucu vermez. Bu sembolik gerçeklik, Kane'in ruhsal yalnızlığının en büyük kanıtıdır ve filmin gizemli yapısı bu yalnızlığa dayandırılmaktadır.

"*Rosebud*"ın gizemi, akıllara yer edecek bir biçimde çözülmektedir. Muhabir ve yanındakiler Kane'in şatosundan ayrılmıştır. Sinik kâhya, Kane'in "sıradan değersiz eşyaları"nın yakılmasını emrettiği için işçilerden biri eşya yığınından bir kızak seçer ve onu ateşe atar. Kızağın üstündeki harfler ateşte eriyip yok olurken kamera, kızağın yüzeyindeki "*Rosebud*" yazısına yaklaşır. İzleyici, "*Rosebud*"ın sırrını çözerken, perdedeki hiç kimsenin bu sırra vakıf olamayacağının da ayırdına varır.

Filmin bu şekilde sonuçlanması, işlediği temayı değersizlet tirdiği gerekçesiyle eleştirilmiştir. Yine de bu sıra dışı çözüm ol madan film, karmakarışık bir yapboz oyunu olarak kalırdı. Yanan kızak, yalnızca filmi özetleyen simgesel bir nesne değil; aynı zamanda her şeyi açığa vuran bir simgedir. Kâhyası, işçisi, arkadaşları, düşmanları, O'nu tanıyanlar ve muhabir hiçbir zaman "*Rosebud*"ı çözememişlerdir; çünkü "*Rosebud*", Kane'in materyalistik varlığının "döküntüleri" arasında kaybolmuştur.

Kane'in trajedisi, onun yaşam tecrübelerini diğer insanlarla olan ilişkilerindeki sorunları çözmede kullanamamasından kaynaklanmaktadır. Charles Foster Kane dünyanın dört bir yanından çok değerli nesneler toplar, fakat ölmeden önce düşündüğü tek şey bu zenginlikler yaşamına girmeden önce çocukken oynadığı kızağıdır. Filmin bir yerinde, Kane bankacı-vasisine, böylesine zengin olmasa büyük bir adam olabileceğini söyler. Yaşamındaki farklı dönüm noktalarında, "*Rosebud*", Kane'in

geçmişe duyduğu özlemin odak noktası olur. Kane'in kendi yaşamına bakışı belirlenimcidir ve Kane'in imgesi filmin başından sonuna değin bu belirlenimci anlayış ile tutarlılık gösterir.

Yurttaş Kane'de açıkça görülen entelektüel yapaylığın izi, Kane'in kendi yüzeyselliğinde bulunabilir. Kane, alt sınıf için savaşan mücadeleci bir yazar olarak görüldüğünde bile, davranışlarında kendine olan büyük hayranlığı sezilir. Onun zekice alayları mücadelecilikten daha çok teşhirci bir nitelik taşır. Önyargısız bir gözlemci olarak en yakın arkadaşı Leland, arınmış bir vicdan işlevi üstlenerek muhabire, Kane'in kimseye asla bir şey vermediğini söyler ve ekler "O size bir ipucu bırakmış". İkinci eşi, Kane'in ona hiçbir zaman içinden gelerek bir şey hediye etmemesinden, sadece bir köpeğe bile verebileceği maddi bir servet sunmasından yakınır. İş danışmanı ve ömür boyu hayranı olan Bernstein, Kane'in beklentilerinin paranın ötesinde olduğunu söylediğinde onun kişiliğinin diğer yönünü açıklar.

Her durumda, Kane'in karakteri materyalistik terimlerle tanımlanmaktadır. Kane, aşk, duygusal bağlılık, "*Rosebud*" tarafından sembolize edilen çocukluk döneminin bozulmamış dünyası gibi istediği şeyleri elde edemez ya da satın alamaz. Bu nedenle, Kane'in öyküsü, onun yapayalnız ölümüyle başlayıp, yaşamını simgeleyen nesnenin kurban edilmesi ile sona ermelidir.

Welles ve onun görüntü yönetmeni Gregg Toland'ın tekniği, anlatı yapısını destekler. Filmin örüntüsü ortaya çıktıktan sonra çarpıcı efektler birbirini izlemeye başlar. *Yurttaş Kane*, tel örgüler üstündeki "girmek yasaktır" yazan bir levha ile açılır. Kamera, karanlıkta bulutlarla kuşatılmış olarak betimlenen bir şatoya doğru ilerler. Aynı çekimler, filmin sonunda tersten tekrarlanır. Filmin başında ve sonunda dışavurumculuk ve gerçekçiliğin bu şekilde çatışması, onu pek çok film içinde biçemsel olarak ayrı bir yere konumlar.

Başlangıçta yer alan çekimler gösterişli oldukları için, kapanıştakiler ise doruk noktasının etkileyiciliğini azalttıkları için eleştirilmiştir. Yine de, *Yurttaş Kane*'in başlangıcı ve sonu, filmin temasını izleyiciye ustaca sezdirmektedir. Başlangıçta, tel örgünün somut gerçekliğinden zincirleme ile şatonun fantastik evrenine geçilir. Sonunda ise şatonun gizemli gösterişinden tel örgünün dünyevi sıradanlığına geçilir. Böylece filmin ortaya attığı sorun, onun özgün niteliğinden, aşırılığından kaynaklanan grotesk barok niteliğine doğru bir döngü oluşturarak tamamlanır. Her geriye dönüşte, filmin görselliği diyalogları yönetir. Yüksek tavanların kurduğu evren Kane'i cüceleştirir. Kane, sahip olduklarının tutsağı, mobilyalarının bir aksesuarı, koleksiyonunun finansörüdür. Kane'in gürleyen sesi duvarlar, halılar, mobilyalar, merdiven basamakları ve kullanılmayan odalarda kaybolur.

Toland'ın kamera ayarları, karakterleri, yapay olarak yaratılan ışığın ve gölgenin eğik açılarında görüntülemek için tasarlanır. Filmde, yüzlerin arka plandan ayrıldığı aydınlatılmış yakın çekimler bulunmamaktadır. Oyuncular odanın öbür tarafına geçerken, zemin ve tavan referans noktasını değiştirerek onlarla birlikte hareket eder ama asla onları geçmez. Bu teknik; hem çok sıra dışı olduğu için hem de karakterleri değişen bir yapıda aksesuara dönüştürüp insani özelliklerden uzaklaştırmaya eğilimli olduğu için, ilgiyi kendine çeker.

Ses montajı, birbiriyle bağlantılı iki sahnenin içinde zaman aralığını belirtmek için geriye dönüşlerde yoğun biçimde kullanılır. Bir karakter, cümlesine başlayacak ve onu haftalar, aylar ya da yıllar sonra farklı bir yerde tamamlayacaktır. Bu durumda, bir karakter cümlesine başlayacak ve bir başkası bunu aynı biçimde tamamlayacaktır. Bu yöntem, zamanı daraltır ve izleyiciye nefes alma fırsatı veren geçişleri yok eder. Tempoyu belirleme ve belli şeylerin altını çizme gibi estetik işlevlerinin yanı sıra, *Yurttaş Kane*'in ses montajı; merkezi karakterin [Kane'in] coşkudan

yoksun hırslarının yol açtığı doğal olmayan gerilimi güçlendirir. Her açıdan, *Yurttaş Kane*'in tekniği, kahramanının insani olmayan özelliğinin bir yansıması ve izdüşümüdür.

Genellikle işitsel yapının bir parçası olarak ihmal edilen ses kurgusunun hayranlık uyandırıcı bir kullanımı, filmde Kane'in son görünüşü öncesinde yer alan bir papağanın güçlü çığlığıdır. Bu çığlıktan birkaç sahne önce bir diğer geriye dönüşte Kane ile eşi pikniğe çağrılan yüzlerce konuğun çevrelediği çadırda daha önceleri olduğu gibi tartışırlar. Tiz bir çığlık, ısrarlı ve şehvetli bir tempoyla tartışmayı kesintiye uğratır. Bu tiz sesin, çadırın dışında yaşanan bir cinsel saldırıyla ilgili olduğu açıktır. Daha sonraki sahnelerden birinde papağanın çığlık atmasıyla Kane görünür. Bu iki sahne arasında, zamansal değil tonal ses bağlantısı kurulur. Bu bağlantı, Kane'in çevresini insani özelliklerden biraz daha uzaklaştırır. Yarattığı barok dünyada Kane, insani olan her şeyden soyutlanmıştır.

Gençlik yıllarından yaşlılık yıllarına değin Kane'in katılığını, Welles'in değişen oyunculuğu çok iyi yansıtmaktadır. Kane gençliğinde de alışılmadık şekilde çok mutsuzdur. Rakip bir gazeteden işe alınan yeni yazarları için bir parti verir. Bir grup dansçı kız sahneye gelir. Kane, gösteriyi keserek onların arasına karışır. Kane, önceden planladığı gibi partinin merkezi haline geldiğinde sahne sakilleşir.

Yurttaş Kane'deki oyunculuğu ortaya çıkaran özellikler; kesintiye uğramış konuşmaların özenli bir karışımı, sert ses uyumsuzlukları ve beklenmedik fiziksel karşılaşmalardır. Kane'in Mercury Tiyatrosu oyuncuları tarafından canlandırılan dünyası, Welles'in benmerkezci oyunculuğuna ayarlanmıştır. Mercury oyuncuları Joseph Cotten, Everett Sloane ve Dorothy Comingore'ın, Kane'in en yakın arkadaşı, iş danışmanı ve ikinci eşi olarak filmin temel anlatıcılarını oluşturmalarında, Welles'in zorlayıcı varlığıyla uyumlu bir çalışma ortamı oluş-

turma kaygısı yatar. Oyunculuktaki derinlik, diyaloglara beklenmeyen anlamlar yükler. Anlatımdaki ifade tarzı, sözel içeriği bilinçli bir sinizm düzeyine çıkarır. Burada oyunculuk, senaryoda görülen ilkelerin ikiyüzlülüğünü anımsatmaktadır.

Yaşamının sonuna doğru Kane, ikinci eşinin, kendisini terk etmesine odasındaki eşyaları mahvederek tepki gösterir. Kane, öfkeli hareketlerle eşyaları parçalarken, insanı ürperten bir şekilde kendindedir. Bilinçli bir şekilde etrafı yerle bir etmeye devam ederken, içinde üstüne karların yağdığı minyatür bir kulübe bulunan kristal küreyi fark eder. "*Rosebud*" der ve iç içe sonsuza dek sıralanmış aynaların yanından, sonsuza dek yinelenen imgesiyle geçer. Bu imge hiç yüceltilmeden, sadece Kane'in egosunun tekrarı olarak sunulur. Bu, Kane'in yaşamındaki son hesaplaşma ve onun büyüklüğünün son muhasebesidir.

Yurttaş Kane, insani yönleri feda etmek pahasına materyalistik değerleri çarpıtan ve abartan Amerikan yaşam tarzını güçlü biçimde görselleştirir. Kane'in karakterinin gelişiminde özgür iradenin yokluğu, tematik olarak, çevresinin ahlaki değerleri ile tutarlıdır. Kane'in büyüklüğü, ilkelerden ya da geleneksel bir kökten yoksunluğu nedeniyle onun ruhsal yıkımına neden olmuştur. Kane, geçmişin ölü kalıntıları üzerine bir yaşam kültürü kuran *yeni-zengin* Amerikalı tipinin bir uzantısı olarak ortaya çıkar. Maddi zenginliğini aşmak için umutsuzca savaşan Kane, davranışlarının ahlaki niteliğini değiştiren servetinin gücü tarafından kurban edilir. Sonuçta satın alınamayan ve karşılığı ödenemeyen tek şey duygulardır.

Film Çalışmalannda Türe Yeni Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek

Hasan Akbulut

Film bir araştırma, inceleme konusu olduğundan beri tür kavramı, bu alanda çalışan araştırmacıların, sanat-kültür-yazın tarihçilerinin ve yönetmenlerin ilgisini çekmeyi başarmıştır. Kuşkusuz bu başarısında, çok sayıda izleyiciyi sinema salonlarına toplamasının payı yadsınamaz. Sinemanın bir endüstri olmasında türün oynadığı rol, oldukça önemlidir. Ancak türün önemi, bununla sınırlanamaz. Çünkü tür, yalnızca sinemasal bir olgu değildir, aynı zamanda toplumun, dolaşımda olan zihinsel haritaların, her türlü toplumsal, ekonomik, kültürel, ideolojik ilişkilerin ve sınıf mücadelelerinin okunduğu geniş bir toplumsal olgudur. Bu nedenledir ki tür, film araştırmalarında farklı yaklaşımlar içinde değerlendirilmiştir. Sinemayı teknik, ekonomik-endüstriyel, estetik, toplumsal ve ideolojik bir kurum olarak gören yaklaşımlar içinde tümel olarak değerlendiren Gledhill ise, "Tür Kavramını Yeniden Düşünmek" adlı aşağıdaki makalesinde, biraz da türün neden önemli ve verimli bir kavram olduğunu anlatmaya çalışır. Ve türü 'toplumsal olan' içinde ortaya çıkan, ondan beslenen, onu besleyen, yaşayan, değişen bir kavram olarak ele alır. Bu kavrayış, onun türü, toplumsal alan bilgisinden ekonomiye, estetikten izleyiciye dek bir çoğul okuma alanı olarak gördüğüne işaret eder. Gledhill'in makalesinde nelerden söz ettiğini vurgulamadan önce, türün nasıl tanımlandığına ve kavranıldığına değinmek yararlı olabilir.

Tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir (Abisel, 1995: 14). Gianetti (1996: 345) ise, türlerin biçim, konu ve değerlerdeki bir takım geleneklere göre ayırt edilebileceklerini belirtir. Tanımlardan anlaşıldığı üzere tür, öncelikle benzer niteliklere sahip oldukları için diğerlerinden ayrılan yapıtları/ ürünleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır ve temelde, bir sınıflama çalışmasıdır (Akbulut, 2003: 10). Bu sınıflamada tür, türsel olmadığı düşünülen sanat pratiklerinden ayrı düşünülmüş ve bir kimlik tanımlayıcısı da olagelmiş, 'yüksek' sanatın karşısında günlük, sıradan olanla eşitlenerek değersiz görülmüştür. Komedi, melodram, aksiyon gibi tür filmleri, 'sanat' sinemasının karşısında konumlandırılmış ve akademik alanda da hak ettikleri ilgiye geç erişebilmişlerdir.

Yazınsal temelleri, daha eski tarihlere dayansa da, endüstriyel temelleri Hollywood ile birlikte belirginleşen tür olgusu, temelde farklı türden izleyici beklentilerine yanıt vermeyi ve kâr elde etmeyi amaçlayan yönetmenler ile yapımcılar arasında bir anlaşmanın ürünüdür. Schatz (1981: 5,6) bu süreçte yönetmenlerin, kendilerinin ve izleyicilerin yönelimlerini aracın isteklerine uyarlamayı öğrenirken, yapımcıların da, daha gelişmiş yapım ve tüketim için aracın kapasitesini geliştirmeyi öğrenmiş olduklarını ifade eder. Schatz'a göre yönetmenler, tiyatro ve edebiyatta geliştirilmiş olan anlatısal gelenekleri aktarırken, yapımcı ve dağıtımcılar, kitle eğlencesinin önceki biçimleriyle onların ticari potansiyellerini birleştirmişlerdi. Başarılı üretim, tekrarlar ve başarılı uyarlamalar (esinlenmeler) nedeniyle de uylaşımlar sınırlanmıştı. Benzer biçimde, yönetmen de, belirli uylaşımlar ve izleyici beklentileriyle sınırlanmıştı. Schatz (1981: 6), sonuç olarak filmsel uylaşımların, tekrarlar ve çeşitlemeler yoluyla yeniden tanımlandığını belirtir. Abisel de (1995: 22, 57) türün

belirleyici özelliklerinin popüler olmaları olduğunu belirterek, sinemada türün esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol-yöntem kullanan; denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıktığını ifade eder. Dolayısıyla bu tanımlamada türün, yalnızca benzer anlatısal geleneklere sahip olmasıyla değil, aynı zamanda, sinema endüstrisi için gelir getiren bir özellikle tanımlandığı da görülür (Akbulut, 2003: 13).

Tür filmlerine yönelik kuramsal yaklaşımlarda, türün nasıl tanımlandığı, temel bir sorun olagelmiştir. Bu, hem genel anlamda türün nasıl tanımlandığıyla, hem de özel olarak özgün bir türün nasıl tanımlandığıyla ilgili bir sorunsaldır. Ortak anlatısal ve görsel geleneklere sahip olması, popüler bir doğası olması ve ticari bir niteliğe sahip olması, kuramcıların tür filmlerine ilişkin saptadığı ortak yönlerdi. Ancak asıl ayrım, özgün olarak türün (örneğin melodram, *western*, bilim-kurgu vd. filmlerin) ne olduğu, nasıl tanımlandığı konusunda ortaya çıkıyordu. Bu konuda Andrew Tudor, (1990: 4–7), türü tanımlamanın zor olduğunu, tanımlamanın her türe göre değiştiğini belirtirken, onun genel karakteristiklerine bakılarak tanımlanabileceğini ifade eder. Ancak bu da bir takım temel ölçütleri belirlemeyi gerektirir. Tudor'a göre bu ölçütlerden biri, *apriori* (önsel) ölçütlerdir. *Apriori* ölçütler, bir filmin, önceki filmlere bakılarak değerlendirilmesi anlamına gelir. Bu doğrultuda Tudor türü saptamada, gerçekte uylaşımları temel alır. Uylaşımlarsa, her film türünün belli karakteristikleri olduğunu savlar. Ancak, daha önceki filmlere dayanarak filmleri tanımlamaya çalışan bu sınıflama tarzı yeterli değildir. Çünkü bu kez, önceki filmlerin nasıl tanımlandığı sorusu yanıtlanmamıştır. Bu noktada Tudor (1990: 5) türü tanımlamada ikinci ölçütü, genel bir kültürel uzlaşmaya dayanmak olarak belirler. Dolayısıyla Tudor (1990: 6–7) bir tür filmini tanımlayan

biçütlerin, yalnızca filmlerin kendilerine içkin olmayıp, kültüre de dayandığını belirtir. Tudor'un kavrayışında tür, bir kültürel uylaşımlar dizisidir, kolektif olarak 'tür olduğuna inanılan şey'dir. Yazara göre izleyiciler de belli tür beklentisi içindedir ve bu beklentileri, ancak kuralları çok iyi bilen bir *auteur* yıkabilir. Bu nedenle Tudor, geliştirdiği yaklaşımda yalnızca türün tanımlanmasını değil, aynı zamanda onun nasıl değiştiğini de açıklamaya girişmiştir.

Türlerin nasıl gelişip değiştiği sorusu, yalnızca Tudor'un değil, ilk tür kuramlarının da aklını kurcalamıştır. İlk tür yaklaşımlarından biri olan ve her türde 'ideal' bir örnek arayan 'klâsikçilik', tür filmlerinin de tıpkı biyolojik bir varlık gibi, bir doğuşu, gelişimi ve sonlanışı olduğunu savlar. Berry'nin vurgulamasına göre klâsik yaklaşım (1999: 28), Aristoteles'in *Poetika*'sında olduğu gibi, türlerin, sanat biçimleri gibi oldukça özgün nitelikleri olduğunu savlar; onların özünü, klâsik ya da ideal bir biçime ulaştıklarında sergileyebileceklerini belirtir. Örneğin Andre Bazin, *western*e böylesi platonik bir açıdan bakar. Bazin, *Stagecoach* (*Posta Arabası*, Yön. John Ford, 1939) filminin, *western* türündeki klâsik mükemmelliğin en olgun, 'ideal' bir örneği olduğunu söyler ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında yapılan *western*leri, türün öz-bilinçli bir yerinden edilişi olarak görür (akt. Berry, 1999: 28, 29). Bir başka deyişle Bazin'in görüşlerine göre *western*ler, en olgun dönemlerini 1930–1940 arasında yaşamış, bu tarihlerden sonra ise, dönüşüme uğramışlardır. Bazin'e göre, türsel değişim de ancak bir *auteur* tarafından gerçekleşebilir.

Türlere klâsik biçimlerini kazandıran yaratıcı yönetmen *auteur* anlayışı, türü tanımlamada ikonografik yaklaşımla bağ kurulmasına yol açmıştır. Çünkü bu görüş, yaratıcı yönetmenin filmlerinde tekrarladığı tema ve motiflerin görsel niteliğine de dikkat çekmektedir (Akbulut, 2003: 17). Bir sanat tarihçi olan

Panofsky'e göre ikonografik anlam (akt. Berry, 1999: 32), "bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın ya da felsefi inanışın felsefi ilkelerini açığa çıkarmaya" çalışır. Sanat ürünleri ise, içinde bulundukları dönemin ruhunu yansıtırlar ve bu nedenle de anlatıncı (*expressive*) bir niteliğe sahiptirler. Sanat ürünlerinde görsel motifleri ve onların simgesel anlamlarını vurgulayan Panofsky'nin görüşlerini temel alan Edward Buscombe (1990: 11–13), türsel görsel uylaşımların, türün tematik yapısının bir parçası olduğunu ve görsel uylaşımlardan hareketle türlerin tematik yapılarının incelenebileceğini söyleyerek ikonografik yaklaşımı tür incelemesinde değerlendirir. Sözgelimi bir *western* filmi, uzun boş araziler, kovboy giysileri, silahlar, at gibi görsel motiflerle tanımlanabilir ve bu motifler, *western*in konusunu ele verir. Sobchack (1990: 106, 107) karakterleri, uzamı ve temayı tanımlayan bu ikonların değişmediğini ya da filmden filme çok az değiştiğini ifade eder. Hatta Cordova'nın belirttiği gibi (1990: 133) belli yıldız oyuncular, belli filmlerin ikonlarıdır. Örneğin John Wayne *western*in, Humpry Bogart ve Robert Mitchum *film noir*ın, Fred Astaire, Gingers Rogers ve Gene Kelly müzikalin ikonlarıdır. Perdede beliren bu yıldızlar, izleyiciye ne tür bir film izleyeceklerini önceden haber verirler.

Başlangıçta *auteurisme* alternatif olarak, ama onun da aracılığıyla film çalışmalarında bir yer edinen tür, sonraları toplumun ortak bilinçaltında yatan korkuları, kaygıları yansıtan mitsel ya da antropolojik yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu yaklaşımlarda türün, ritüel bir işlevi olduğu düşünülmüştür. Tür filmlerinin izleyiciyle ritüel (ayinsel) bir ilişki kurduğunu savlayan yaklaşımlar, temelde Levis'ın görüşlerine başvurmuşlardı. Bu yaklaşımlara göre izleyici, gittiği filmlerle kendi beklenti ve isteklerini yansıtmaktaydı. Rick Altman'a göre (1990: 29) izleyicilerin film deneyimine katılması, onların beklenti ve isteklerini güçlendirmekteydi. Yazara göre bu süreç, izleyiciye si-

nemaya gitmede, dini doyumdakine benzer bir doyum sağlıyordu. Bu yönüyle tür filmlerinin popülerliğinin nedenleri, bu filmlerin toplumun 'kitlesel bilinçaltıyla' ilgili olmalarına bağlanmıştı (Akbulut, 2003: 18, 19). Türlerin ele aldığı konular ve temalar, toplumdaki belli gerilimleri, çatışmaları dile getirir ve bu çatışmalara getirdiği çözümlerle hem var olan düzeni meşrulaştırır hem de izleyiciye rahatlama sağlar. Tür filmini mit, ritüel ve sosyo-drama kavramlarıyla değerlendiren Vivian Sobchack'a göre (1982: 147) tür filmleri, bilinen öykülerin imgesel tekrarları aracılığıyla tatmin edilmiş izleyici beklentileri üzerine kurulur ve ahlaki normları tekrarlarlar. Tür filmi izlemenin sağladığı deneyim, izleyiciye bir doyum sağlarken, klâsik dramatik anlatı geleneklerine bağlı kalınarak perdeye aktarılan benzer öykülerin tekrarı da, türleri popülerleştirir. Will Wright'ın, *western* filmlerini belli karşıtlıklar üzerinden yapısalcı bir yaklaşımla incelediği *Sixguns and Society: A Structural Study of The Western* (1975) kitabı ile Thomas Schatz'ın Hollywood tür filmlerini hem genel, hem de ayrıntılı biçimde irdelediği *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and The Studio System* (1981) adlı çalışmaları bu yaklaşımların başta gelen örneklerindendir.

Ancak Gledhill tür tanımlamasını, bu karakteristiklerin ötesine geçerek yapar. Gledhill türü, "estetik bir kategori olarak yönetmenler ve izleyiciler tarafından paylaşılan bir kurallar ve beklentiler bileşimi" (2000: 223) olarak tanımlar. Gledhill, türü olmuş, bitmiş bir uylaşımlar dizgesi olarak değil, bir süreç olarak okur ve onu daha geniş bir kültürel bağlam içine yerleştirir. Başka bir deyişle tür incelemesi, yalnızca bir türün ne olduğunu anlamak değildir, o tür prizmasından, toplumsal olanın nasıl kodlandığını, okunduğunu ortaya çıkarmak demektir. Onun önerdiği tür kavramı, "türü tür yapan şeyin ne olduğu"nu soran dar görüşlü tür analizlerinden oldukça farklıdır. Bu çerçevede yapılan bir tür analizi, yalnızca film hakkında değil, türün üretim ve tüketiminin kül-

türel süreçleri hakkında da bir fikir verir. Gledhill, tam da bunu yapmaya çalışır; türler üzerinden, toplumu, onun düşünsel işleyişini okumaya çalışır. Gledhill, görüşlerini melodram üzerinden geliştirir. Melodramı seçmesinin, tür sitemini anlamada elbette ki bir anlamı vardır. Çünkü melodram, türsel sınırların aşıldığı tanımlanamaz bir türdür. Aslında tür bile değildir, farklı tür ve tarzlara eklemlenen bir kiptir. Melodram, romantik kurmacaya sadık kalsa da, komediye, kara filme (*film noir*) hatta polisiye macera filmlere eklemlenen, "tür sistemini organize eden bir kip" (28) olarak kavramsallaşır Gledhill'in kavrayışında.

Kipsellik kavramından hareketle Gledhill türü, 'endüstriyel mekanizma, estetik pratik ve kültürel-eleştirel tartışma alanı' olarak üçlü biçimde yeniden düşünmeyi önerir (224-225). Estetik pratik olarak bakıldığında türün öncelikli olarak, ayırıcı özelliklerinin arandığı görülür. İlk film eleştirmenlerinin yaptığı budur: Bir türün, diğer türlerden farklılıklarını saptamak, o türe özgü anlatısal, görsel uylaşımları belirleyerek ortak bir kurallar ve beklentiler bütününe ulaşmak. Yapılan bu işlem, gerçekte dışlayıcı kategoriler inşa etmekten başka bir şey değildir. Böylelikle o türe uymayan özellikler belirlendiğinde, söz konusu tekil filmlerin niteliği de (norma uygun mu, yoksa sapkın mı?) ortaya çıkarılmış olmaktaydı. Bu süreçte filme anlamı veren yaratıcı yönetmene vurgu yapan *auterism* gözden düşse de, tür tartışmaları devam ede gelmiştir. *Western* ve gerilim gibi, sınırları daha belirli filmlerin yanı sıra, sınırları daha geçirgen ve belirsiz olan melodram, kadın filmi gibi türler üzerine olan tartışmalar da bu dönemde başlamıştır. Tudor'un türü tanımlamada önerdiği ölçütler, sorgulanmıştır. Örneğin Steve Neale, *Genre* adlı çalışmasında (1992: 7) türün dışlayıcı mekanizmalar olmak yerine, olay örgülerinin, ikonların ve söylemlerin birlikte işlediği bir ortak havuzdan söz eder. Türler bu havuzda yüzen öğeleri, kavramları, değerleri, karşıtlıkları farklı bileşimlerde ele alır, onları farklı biçimde işler kılar. Böylece tür-

ler arasındaki sınırlar da daha geçişken hale gelmeye başlamış olur.

Gledhill, türün kuramsal tartışmalar içindeki yerini incelerken, yapılan tartışmaların çoğunun hala metin merkezli olduklarını, endüstriyel temellerin ise hesaba katılmadığını belirtir (225). Oysa Neale (1990: 52) da sonradan bu gerçeği fark ettiğinde, filmlerin alımlanmasında endüstriyel ve basındaki etiketlemelerin önemini teslim eder. Barbara Klinger'in melodramların 50'lerde 'yetişkin filmi', 70'lerde ise 'aile melodramları' olarak pazarlandığını vurgulaması (1990), bu gerçeği örnekler. Gledhill, tür çalışmalarında böylesi bir farkındalığa ek olarak feminizmin, dikkatleri kadın formlarına çektiğini belirtir ki (225, 226), bu kez sorun kadın formları ile melodramın tek bir tür olarak gösterilmesidir. Yazar, yeni tarihselciliğin, "tür filmlerini anlamada bir yönelim açsa da (özgün kaynak aramaması ve tarihi, bir dizi ardışık değişimler dizisi olarak görmesi), izi sürülebilir kaynaklarla sınırlı olması ve tekil anlamlara odaklanmasıyla, türlerin kültürel bağlamını anlamada yetersiz"(226) kaldığını ileri sürer.

Altman'ın, adlandırmanın üretici bir süreç olduğunu vurgulayan 'türsel üretkenlik' kavramına değinen Gledhill, pazarlama etiketlerinin de tür filmlerini açıklamada yetersiz olduklarını söyler (227). Çünkü pazarlama etiketleri, örneğin gangster filmleri türünün, dönem olarak neden üç yıl sürdüğünü açıklayamaz. Gledhill, metinsel yaklaşımların dar görüşlüğünün yanı sıra, endüstriyel mekanizmaların da türü anlamada yetersiz kaldığına, medya teknolojisindeki değişimlerin yarattığı sonuçları tartışarak devam eder (227). Örneğin televizyon ve video arşivlerinin, eski filmlerin ve onların kalıplarının günümüz filmlerinde tekrar dolaşıma sokulmasını sağlaması, tür filmlerinin gerçekte 'dönüp duran, ama hiçbir zaman aynı noktaya gelmeyen döngüsel' doğaları olduğuna işaret etmektedir (228).

Gledhill, türün doğasına dair tartışmasını melodram üzerinden sürdürür. Melodramın hangi kültürel formlara yaslandığını, onları nasıl birleştirdiğini ve melez tür olduğunu anlatır. Yazarın vurgusu, melodramın 'farklı tarihler, kültürler, dönemler, akımlar, tarzlar arasında gidip gelen özgün bir estetik tarz yaratan bir kip' olduğudur (229). Melodramın melezliğinin çift eklemli[175] doğası, yeni türler, alttürler üretme olanağı sağlarken, melodramatik kip de farklı türleri, tarzları kendine ekler, kendisi de onlara eklemlenir. Bu eklemlilik, melodramın geçirgen ve esnek bir tür olmasını sağlar. Ancak melodramın esnekliği, geçirgenliği sınırları ortadan kaldırırken, bir başka taraftan melodram adının, yeni sınırlar yarattığı görülür. Farklı eğlence formlarını birleştiren melodram, aşağı sınıfların eğlencesi olarak değersiz görülmüş, bununla birlikte sınıfsal olarak farklılaşmış eğlence formlarını birleştirmeye devam etmiştir. Gledhill'in deyişiyle "böylece günümüze farklı cinsiyetlerden izleyicilere çekici geldiği varsayılan aksiyon ve duygusal, acıklı ve seyirlik üretimler, farklı vurgular ve türsel ürünler verebilen tümleşik bir estetik ve dramatik kipselliğin içine çekilmiştir." (229–230).

Tam da bu tartışmaların üstüne "Melodram, hala günümüzde nasıl geçerliliğini koruyor?" diye sorar Gledhill (231). Ve sinema-öncesi eğlence formlarının melodramda nasıl yaşadığına, dönüştüğüne dikkat çekerken, 'türlerin geçmişlerini daima anımsayarak şimdide yaşadıklarını' söyleyen Bakhtin'i (2001: 233) rehber edinir. Melodram, bir hayalet gibi yeni biçimlere ve biçemlere eklemlenerek günümüz filmlerinde de varlığını sürdürür. Melodram, formatlar, sınırlar, türler ve coğrafyalar arasında gezinirken, Campbell'in de belirttiği gibi (2005: 201) "diğer türleri –tragedya, komedi, romans- emer ve onları yeniden anımsar, yeniden ifade eder (re-articulate)." Bu nedenle melodram, melez bir formdur.

Gledhill, melodramın varlığını sürdürme nedenlerini tartışırken, bir film ya da tür üzerine düşünmenin nasıl da toplum hakkında düşünmek olabileceğini gözler önüne serer. Melodramın varlığını sürdürmesini sağlayan nedenlerden biri de Gledhill'e göre "Thomas Elsaesser (1972), Peter Brooks (1976) ve daha yenilerde Ben Singer'ın (1995) da belirttiği gibi, (melodramın) modernitenin yarattığı sorunların üstesinden gelebilme kapasitesidir" (2000: 231). Modernitenin yarattığı sorunlar karşısında melodram, eski düzeni, onun ahlaki değerlerini özler. Yazar, bu nedenle melodramın yöneliminin 'nostaljik' olduğunu, aynı zamanda onun, laikleşmiş burjuva dünyasında işlediğini, kapitalist değerlere işlerlik kazandırdığını aktarır (232). "Melodramın kipselliği belli önceliklere sahiptir; ahlâki zorunlulukların çatışmasından kaynaklanan önemiyle birlikte, kapitalist birikim enerjisiyle güdülenmiş laik bir dünyaya yatırım." (Gledhill, 2000: 231). Gledhill, Brooks'a yaptığı atıfla, 'melodramın vurgulanmış zıtlıkları ve ikili karşıtlıkları kullanım biçiminin, dünyayı ahlâki olarak okunabilir kılmayı amaçladığını' (Brooks, 1976: 42) söyler. Melodram, bu tür sınıfsal, kültürel, tarihsel, toplumsal, ekonomik ve politik çatışmaları, hayali bir düzlemde imgesel olarak ifade eder. Gledhill, bu ifadeyi olanaklı kılan kavramın, 'gerçekçi biçim değil, gerçeğe bezerlik ya da gerçekmişgibilik kavramı' (234) olduğunu vurgulayarak da melodram estetiğini açımlar. Melodramatik kipselliğin gücü, toplumsal olanı estetik sorunlar ve estetik olanı da toplumsal sorunlar biçiminde dile getirmesinden kaynaklanır. "Melodramatik kipsellik, sosyal güçleri psişik enerjiler olarak kişileştirmiş ve karşıtların çatışmasında ahlâki kimlikler üreterek, resmi ideolojinin 'ötekilerini' görünür kılan ikililere bağlanmıştır." (Gledhill, 2000: 235). Melodram, böylelikle toplumsal, ekonomik, kültürel, ideolojik ilişkilerin ve güç mücadelelerinin belli tiplerdeki kahramanlar aracılığıyla somut-

landığı / kişileştirildiği, bu süreçte farklı anlatı tür ve tarzlarının yeni bileşimlerle harmanlandığı eklektik, melez bir form olarak tanımlanmış olur.

Gledhill, eleştirmene düşen görevi de, "türsel sırlar arasında bağlantılar kurmak ve *film noir*, kasaba filmleri, kadın sineması gibi, daha önceki bir dönemde açıkça dile getirilmemiş olsa da var olan ve şimdilerde bizim için farklı bir öneme sahip, ama daha önce farkına varılmamış görünümleri ve örüntüleri ortaya çıkarmak" (238) olarak saptar. Bu saptama, tür incelemesinin belli sınırlar çizme kolaycılığının ötesinde bir kavrayış gerektirdiğinin altını çizer. Gledhill'in vurguladığı anlamda türsel ve kültürel gerçekmişgibilik, yalnızca türsel sınırlar arasında değil, aynı zamanda kurmaca dünyalar ve toplumsal kavrayışlar / imgeler arasında da bir akışkanlık sağlar. Böylece türler, belli olay örgüleri içinde kahramanların sınandığı kurmaca dünyalar olmakla kalmazlar, düşünceleri, toplumsal imgelemleri de kurmaca bir düzlem içinde dolaşıma sokarak görünür kılarlar. Nihayetinde filmler, türler, toplumun kendisi hakkında konuştuğu, düşündüğü birer 'çoğul okuma alanı' olarak da kavramsallaşırlar.

Kaynakça

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

Akbulut, Hasan (2003). "Türden Türselliğe: Kuramlar Çerçevesinde Tür Sinemasına Bir Bakış" *Kilad* (Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi) 4: 9–38.

Altman, Rick (1990). *Film/Genre*. London: BFI

Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. C. Soydemir. Der. S. Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yay.

Berry, Sarah (1999). "Genre," Ed. T. Miller; R. Stam. *A Companion To Film Theory*. (ss. 25–44). Massachusetts, Oxford: Blackwell.

Buscombe, Edward (1990). "The Idea of Genre in the American Cinema," Ed. B.K. Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss.11–25). Austin: University of Texas.

Campbell, Jan (2005). *Film and Cinema Spectatorship: Melodrama and Mimesis*. Cambridge: Polity.

Cordova, Richard De (1990). "Genre and Performance: An Overwiew," Ed. B. K. Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 129–139). Austin: University of Texas

Gianetti, Louis (1996). *Understanding Movie*. 7.ed. New Jersey: Printice Hall Inc. Englewood Cliffs.

Gledhill, Christine (2000). "Rethinking Genre," Ed. C. Gledhill and L. Williams. *Reinventing Film Studies*. (ss.221–243). London: Arnold.

Kıran, Zeynel (2001). *Dilbilime Giriş*. Ankara: Seçkin.

Klinger, Barbara (1990). "'Cinema / Ideology / Criticism: Revisited': The Progressive Genre," Ed. B. K. Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 74–90). Austin: University of Texas.

Neale, Stephen (1992). *Genre*. 4.ed. London: Routledge.

Neale, Steve (1990). "Questions of Genre," *Screen* Spring 31 (1): 44–66.

Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Filmmaking, the Studio System*. Philedelphia: Temple University Press.

Sobchack, Vivian (1982). "Genre Film: Myth, Rritual, and Sociodrama," Ed. Sari Thomas. *Film/ Culture: Explorations of Cinema in It's SocialContext*. (ss. 147–165). N.J& London: The Scarecrow.

Sobchack, Thomas (1990). "Genre Film. A Classical Experience," Ed. B. K. Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 103–113). Austin: University of Texas Press.

Tudor, Andrew (1990). "Genre," Ed. Barbara Keith Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 3–10). Austin: University of Texas Press.

"Tür Kavramını Yeniden Düşünmek"*

Christine Gledhill
Çeviren: Hasan Akbulut

Tür, sinemanın ürettiği diğer formlar gibi, çağdaş film çalışmaları konusunda yürütülen ön plandaki tartışmalara sarmalanmış olan döngüsel bir kavramdır (Neale, 1990; Collins, 1993; Maltby, 1995; Altman, 1998). Tür, bir zamanlar filmleri bütünleştirici 'toplumsal formasyon' ya da 'tarihsel konjonktürün bir parçası' olarak anlamayı hedeflemiş olan 'başat' (grand)[173]kuramın parçalanmasıyla açılan boşluğu doldurma potansiyeli nedeniyle, özellikle şimdilerde özellikle yararlı bir kavramdır. 1970'lerde geliştirilen ve oldukça karmaşık ideoloji ve öznellik kuramlarına karşın, ana-akım filmlerin, üretildikleri toplumsal koşullarla ilişkilendirilebileceği düşüncesi, örneğin, Hollywood'un 1940'larda ve 1950'lerin ortalarında *noir*'a[174] dönüşünün, erkeklerin savaştan dönüşünü izleyen ve sonuç olarak kadınları eve dönmeye iten savaş-sonrası kaygıyla bağlantılı olduğunu iddia ede gelen görüş gibi, az ya da çok sofistike metinsel 'yansıtma' modellerinin üretilmesine önayak olmaktadır. Bu, tam olarak nasıl olmuştur? Steve Neale bir ulusun zihinsel durumunun, gişedeki tüketim tercihlerinden okunamayacağını söyler (1990: 64). Yapımcı, senarist ve yönetmenleri, sonraki yıllarda *film noir*ın kadın izleyicilerini mutfaklarına nasıl geri yönlendireceği konusunda komplolar kuran bir güruh olarak göstermek de aynı

---

* "Rethinking Genre", **Reinventing Film Studies**, Der. C. Gledhill, Linda Williams. 2000, London: Arnold Press, Oxford University Press Inc. ss. 221–243

173 ***Grand*** kuramlar, film çalışmaları alanına 1970'lerden '80'lerin ilk yarısına kadar egemen olan psikanalitik, göstergebilimsel ve Marksist gibi makro yaklaşımları betimlemek için kullanılmaktadır. Bordwell (1996: 3), 'başat' kuramlarda sinema tartışmalarının, toplum, tarih, dil

174 Kara film olarak bilinen kavram, özgün haliyle çevrilmeden *film noir* olarak bırakılmıştır. ç.n.

biçimde olasılık dışıdır. Eğer 'başat' kuram sonrası film çalışmaları, tutucu bir biçimciliğe ya da kavramsal olarak köksüz bir görgül (ampirik) tarihselciliğe doğru gerilemiyorsa, filmlerin yaşamının, toplumsal olan içinde nasıl anlaşılacağı sorusu oldukça önemlidir.

Tür, böylesi soruların izinin sürülebildiği kavramsal bir alan sağlar. Film kuramının geleneksel ilgi alanları olan metin ve estetik konuları, siyasal ekonominin, sosyolojinin ve kültürel çalışmaların temel ilgi alanları olan endüstri ve kurum, tarih ve toplum, kültür ve izleyici ile ilgili konularla bu kavramsal alanda kesişir. Toplumsal olan ile filmlerin tam olarak nasıl bir etkileşim içinde olduğunu anlamak için estetik mutasyonlar ve karmaşık metinsel sorunlar üreten bir kaynak olarak gösteren tür kavramı yerine, onlarla karşılıklı ilişki içinde daha geniş bir bağlamsal kültür analizini yapabilmemizi sağlayan bir tür kavramına ihtiyacımız vardır. Tür kuramının geçmişte üretilmiş olan çeşitli yaklaşımların, bir *western*i *western*[175] yapan şeyin ne olduğu sorununa odaklandıklarını kabul edersek, Richard Maltby'nin "*Western* 1970'lerde ve 80'lerde niçin ortadan kayboldu?" sorusu, sinemasal biçimleri tekrar toplumsal faktörlere dönüştüren ideolojik okumalardan çok daha fazlasını gerektirir (1995: 122-4).

Tür, her şeyden önce, sınır koyucu bir olgudur. İlk 'tür' eleştirmenleri, tıpkı haritacılar gibi, sözgelimi bir *western*i *gangster* filminden, bir gerilim filmini (*thriller*) korku filminden, romantik güldürüyü müzikalden ayıran kurmaca alanlarını ve sınırları tanımlamaya çalışmışlardır (Maltby, 1995: 107; Altman, 1998: 23-4). Alanları belirleme sürecinin, sınır çatışmalarına yol açması şaşırtıcı değildir. Sınır koyucu bir kavram olarak tür, film stüdyolarından akademik monografi yazarlarına, gazete eleştirmenle-

175 *Western* Türkçe'ye 'kovboy filmi' olarak girmiş olsa da, bu metinde özgün adıyla kullanılmıştır. ç.n.

rinden kadın gruplarına, yayınevlerinden film okullarına kadar farklı ilgi grupları tarafından, film üretim çeşitlerini ve onların kurduğu kurmaca dünyaları ve türsel kimlikleri saptamak amacıyla kullanılmaktadır (Maltby, 1995: 107). Sınıf kültürü işlevini yerine getiren ilk türsel sınırlar, yazınsal biçimleri estetik söylemler olarak diğer biçimlerden ayırt etmeye hizmet etmişlerdir. Tragedya, şiir, epik ya da lirik gibi kategorilerin içindeki yapıt, günlük toplumsal kullanımdan ve 'alt' kültür biçimlerinden ayrı 'sanatsal' bir kimlik arzu edebilir. Böylesi estetik kategoriler, 19. ve 20. yüzyıllarda 'edebiyat' ve 'sanat'ın işgal ettiği oldukça uzmanlaşmış ve profesyonelleşmiş bir alan için önemlidir. Fakat eleştirel bir kavram olarak tür, başlangıçta çizilmesi gerekli sınırın her iki tarafına da sürüklenmiştir. Örneğin resim sanatında 'tür', 17. yüzyıl Hollanda resminde günlük yaşam konularına dönüşle birlikte anılırken, 19. yüzyılda İngiliz tür resmi, ortalama zevke hitap eden resim sanatının oldukça anlatısallaştırılmış bir biçimi haline gelmiştir. Bu tersine dönüş süreci, sinemanın yükselişiyle tamamlanmıştır. Popüler kültür yaşamının tanıdık malzemeleri aracılığıyla tanımlanan ve şimdi de ticari kurmaca üretiminde önemli bir yeri olan tür, sözde türsel olmayan sanat pratiğinden ayrılmaktadır (Neale, 1990: 63–4). Son olarak, bütün kültürel üretim alanları, her türden izleyiciye açık kitle-yönelimli bir pazar yerinde buluştukça, postmodern kültür, daha tutucu eleştirmenlerin yüreğine toplumsal eleştiri olarak sanatın yok oluşu ve kültürel karmaşa korkuları salarak, yüksek ile alt sanat, yazınsal olan ile sözlü dilden olan, sanatsal olan ile ticari olan arasındaki sınırları belirsizleştirmektedir (Collins, 1993: 249–50).

Kitlesel eğlence endüstrisine daha uygun olan tür, film çalışmalarına *auteurizm*e alternatif olarak girdi. Film eleştirmenleri için tür, Hollywood'un ticari ürünlerini ciddi bir eleştirel değerlendirmeye açmak amacıyla sanatı tekrar popüler kurmaca

ürünler arasına döndürme yeteneği olan bir araç olmuştur. Ne var ki, türlerin üretiminde var olan tekrar süreci, kitlesel kurmacaların toplum hakkında ne tür bilgiler ortaya çıkarttığıyla ilgilenen kültür tarihçileri için, sonuç olarak tür filmlerinin mit ve ritüeller bağlamında, ya da kitlesel bilincin 'yansımaları' olarak analiz edilmelerine yol açan malzemeler sağladı (Warshow, 1970; Wright, 1975; Schatz, 1981). Daha sonraları 'yeni tarihselcilik' (*new historicism*), ticari kategoriler ile eleştirmenlerin kategorileri arasında bir ayrım getirerek, türü, film endüstrisinin kendi perspektifinden incelemiştir (Neale, 1990; Klinger, 1994; Maltby, 1995; Altman, 1998). Filmin hem bir araç hem de bir disiplin olarak günümüzde yeniden keşfedilmesi sürecinde, bazen tartışılsa da bir zamanlar güvenli biçimde yerli yerinde olan türe özgü sınırlar yönetmenler, eleştirmenler, tarihçiler ve sosyo-kültürel açıdan çözümleme yapanlar tarafından tekrar tekrar aşılmıştır. Türün üretkenliğinin, sınırların belirlendiği, aşındırıldığı, korunduğu ve yeniden çizildiği bu noktada yattığı tezini ileri sürmek istiyorum. Türlerin çözümlenmesi bize, yalnızca çeşitli filmler hakkında değil, aynı zamanda onları üretme ve benimsemenin kültürel süreçleri hakkında da bir şeyler anlatmaktadır.

Modern tür sisteminin gelişimine ve yüksek ile kitlesel kültür arasında gidip gelen sınırları anlamaya ilişkin önemli olan nokta, melodramın 19. yüzyıldaki yükselişidir. Melodramın en çağdaş tanımları, kendine özgü ayırıcı sınırlarının olmamasıyla başlar. Bu durum, 1970'ler ve 80'lerde feminist eleştirmenler tarafından kadınlara ait bir biçim olarak sahip çıkılan melodramın, şimdilerde, onu eril aksiyon türlerine ait olarak ele alan tarihselci bir revizyona uğradığı günümüz toplumsal cinsiyet tartışmasında net bir şekilde ortaya çıkar. Bu gidiş-gelişleri ve tersine dönüşleri anlamak için, tür sisteminin de içinde bulunduğu verimli bir ortam (*medium*) olarak kipsellik (*modality*) kav-

ramı üzerinde duracağım. Dolayısıyla bu bölüm, türü, endüstriyel mekanizma, estetik pratik ve kültürel-eleştirel tartışma alanı olarak üçlü varlığında yeniden düşünmeyi amaçlamaktadır.

Estetik bir pratik olarak tür, başlangıçta, sanatsal bir 'gözetim' tarzı olarak kavramsallaştırılmıştı (Ryall, 1978). Her tür, türün kendi özel türsel 'dünya'sını yöneten ve türe dâhil olan her yeni girdinin kurulduğu ve işlendiği, yönetmenlerce ve izleyicilerce paylaşılan belirli bir beklentiler ve kurallar bütününü temsil etmekteydi. Tür eleştirmeninin görevi, bu dünyanın alanını araştırmak, onun karakterlerini, ikonografisini, mekânlarını ve öykü / olaylar dizisi olasılıklarını tanımlamak, anlatısal bağlanma ve çeşitlenme kurallarını saptamaktı. Türleri, onların ayırıcı niteliklerini belli bazı değişmez özelliklerde yatan dışlayıcı kategoriler olarak tanımlamaya çalışan bu sınıflayıcı yaklaşım, belli filmlerin belli türlere denk gelip gelmediğine ve norm dışı filmlerin geçerli çeşitlemeler mi, yoksa yoz bozunumlar mı olduğuna dair ilk sınır çatışmalarına yol açmıştır. *Auteurism*in gücünü yitirmesiyle tür eleştirisi, Hollywood'u, film çalışmalarının eleştirel imgelemi, film dönemleri ve televizyon programları ve gittikçe büyüyen resimli ve akademik sinema tarihi kitapları pazarı için mücadele edilen ve gün geçtikçe genişleyen bir cephe olarak yeniden tanımlayarak, bu geri dönüşüm sürecini devam ettirmiştir. *Western*, *gangster* ve gerilim filmleri (*thriller*), çok geçmeden nispeten daha kapsamlı bir şekilde belgelenmiştir, fakat müzikal, bilim-kurgu, korku, pornografi gibi gittikçe daha az saygı görmeye başlayan ya da yalnızca belli bir izleyici kitlesine hitap eden türler yeniden ele alınmıştır. Aynı zamanda, endüstriyel temelleri olmayan, ya da bu tür temelleri daha az olarak görünen *film noir*, aile melodramı, kasaba filmi ve şimdiki tartışmanın konusu olan kadın filmleri gibi tanımlayıcı özellikleri belirsiz kategorilerle ilgili tartışmalar da başlamıştır. Günümüzde, türler kesin dönüş yaptıklarını açık-

ça belirttikçe, postmodern pratikler geçmişe, içinden parçalar alıp yeniden birleştirebilecekleri bir depo gözüyle baktıkça ve yönetmenler stüdyo kategorilerinden olduğu kadar eleştirel kategorilerden de ilham aldıkça, bütün süreç kontrolsüz bir döngü içine girmiş gibi görünmektedir. Bu haritalama / planlama ve tanımlama sürecinde, görgül olarak verili, tarihsel türler ile onların yapılarını denetlediği düşünülen soyut kuramsal yapılar arasında daima bir gerilim var olmuştur. Tür eleştirmenleri, Andrew Tudor tarafından özlü bir biçimde ortaya atılmış bir paradoksla karşılaştı; eleştirmen, belli bir türe ait olan bir filmi tanımlayabilmek için, o türün özelliklerinin ne olduğunu bilmek / tanımak zorundaydı, fakat aynı zamanda eleştirmen bu bilgileri, o türe ait olarak tanımlanan filmleri referans alarak edinme durumundaydı (Tudor, 1974: 135). Tzvetzan Todorov, bu gerilime cevap anlamındaki önerisinde, tarihsel türün biçimsiz olmasına ve sürekli olarak gelişmesine, bölünmesine ya da gerilemesine karşın, kuramsal türün geçici olduğunu ve türsel bütünceye her yeni eklenen öğeyle birlikte kendini ayarladığını ileri sürmektedir (Todorov, 1976: 13-14).

Tür üretiminin melez ve döngüsel doğasını ön plana çıkaran ve otuz yıldan fazla sürmüş klâsik-sonrası Hollywood döneminin ardından, bütün kimliğin benzerlik ve farklılık oyununa bağlı olarak algılandığı ve sınır korumalı sınıflayıcı analiz saplantısının tümüyle görünür olduğu, fakat gözden düştüğü bir sine-psikanalitik kuram dönemine gelinmiştir. Steve Neale'in 1980 tarihli *Genre* (Tür) çalışmasında, türlerin, birbirlerini dışlayıcı sınırlarla çevreleyen ayrışık bir fenomen olmadığı, fakat olaylar dizisinin mekanizmasının, ikonların ve söylemlerin birlikte olduğu o değişken havuzunda çalıştıkları tartışılmaktadır. Sahip oldukları türsel kimlik, tek başlarına sahip oldukları belli bazı motiflerden çok, bir dizi ortak öğe arasında kurdukları özel ilişkilere dayanmaktadır: Örneğin

kent/sosyal yabancılaşma, çete/ polis çevresinde gelişen silah kanunu söylemi *gangster* filmlerinde, sınır/ toplum, kanun kaçakları/ şerif'in adamları çevresinde geçen *western* filmlerinde olduğundan daha farklı işler. Benzer biçimde evlilik, romantik komedilerde çatışan tarafları birleştirmek ya da aile melodramlarının heteroseksüel çatışmalarını üretmek doğrultusunda bir işleve sahip olabilir. Böylece türler, kesişen kurmaca dünyaların bütünleşmiş bir sistemi olarak bir araya gelirler. Bu açıdan bakıldığında sınır aşımları ve anlaşmazlıklar, kültürel etkinliklerin verimli alanlarına dönüşür: Arama motifinin kovboy filmlerinden (*The Searchers*, 1956) bilim-kurguya (*Star Wars*, 1978–99) oradan da savaş filmlerine (*The Deer Hunter*, 1978; *Saving Private Ryan*, 1998) geçişi; ya da *Stella Dallas* (1937) filminin bir kadın filmi mi yoksa bir annelik melodramı mı olduğuna dair yoğun tartışması, bu olguya bir örnektir (bakınız inter alia, *Cinema Journal* 25: 1, Fall 1985 ve 25: 4, Summer 1986).

Steve Neale'in 1980'deki monografisine kadar, o da dâhil olmak üzere, bu 'tür' kuramsallaştırmalarının çoğu, ana-akım sinemanın endüstriyel temellerini ortaya koymaya çalışıyor olsa da, endüstriyel mekanizmalar dâhilinde üretilmiş olsunlar olmasınlar, türü endüstriyel mekanizmalar olarak görmezler, hala metin merkezli olmayı sürdürürler. Uylaşım, stereotip, ikonografi (Alloway, 1971; McArthur, 1972), içsel ve dışsal biçim (Buscombe, 1970), yapılaştırıcı karşıtlıklar (*structuring antimonies*) (Kitzes, 1969), söz dizimi (*syntax*) ve anlambilim (*semantic*) (Altman, 1984) gibi analitik kavramlar, tür filmlerinin estetik ve ideolojik etkilerini nasıl ürettiklerini keşfetmek amacıyla tasarlandıklarından, büyük oranda biçimseldiler. Fakat film endüstrisinin üretim programlarında ve pazarlama faaliyetlerinde kullandığı kategorileri eleştirel türlerin karşısına çıkaran film çalışmalarının, dikkatini tekrar tarihe çevirmesini takiben bu tartışmada yeni bir düğüm noktası oluştu. Böylece, monografisi-

nin yayınlanmasından on yıl kadar sonra Steve Neale şöyle söylemektedir: 'Endüstriye ve basındaki film eleştirilerine ait etiketler... dolaşımdaki bir dizi türün ya da tekil filmlerin herhangi bir zamandaki konumlarının türsel olarak algılanma biçimlerinin tarihsel olarak incelenmesine yönelik neredeyse mevcut olan tek kanıtı sunar" (1990: 52). Barbara Klinger, barok *mizansen* aracılığıyla ironize edilen ve sinema tutkunları ile film eleştirmenlerinin, 1950'lerdeki Eisenhower Amerika'sının tutucu ideolojisinin altını oyduğunu ilan ettikleri, Thomas Elsaesser'in 'sofistike aile melodramları' olarak tanımladığı filmlerin yönetmeni Douglas Sirk'e atfedilen "*auteur*" payesine karşı çıktığı yazısında bu tartışmayı ele alır (Klinger, 1994). Klinger ilanların, posterlerin, kitapların ve gazete eleştirilerinin 'metinlerarası yeniden kuruluşunu' inceleyerek, 1970'lerde aile melodramları olarak birlikte ele alınan filmlerin, 1950'lerde izleyicilere 'yetişkin filmleri' (*adult movies*) olarak pazarlanmış olduklarını söyler.

Bu bakış açısına göre melodramın Sirk'çü bütünce içinde burjuva ailesine indirgenmesi, *film noir*a paralel retrospektif bir tür yarattı. Burada önemli olan nokta, bu durumun dikkatleri, kültürel olarak dişil olarak tanımlanan ve böylelikle kültürel anlamda 'kadın formları' olarak adlandırılan şeyle ilgilenen feminist film kuramının dikkatini üzerine çeken domestik ve heteroseksüel ilişkilerin kişisel alanına odaklanan filmler bütününe yönlendirmesidir. Feminizmin araya girişi, Douglas Sirk'ü Brechtçi ironik *mizansen* ustası olarak daha iyi bir konuma yerleştirirken, istemeden de olsa dikkatleri bir tarz ve Hollywood'un kadın izleyiciler için üretimi olarak melodrama yönlendirilmesine yol açtı. Bu durum da tür üretimine, *auteurizm*e karşıt olarak sistematik ideolojik bir eleştiri getirdi. Erkek kahraman ve eril eylemin başat olduğu ana-akım türlerin karşısında feminist dikkat, kadın kahramanı anlatının merkezine yerleştiren, böylece kadın filmlerini (kadın edebiyatı, kadın magazinleri, kadın say-

faları ve BBC'nin 'kadın saati' gibi ürünlerin yanı sıra) kadın izleyiciye hitap eden, türler-arası (*cross-generic*) bir filmler bütüncesi olarak ifade edilen her türlü kadın-yönelimli üretime çevirdi. 20. yüzyılda 'kadına ait' ve melodram olarak etiketlenen her türlü üretim arasına konan zayıf sınır karşısında kadın filmleri ve melodramlar, kaçınılmaz olarak, hem gazete eleştirmenleri hem de akademik eleştirmenler tarafından sıklıkla (fakat her zaman değil) tek bir tür olarak ele alınmaktadır.

Bu kategorik karmaşayı çözmeye yönelik ve farklı biçimlerde dile getirilen bir dizi girişim vardır. Kadın kültürü, melodramatik formları kullansa da, melodramdan farklıdır ve büyük oranda ev-içi gerçekçilik (*domestic realism*) geleneği ile ilişkilidir (bkz. Gledhill, 1987; 1992; 1993). Bununla beraber, (bu süreçteki) en son kesintiler, yeni tarihselcilikten kaynaklanmaktadır. Böylece "Melo Talk"ta (1993) Steve Neale, Amerikan ticari basınının yoğun bir incelenmesinden çıkarılan ve melodram terimini –Ben Singer'ın gösterdiği üzere (Singer, 1990; 1995), genç yaştaki Pearl White gibi bir '*serial queen*'i[176] ön plana çıkardıkları durumlar hariç– erkek izleyicilere seslendiği varsayılan aksiyon-heyecan ağırlıklı alt-türlerle sınırlayan kavrayışın sonuçlarını gösterir.

Öte yandan kadın izleyicileri hedefleyen filmler, daha prestijli 'A' türü 'drama' etiketi altında kategorize edilmektedirler. Richard Maltby (1995) ve Rick Altman (1998), Ben Singer'ın ve Steve Neale'in bulgularını, 1950'lerin retrospektif olarak adlandırılan aile melodramlarının ev-içi yapılanması ile 'melodram teriminin varsayılan özgün aksiyon-yönelimli anlamı' arasındaki mesafeyi vurgulamak için kullanmışlardır (Altman, 1998: 35).

176 *Serial queen*, özellikle "seri" melodramlarda, başına her türlü bela gelen ve erkek kahraman tarafından kurtarılmayı bekleyen aciz, güçsüz, ama güzel ve çekici kadın karakterler için kullanılan bir terim. ç.n.

Yeni tarihselcilik (*new historicism*)[177], bu şekilde, –Neale, Maltby ve Altman'a göre köken olarak öncelikle üretim mekânlarında bulunan– izi sürülebilir kökenler ve tekil anlamlar üzerine odaklanarak, türsel metinselliğin kuramsallaştırılmasıyla kazanılan çoğu değerli çalışmayı bozmaya yönelik bir tehdittir. İlk olarak, 'özgün' bir kaynağın olduğu varsayımı, o çok tartışılan ve yalnızca endüstriyel değil, aynı zamanda kültürel bir süreç olarak türlerin melezliği düşüncesinin altını oyar. İntihale dayalı bir form olarak melodram için özgün ya da tekil bir anlam arama fikri, özellikle yersizdir. İkinci olarak tarih, geçmişin geçmişte kaldığı ve böylece türsel süreklilik algısının kırıldığı bir dizi ardışık değişimler süreci olarak algılanır. Bu durum da, film tarihinin, endüstrinin ortaya çıkışının ötesinde belirleyici bir başlangıç noktası olduğu varsayımını getirir. Fakat film türleri ile melodram arasındaki ilişkinin çözümlenmesi için, sinema-öncesi bir tarih çalışması gereklidir. Örneğin Singer'ın ilk film dizileri çalışması, kadın kahramanın yalnızca kurbanlaştırıldığını değil, aynı zamanda güçsüzleştirildiğini de bulgular ve bunun, bir erdem timsali olarak kadının kötüyü yenmede, genellikle beceriksiz erkek kahramandan daha dirayetli ve becerikli olabildiği 19. yüzyılın hem kılık değiştirmiş hem de cinsiyet rollerini karşıtıyla değerlendirilen (*trans-valued*) toplumsal cinsiyet rolleri ideolojisinin bir yan ürünü olduğunu hatırlatır. Yeni tarihselciliğin gör-

177 Yeni tarihselcilik, yazınsal metinlerin, içinde bulundukları dönemin, zamanın ve yerin üretimi olarak okunması gerektiğini vurgulayan bir edebiyat kuramı ve eleştirisidir. 1980'lerde gelişen bu akım, Stephen Greenblatt'ın çalışmalarıyla 90'lı yıllarda da yaygınlık kazanmıştır. Bu yaklaşımın amacı, yapıtı tarihsel bağlamı aracılığıyla ve kültürel ve düşünsel tarihi de edebiyat aracılığıyla eşzamanlı olarak anlamaya çalışmaktır (http://en.wikipedia.org/wiki/New_Historicism, 13 Mart 2007). Kuram, bir yazınsal metni incelemek için en iyi yolun, onu tarihsel bağlamına yerleştirmek olduğunu tartışır; "ne tür çağdaş sorunlar, kaygılar ve çatışmalar yapıta yansır, sapar ya da onun aracılıyla eseri işler?" sorusunu sorar (http://www.sou.edu/English/Hedges/Sodashop/RCenter/Theory/Explaind/ncritexp.htm, 13 Mart 2007). ç.n.

gül yönelimi, izi sürülebilir kaynaklara ve tekil anlamlara odaklanmasıyla, pek çok şeyin yanı sıra, bir toplumsal cinsiyetin bir başka bedende keşfine izin veren ve izleyicinin ilgisini arttıran bu tür sınır çatışmalarındaki ve kategorilerin birbirine karışmasındaki üretim gücünü kavramada yetersiz kalır.

Son olarak, endüstriyel ve pazarlama kategorilerine bel bağlamak, gerisin geri sınıflamacı tuzağa düşmemiz tehdidini de barındırır. Rick Altman'ın, müzikal romans ve müzikal komediden 'müzikal' adı verilen türsel bağımsızlığa geçişte olduğu gibi, çok daha yaygın olarak uygulanabilen sıfatsal bir niteliğin tek bir tür-tanımlayıcı isime nasıl dönüştüğünü gösteren o ünlü türsel üretkenlik (*generic proliferation*) modelinde de gösterdiği üzere, adlandırma süreci üretici bir süreçtir (Altman, 1998: 16–23). Fakat isimler, belli gruplar ya da örgütlenmeler tarafından belli koşullar altında belli amaçlar için verilmektedir. Stüdyoların kadın filmlerine verdikleri 'A' türü film üretme görevi, bize yalnızca onların üretim ve dağıtım stratejilerindeki yerleri hakkında bir şeyler söyler; Harry Warner'ın, Bette Davis'in oynadığı filmleri gişe zoruyla yapmak zorunda kaldığını, ama aslında o filmlerden nefret ettiğini Davis'in yüzüne karşı açıkça söylemesi örneğinde görüldüğü gibi, onların kültürel değerleri hakkında hiçbir şey söylemez (Davis, 1962: 158). Rick Altman'ın kullandığı, eski kaya oluşumlarını açığa çıkaran yeryüzü katmanları metaforunun da işaret ettiği gibi, iki farklı türsel adlandırma ve değerlendirme sistemi birlikte, eş zamanlı olarak işlemektedirler (Altman, 1998: 22). Böylece, melodramın batılı popüler kültürün –sınıflayıcı ve ırklara ayırıcı yapısında olduğu kadar– cinsiyetçiliğinde de derin kök salmış bir kategori olduğu su götürmez bir gerçektir. Diğer yandan, melodram tarihinin herhangi bir noktasında, ister kadın olsun ister erkek, toplumsal cinsiyet ile melodram arasında yapılabilecek basit bir tanımlama da yoktur.

Öyleyse, pazarlama etiketleri neye karşılık gelir? Tino Balio (1993), Klinger, Altman ve Maltby, farklı biçimlerde de olsa, film endüstrisinin türlerle doğrudan bir ilişkisi olmadığını ileri sürerler. Stüdyolar, daha çok üretimi yönlendirmek için başarılı bir filme dayanan diziler ya da bir yıldız, yeniden kullanılabilir dekor (set) veya farklı türlerden öğelerin bir arada yeniden kullanılmasıyla elde edilmiş özel bir formül gibi, üzerilerinde ayrıcalıklı bir mülkiyet hakkına sahip oldukları belli malzemelerden yararlanma peşindedirler. Böylece, endüstriyel başlangıç sürecini tanımlamak için Alloway, Maltby ve Altman, tür sözcüğü yerine 'döngü' (*cycle*) kavramını tercih ederken, Tino Balio 'üretim eğilimleri', Barabra Klinger ise 'yerel tür' terimini gündeme getirir. Bir pazarlama aracı olarak türler, yalnızca rakip stüdyolarca paylaşılmakla kalmaz, aynı zamanda izleyiciyi bölme tehdidini de içerirler. En geniş izleyici oranını garantilemek için melez reklam kimlikleri tercih edilirken (Altman, 1998: 9), ticari dergi yazarları ve video satış yerleri, drama, macera, komedi, gerilim gibi pek çok filmin dâhil edilebileceği popüler adlar altında yeni bir kalıba dökülmüş geleneksel yazınsal türlere daha yakın olan ve daha geniş kapsamlı kategorilerle çalışmaktadır.

Bununla birlikte türler, gazetecilerin, eleştirmenlerin, film akademisyenlerinin ve yayınevlerinin ilgi alanı dâhilindedir. Gerçekten de, Altman, endüstriyel olarak belirlenmiş 'kategorileri daraltan' döngüler ile, onları genişleten türsel ayrıntılar arasında bir gerilim olduğunu ileri sürer (1990: 18). Dolayısıyla, endüstriyel ve eleştirel tarihler arasında *kaçınılmaz* bir yanlış eşleştirme vardır.

Richard Maltby, örneğin, endüstriyel bir kategori olarak *gangster* filmleri döneminin, kültürel olarak varlığını günümüze kadar sürdürmesine rağmen, aslında yalnızca üç yıl sürdüğüne işaret eder (1995: 111). Görüldüğü gibi türler, kimlikleri farklı düzeylerde ve başka yerlerde *post hoc* olarak zenginleştirilmiş

kategorileri temsil eder. Kültürel ve estetik *değer* sorunu, yönetmenler, ticari ve hayran basını, akademisyenler ve karşıkültürel akımlar için çok daha dikkatli bir yaklaşım gerektirir.

Eğer Rick Altman'ın titiz evrimsel şemalarını bilimsel bir yasa gibi kabul edersek, feministler, bir yandan kadın filmi sıfatını uygun gördükleri türsel sürecin içine 'kadınların sefaletlerini' sızdırarak, diğer yandan da melodramı kadınlar için bir form olarak benimseyerek işleri karıştırmaktadırlar (1998: 32).

Sonuç olarak Altman bir feministin, bir feministin yapması gereken şeyleri yapması gerektiğini, biraz da pişmanlıkla kabul eder (1998: 36), ancak eğer türün üretkenliğini tam olarak kavramayı istiyorsak bu durum, sınırlar arasındaki sürtüşmeler, birbiriyle çekişen kimlikleri içerdiğinden dolayı tartışmadan vazgeçmek için yanlış bir noktadır.

Eğer tarihselci görgülcülüğe geri dönüş, kökenleri açıklayarak birleştirme eğilimindeyse, sorun, yalnızca Rick Altman'ın tartıştığı gibi, ne eşzamanlı türsel haritanın her zaman işe yaramıyor olması, ne de insan eliyle yapılan şeylerin geçmişe kısılıp kalmış olmalarıdır.

Bu anlamda TV ve video arşivleri film analistini, yazınsal eleştiri hayatının verileriyle –yani yalnızca film türlerinin değil, aynı zamanda herhangi bir formun geçmiş örneklerinin evrimsel varoluşlarıyla– karşı karşıya getirmektedir.

'Eski' filmler hala aramızda dolaşmakta, film ve eleştirel üretimin geçmişle bağ kurmasına, artık eskimiş ve yıpranmış formüllerin tozlu raflardan indirilip yeniden kullanımı ve olası yeniden adlandırmaları için olanaklar sağlamaktadır.[178] Dolayısıyla *western*ler 1970'lerde ölmemiştir ve romantik komedi-

178 *Far From Heaven*, filmi (*Cennetten Çok Uzakta*, Yön. Tod Haynes, 2002), melodram kipini Douglas Sirk'ün *All That Heaven Allows* (*Cennetin İzin Verdiği Her Şey*, 1955), bu filmi yeniden yazan Fassbinder'in *Fear Eats The Soul* (*Korku Ruhu Yer Bitirir*, 1973) ve daha bir çok melodram filmini dolayımlayarak, türsel formüllerin yeniden dolaşıma sokulmasına ilişkin verimli bir tartışma sunmaktadır. Daha ayrıntılı bilgi için şu kaynağa bakılabilir: Hasan Akbulut, "Metinlerarası Bir Yolculuk: Cennetten Uzakta" Selçuk İletişim 4(1) 2005: 42-57. ç.n.

ler, postmodern *tekno-noir* ve aksiyon filmlerinin egemen olduğu bir çağda ani bir geri dönüş yapmıştır. 1950'lerin bir dizi 'yetişkin filmleri' aile melodramları olarak yeniden gruplanmış, *film noir* hem eleştirel bir kavram, hem de yeni bir üretim kategorisi olarak ortaya çıkmış, başlangıçta kadın filmleri olarak sunulmamış filmler, artık bu başlık altında anılır olmuştur. Bir türün yaşamı, tirbuşon metaforunda olduğu gibi, dönüp duran, ama hiçbir zaman aynı noktaya gelmeyen döngüsel bir süreçtir. Dolayısıyla kültürel tarih araştırmacıları, türsel panoramayı bütün olarak görebilecekleri sabit bir noktadan yoksunlardır. Ne var ki bu durum, Neale, Klinger, Altman ve Maltby tarafından talep edilen, özgün pratiklere ve işlemlere yöneltilecek yakın bir dikkati reddetmek anlamına da gelmez.

Variety'nin 'melodram' teriminin, 19. yüzyıldaki çeşitli türsel görünümlerinden yalnızca birinin 20. yüzyıla kadar gelmesinde olduğu gibi, artık yok olmuş örüntüleri ya da kullanımları açığa çıkarmak, kitlesel popüler kültür üretimi ile ilgili sorduğumuz soruları keskinleştirmemizi sağlar ve bizi, daha önceden sorulmamış yeni sorular sormaya teşvik eder. Buna ek olarak yeni veya kılık değiştirmiş isimler altında var olmayı sürdüren üstü örtük süreklilikleri ve dönüşümleri gün yüzüne çıkararak, günümüze kadar gelmiş kültürel tarih hareketlerinin izini sürebilmemizi de sağlar. Melodram teriminin gözden düşmesinden uzun yıllar sonrasında eril merkezli aksiyon filmleri, ticari alanda hala ve ısrarla 'melodram' olarak niteleniyorsa eğer, bu bize, geçmişte yer almış, ama günümüzde hala yaşamını sürdüren ve eril olanın etrafında dönen şeylerin var olduğunu gösterir.

Melodram tekil bir tür değildir ve hiç olmamıştır. Bununla beraber, geriye dönük olarak baktığımızda tarihsel etkililiğini birbirinden ayrı iki biçimde değerlendirebiliriz: İlki, farklı izleyici kitlelerini bir araya getirme becerisine sahip kitlesel po-

püler türler üreten eski bir kültür makinesi olarak; ikincisi ise, kültürel olarak koşullanmış bir algı ve estetik ifade tarzı şeklinde algılanan bir kip olarak. Bir tür üretim makinesi olarak melodram, geniş tabanlı iki kültürel geleneğin bir araya getirilmesinden oluşmuştur; Bunlardan birincisi, halk ve yeni kentsel eğlence formlarının bir karışımını içeren, resmi kültürün dışında bir gelenektir, diğeri ise, biçimsel olarak daha tutarlı, etkisi gittikçe artan orta-sınıf kurmacasından ve duygusal drama ve komedi tiyatrosundan türeyen bir gelenektir (Resim 12.1). Bu oluşum İngiltere ve Fransa'da, yeni eğlence gereksinmelerinin ticari potansiyelinden ve endüstrileşen ve demokratikleşen bir toplumun yeniden tanımlanmış ve genişletilmiş bir kamusal alan talebinden ortaya çıkmıştır. Melodramatik mekanizma söz konusu olduğunda haber değeri olan olaylar, popüler resimler ya da şarkılar, romantik şiirler, başarılı 'yüksek' dramalar ya da sirk gösterileri, başlıklar ve posterler, sözleşmeli yazarlar tarafından yazılan senaryolardan önce gelen tiyatro canlandırmaları için malzeme kaynağı sağlar. Bu çerçevede görsel efektler ve heyecan verici durumlar, sözcüklerden önce üretilir ve onların önüne geçer; aktörler, *mise en scene*in ve hareketli tiyatro dekorunun yarattığı görsel etkileri tamamlayan ve sahne üzerinde yaratılan mekanik harikaları gerçekleştiren araçlardır (Booth, 1981). Melodramın ürettiği alttürler, bu mekanik özellikler ve estetik etkilerden birinin veya birkaçının etrafında toplanır: İngiltere'de Sadler's Wells'deki sutankları su ve deniz melodramlarının, Astley'deki sirk meydanı atlı ve askeri melodramın doğmasına ön ayak olmuş (Resim 12. 2), Drury Lane'in yasal tiyatro statüsü ev-içi, romantik ve toplumsal melodrama yönelirken, Surryside yakasındaki 'Bloody Vic' tiyatrosu cinayet temsillerinde uzmanlaşmıştır. Gotik, toplumsal, pelerin-ve-hançer, pelerin-ve-kılıç melodramları, heyecan verici olaylar hakkındaki melodramlar ve Ame-

rika'da, sınır boylarında veya yeni yerleşim yerlerinde geçen olayları, iç savaşı, alkolün kötülüklerini anlatan melodramlar gibi çok sayıda başka alttür de bulunmaktadır. Farklı malzemeler, efektler ve izleyiciye hitap biçimleri üzerine yetkinleşen bu melodramatik alttürler, farklı özelliklere sahip izleyiciyi kendine bağlama yarışı içindeyken, her bir üretim alanı karma programlama ve telif hakkı yasalarının yokluğu altında uyarlama, intihal ve korsanlık aracılığıyla izleyici sayısını artırmaya çalışmaktadır.

Bu kurumsal bağlamın dışında estetik, kültürel ve ideolojik özellikler, birbirinden çok farklı duyumsal olguları, deneyimleri ve yeni ortaya çıkan laik ve gittikçe daha küçük birimlere ayrışan toplumun çelişkilerini, sezgisel, duyuşsal ve ahlâki olarak açıklayıcı terimler altında organize eden bir kipsellikle birleşirler (aşağıda s. 234'e bakınız). Kipsellik kavramı, onlarca yıla yayılabilen, farklı ulusal kültürler ve bir türler bütününe uyarlanabilen özel bir estetik ifade tarzını tanımlar. Bu, tür sistemi için, hem belirli tarihsel dönemlerde özgün ve belirgin biçimde farklı türsel formüller oluşturabilen bir 'çift eklemlilik'(*double articulation*) mekanizması sağlar, hem de türler arasında bir karşılıklı değişim ve örtüşüm ortamı da temin eder. Komedi, trajedi ve romansın en eski ve en yaygın kipler olduklarını kabul edersek, trajedi, Peter Brooks'un da tartıştığı gibi (1976), büyük ölçüde melodram ile yer değiştirmiş; romansın konuları, kahraman şövalyelerin maceralarından kadınların kitlesel kurmacalarına doğru köklü bir değişim geçirmiştir (Radford, 1986). Daha geniş bir sosyo-kültürel alanı kapsamasından dolayı melodramatik tarz, yalnızca geniş bir türler çeşitliliği üretmekle kalmaz, aynı zamanda diğer tarzları da kendi eklemlenme sürecine çeker. Bu sayede melodram komik karşıtı üzerinde gelişir, kaçınılmaz rastlantılarını romansın içine yerleştirebilir ve kiplerin arasında en yeni olan, başlarda melodramla

uyum içinde işleyen, ama sonraları onu reddeden gerçekçilik akımına ayak uydurur. Gittikçe büyüyen bir topluma yönelik olarak kitlesel olarak üretilmiş popüler bir kültür oluşturmak için gerekli olan sistem esnekliği, böylesi geçirgen bir yapıda yatar. Bu yapı, bir yandan, kimi zaman onları guruplara bölerek, ama çoğunlukla bu grupları bir araya getirmek için çalışarak farklı izleyici kitlelerini kamusal alana taşırken, aynı zamanda uluslararası değişimi de kolaylaştırmaktadır. Buna bir örnek olarak, Fransız-İrlandalı kökenli aktör-yönetmen-oyun yazarı Dion Boucicault verilebilir. Boucicault, 'çaresiz ve arkadaşsız' (Vicinus, 1981) karakterleri saygın yoksullar ve tavan arasında gerçekleşen intiharlardan ve ev yangınlarından kendi paylarına düşeni bir şekilde yaşayan düşmüş orta sınıf mensupları şeklinde yeniden ele alarak, Surreyside kan ve fırtına melodramlarının enerjilerini, orta-sınıf duyarlıklarıyla uyumlu bir şekilde rafine etmiş, bu melodramları belli kentlerin ve ulusların izleyicisi için daha cazip kılmak amacıyla onlara yerel renkler katarak yeniden yazmıştır. Charles Reade, kendi *Les Pauvres de Paris* (*Paris'in Yoksulları*) uyarlamasını (1856) izinsiz kullanan rakiplerini mahkemeye verirken Boucicault, aynı oyunun kendi yazdığı versiyonlarını *The Poor of New York* ve *The Streets of Philadelphia* (1857), *The Poor of Liverpool*, *The Poor of Leeeds*, *The Poor of Manchester*, *The Streets of Dublin*, (Sadler Weels'de sahnelendiğinde) *The Streets of Islington*, (Princess'te sahnelendiğinde) *The Streets of London* adları altında 1864 yılında sahneye koymuş; sonraları tekrar tekrar gündeme gelen bu oyunlar (Resim 12.3) 1913 ile 1922 yılları arasında sinemaya aktarılmıştır (bkz. Fawkes, 1979: 147–8; Gerould, 1983: 10–11). Böylece melodram, farklı sınıflara, yerlere ve ulusal gruplara mensup geniş bir izleyici kitlesinin beğenisini kazanma potansiyeline sahip 'popülerliğin' yeni bir çeşitlemesini oluşturmuştur.

Ne var ki, bir tür makinesi olarak melodram, on sekizinci yüz-

yılın aristokratik toplumuna ve daha sonra on dokuzuncu yüzyılın başlarındaki entelektüellerin kültürel liderliğine bütünlük, tutarlılık ve gerçeklik kazandıran –tiyatro, şiir, düzyazı gibi– resmi olarak tanımlanmış yüksek sanatsal kültürel biçimler ile içerik- ve etki-tanımlı türlere ait kitle kültürü arasına kültürel bir sınır çekmiştir. Melodram, tür olarak, izleyicileri birleştirmeye yönelikken, melodram adı izleyicileri bölmeye başlamıştır. Melodram terimi, en başından itibaren, hatırı sayılır bir karışıklık içermektedir. İki geleneği birleştiren ve farklı izleyicileri yeni bir kamusal kitle içinde bir araya getiren melodram, hem bir beğeni hem de bir tehdit kaynağıdır. Kaynağı ve konuları yasaklanmış ve bir köşeye itilmiş halk ve ilk kent eğlencelerine dayanan melodram, aşağı tabakadan insanların kültürel yozlaşmasına ve başıbozukluğuna yol açacağı gerekçesiyle sanat çevreleri tarafından endişeyle karşılanmıştır. Bununla birlikte, duygusal drama ve komedide eksik olan heyecan ve ahlâki hararetliliği sağlayan melodram, daha maceracı orta-sınıf izleyicilerin dağılan dikkatini kendi üzerine çekmek için, yerleşik tiyatroların repertuarlarına sızmak amacıyla sosyal olarak bölünmüş kent uzamlarına yönelmiş; bunun sonucunda da, sınıfsal olarak farklılaşmış eğlence formlarının uyguladığı taktikler bütünleşmiştir. Böylece, günümüze farklı cinsiyetlerden izleyicilere çekici geldiği varsayılan aksiyon ve duygusal, acıklı ve seyirlik üretimler, farklı vurgular ve türsel ürünler verebilen tümleşik bir estetik ve dramatik kipselliğin içine çekilmiştir.

Kültürel tarih süreçleri, yirminci yüzyıl film kuramcılarını, sinemanın ne zaman ve nerede başladığı ve 19. yüzyılın ne zaman ve nerede sonlandığı sorularıyla karşı karşıya getirir. Şimdilerde tiyatro ve film akademisyenleri arasında, 19. yüzyıl popüler tiyatro pratiklerinin sinemaya geçtiği, melodramatik kısıtlamalarından arındırıldığı ve 20. yüzyıla uygun kılındığı ve böylece 'eski-moda' ahlâki duygu yapıları ile gerçekçi (realist)

algıya yönelik çağdaş talepler arasında yeni bir sınır çizildiğine ilişkin, sahne-perde ilişkileri arasındaki 'bayrak yarışı' çerçevesinde süregelen hararetli bir tartışma vardır (bakınız Mayer, 1997; Sokalski, 1997). Bu model, yalnızca melodram ile gerçekçilik arasındaki ilişkiyi (ki aşağıda buna tekrar döneceğim) yanlış yorumlamakla kalmaz, aynı zamanda filmsel anlatıyla ilgili paradoksal bir kavrayış da ortaya çıkarır. Ana-akım sinemanın tarihsel gelişimi ve biçimsel yapılarını ortaya çıkarmaya çalışan film çalışmaları, son yıllarda, melodramatik olanın yerini alacağı düşünülen psikolojik olarak güdülenmiş karakterin ve anlatısal nedenselliğin 'klâsik' değerleri nedeniyle senaryo ya da oyun metinlerinde saygın bir yeri olan roman ya da kısa öykü ilkelerine yönelmiştir. Steve Neale'in 1980'deki monografisine göre türlerin işlerliğini gözetip denetleyen şey, klâsik anlatıdır. Linda Williams, 'arşivciler ve katalogcuların gözünde hala geçerliliğini koruyan' 'melodramatik kategorilerin sayısındaki dikkate değer artışı' göstermek amacıyla, 1921–1930 ile 1961–1970 yılları arasındaki Amerikan Film Enstitüsü Kataloglarında (American Film Instute Catalogues) yer alan kategorilere dikkat çekerken (1998: 51), 1940'ların ortalarında Üretim Kodları Kuruluna (*Production Code Administration*) yapılan başvuruları inceleyen Richard Maltby ise, bu kategorilerin dörtte biri ile üçte birine varan oranının bir tür melodram olarak kabul edildiğini bulgulamıştır (1995: 111). Öyleyse, 'modası geçmiş' bir tür olarak göz ardı edilmesine ve ondan türeyen türlerin içinde bulunduğumuz modern çağa uzanan evrimine rağmen melodramın hala geçerliliğini korumasını nasıl anlamlandırmamız gerekecektir?

Modernist anlamda, sinemanın geçmiş geleneklerden koptuğu varsayımı, melodramın erken tarihinin göz ardı edilmesine yol açmıştır. Bu durum, *Zeitgeist* (zamanın ruhu, Ç.N.), dünya-görüşü, toplumsal hoşnutsuzluk, imgelem gibi süreklilik be-

lirten ve türsel formları değişime direnmeleriyle somutlaştıran kavramlara karşı duyulan şüphe tarafından daha da pekiştirilmiştir (bakınız Altman, 1998: 24–5). Ne var ki sürekliliğin reddi, Gill Branston'un da işaret ettiği gibi (ikinci bölüm), bu kopuşların, kültür ve tarihin ötesinde değişime (romantik olarak) direnmeleri açısından fetişleştirilmesine yol açmaktadır. Adlandırmak, sınırların yeniden çizilmesi ve ilişkilerin yeniden tanımlanması sürecine katkıda bulunur. Fakat böylesi bir süreç, ne özgündür ne de masum. Adlar, belli işlevleri yerine getirmek için seçildikleri kadar, Bakhtin'in de söylediği gibi, geçmiş tarihlerini de beraberlerinde getirirler ve diğer adlarla diyaloga ve mücadeleye girerler (Bakhtin, 1981: 276). Her adın ardında, o ada yüklenen diğer bütün kullanımlar da yatmaktadır. Her adın içinde, o adın dâhil olabileceği bütün olası yeni ilişkiler dizgesi gizlidir. 'Melodram' ve 'gerçekçilik' terimleri, kültürel ilişkiler ağının yeni bir biçime büründüğü ve kitle eğlence araçlarının yükselişe geçtiği 1870- 1930 arası dönemde, cinsiyet ve sınıf değerleriyle akışkan bir etkileşim içinde kullanılmaktaydı. İngiliz ticaret gazetesi *The Bioscope*'ta 1923'te yayınlanan Rex Beach'in *Fair Lady* yorumuna ait tanıtım yazısı, kadın izleyicilere yönelik bir tanıtım kampanyasının, melodramı macera dizileriyle özdeşleşmiş olan bir alandan alarak farklı bir kültürel dolaşım alanına kaydırdığı böylesi bir kavramsal değişkenlik durumunu göstermektedir (resim 12.4).

Eğer melodram gerçekten de yüzlerce yıldır varlığını sürdüregelmişse, bunun nedenlerinden biri, Thomas Elsaesser (1972), Peter Brooks (1976) ve daha yenilerde Ben Singer'ın (1995) da belirttiği gibi, (melodramın) modernitenin yarattığı sorunların üstesinden gelebilme kapasitesidir. Peter Brooks tarafından melodrama atfedilen 'hayal gücü'[179] terimi, 'kişisel bir

179 'Imagination' sözcüğü, 'imgelem' olarak Türkçeleştirilebilse de, bu metinde anlamsal bir bütünlük sağlaması için 'hayal gücü' sözcüğü seçilmiştir. ç.n.

devamlılık'tan çok (Altman, 1998:25), bu yazıya katkıda bulunanlar tarafından da tercih edilen bir 'hayal ürünü' (imaginary), terimi bağlamında yeniden düşünülebilir. 'Hayal ürünü' terimi, Lacancı 'yanılsamacı' (*illusory*) yananlamları olmadan düşünülürse, James Donald ve Stephanie Donald'ın da açıkladığı gibi, toplumsal imgelemlerin, kültürel olarak koşullanmış bir estetik çerçeve içindeki kamusal uzamı olarak kavramsallaştırılabilir.

Böylece, hem kültürel hem de tarihsel olarak bir 'imgelem kipi' tanımlanabilir. Melodramın kipselliği belli önceliklere sahiptir; ahlâki zorunlulukların çatışmasından kaynaklanan önemiyle birlikte, kapitalist birikim enerjisiyle güdülenmiş laik bir dünyaya yatırım.

Thomas Elsaesser, gizli kimlikler, yanlış anlamalar, ertelenmiş ya da tesadüfî karşılaşmalar, ani 'baht dönümleri' ve olayların gidişatındaki ani ve şaşırtıcı değişimler (*coups de théatre*) gibi retorik melodram araçlarının, kapitalist düzen altındaki kent ve yaşam deneyimleriyle birlikte var olduğunu ve ona estetik olarak düzenleyici araçlar sağladığını söyler (ki sözü edilen bu kapitalist düzen, kendi coğrafi ve zamansal sınırdaşlıkları içinde varsıllık ile yoksulluk, üst sınıf ile işçi sınıfı ve sosyal yükseliş ile düşüş arasında belirgin bağlantılar sağlamaktadır). Ben Singer'ın da belirttiği gibi, kentsel ve teknolojik varoluşun yarattığı tehlikeler ile proleter melodramlarda ve skandal peşindeki basında sansasyonel olaylara karşı artan ilgi arasında doğrusal bir ilişki bulunmaktadır.

Böylesi olağan dışı deneyimler, bir yandan dinamik ritimler ve tiyatral ya da resimsel imgelerle ifade edilen görsel estetik form dokuları sağlar, diğer yandan da rastlantılarla dolu günlük yaşam deneyimlerinin nedensizliğine bir anlam kazandırır. Buradan hareketle Peter Brooks sansasyonun ve estetik kontrolün, kapitalist bir dünyada yaşamın parçalara ay-

rılışını ve görünür rastlantısallığını anlamlı kılmak üzere birlikte işlediğini ileri sürer; melodramın sansasyonel etkileri, 'anlam üzerinde büyük, ama içi boş fikirler ileri sürmek suretiyle', hem 'şeyleri' önemli kılmak, hem de onlara anlam kazandırmak anlamında önem kazanmaktadır (Brooks, 1976: 199). Melodramın vurgulanmış zıtlıkları ve ikili karşıtlıkları kullanım biçimi, dünyayı ahlâki olarak okunabilir kılmayı amaçlar (1976: 42).

Bu maddi, varoluşsal ya da estetik koşullar yeni bin yılın eşiğinde geçerliliğini aynen korumaktadır. Nasıl yaşanacağı, kimin haklı, kimlerin masum olduğu, kötülüğün nerede iş başında olduğu ve onu nelerin güdülediği soruları, Linda Williams'ın güçlü biçimde tartıştığı gibi (1998), melodramın kipselliğinin kendine göre maddi olarak düzenlediği sorulardır. Melodramın pek çok türü, bu sorunların somutlaştırıldığı, kişileştirildiği ve farklı toplumsal ve cinsiyete göre belirlenmiş alanlarda ve tarihsel dönemlerde pratiğe aktarıldığı bir kurmaca dünyalar dizisi sağlar.

Melodramatik kipsellik bu işlevini, temelinde yatan heterojenlik ve kendi ortaya attığı özel estetik mekanizmalar nedeniyle yerine getirebilmektedir.

Melodramın kültürel ayrıştırıcılığına karşın, birbirinden ayırdığı pratikler, sınırlara karşı sürekli bir saldırı içindedir. Dolayısıyla, sözgelimi 19. yy. melodramları Schiller ve Shakespear'i yeniden dolaşıma sokarken Peter Brooks, Balzac ve Henry James'in eserlerini açıklamak için melodrama başvurmuştur. Yazınsal türler üzerine yazdığı yazılarında Mikhail Bakhtin (1981), romanın diğer türlerden farkının, diğer bütün sözlü ve yazılı türleri yeniden üretebilme kapasitesinde yattığını öne sürer.

Bu, ister alçak olsun ister yüksek, ister edebi dile ait olsun, ister gündelik dile, ister geçmiş, ister şimdi, bütün dilleri ve kül-

türleri, onları birbirleriyle diyalojik[180] alış-verişe sokarak ve edebi ürünler olarak kamusal alana geri göndererek kendi alanına çekme kapasitesine sahip etkin bir *heteroglosia*[181] türdür. Melodram, toplumsal, popüler ve yüksek-sanat kültürlerini ve söylemlerini kendi yörüngesi etrafında toplayarak onları, toplumsal ve kültürel farklılıkları geniş bir türsel sisteme yönlendirilebilen ve o sistem içinde yeni bir izleyici kitlesinin tüketimine sunulan 'tür kümeleri' aracılığıyla farklı birleşimlerde toplayarak ters yönde aynısını yapan bir tür olarak düşünülebilir.

Sinematik teknoloji, bütün diğer araçları yeniden üretebilen bir araç da üretir. Ve, melodram gibi o da, sınıf ve cinsiyet olarak farklılaşmış iki geleneğin birleşmesiyle evrilir; salon eğlenceli panayır ile anlatısal kurmaca bir 'atraksiyonlar' sineması. Eğer sinema teknolojisi, kitlesel üretim ve alımlama koşulları, niteliksel olarak yeni bir modernite dönemine öncülük etmişse, sinemanın yeniden-üretim kapasitesi de, bunlar ile melodramın tür üretim sisteminde, önceki yüzyılda bir araya gelmiş olan modernleştirici güçler arasında bir birleşme alanını oluş-

180 Diyalojik, *diyalojizm*, genel anlamda dünyanın çok-dilliliğine atıfla öne sürülen bir kavramdır. Dilin özü ve niteliği, *diyalojik* olmasıdır. Bu anlamda diyaloji, monologun tam tersidir. Bunun anlamı, anlamlar arasında karşılıklı etkileşim ve diyalog olmasıdır, yani diyaloji karşılıklı etkileşim üzerine kurulu bir *anlamla*ştırma düşüncesidir. Dil, konuşan ya da yazan özne'den önce var olan bir yapıdır, ancak bu yapı yine de konuşma an'ında gerçeklik (ya da anlam) kazanır. Bu bağlamda, konuşma anı, karşılıklı etkileşim anı olarak, hangi anlamın hangi anlamı nasıl etkileyeceğinin belirlendiği andır (http://tr.wikipedia.org/wiki/Mikhail_Bakhtin, 2006). Diyalojik, kavram olarak 'söyleşisel' olarak tanımlanabilir. ç.n.

181 *Heteroglossia* (raznorecie): Rus yazın kuramcısı Mikhail Bakhtin'in roman türünün evrimini incelerken geliştirdiği bir kavram olup, "belli bir ulusal dil içinde var olan biçemlerin ve söz türlerinin katmanlaşması ve çatışmaya girmesi" (Irzık, 2001: 17) anlamına gelir. Bakhtin'e göre "dilin katmanlaşması –belirli dünya görüşlerinin, belirli eğilimlerin, belirli bireylerin, dilin toplumsal söylem çeşitliliği ve dil çeşitliliğinin (lehçeler) tür, meslek ve toplumsal temelli katmanlaşması- romana dâhil olduğu andan itibaren, romanın içerisinde kendi özel düzenini tesis eder ve yazarın tasarladığı konuyu düzenleyen benzersiz bir sanatsal sisteme dönüştürür" (2001: 77, 78). "Epik ve romanda kullanılan dillerin farklılığı ve çeşitliliğini betimleyen *heteroglossia*, herhangi bir sözcede (dil kullanımı ediminde) anlamın işleyişini yöneten temel koşuldur" (Bakhtin, 2001: 169). Bu yönüyle *heteroglossia*, romanı diğer türlerden ayıran bir niteliktir. Bakınız Mikhail Bakhtin (2001). *Karnavaldan Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. C. Soydemir. Der. S. Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yay. ç.n.

turmuştur. Stüdyolar kurmaca filmleri uzatma ve onlara bağlı türsel özellikleri zenginleştirme yolları ararken, sinema, yalnızca geçmişten günümüze gelen değil, aynı zamanda, resimli kurmaca eserler, dergiler, basın, halk galerileri ve ucuz basımlar gibi diğer kitlesel popüler üretim alanlarında olduğu kadar müzik salonlarında, vodvil tiyatrolarında ve daha büyük tiyatro kültürünün kendisinde de hala geçerliliğini koruyan mevcut popüler formlara yönelmektedir. Melodram, hâlihazırda farklı izleyicilere yönelik olarak düzenlenmiş bedensel olarak etkili ve güzel konuşma ile seyirlik olanı birleştiren bir görsel, jestsel ve müzikal stratejiler dizisiyle birlikte, bir üretim ve dağıtım yöntemi olarak bir tür sistemini doğurur. Film anlatısına atfedilen, 'klâsik' tanımı, Miriam Hansen'in de öne sürdüğü gibi romanın, sahip olduğu modernliteye zıt bir biçimde egemen olduğu geçmiş ile sinemayı, paradoksal olarak birbirine bağlar. Fakat eğer roman, diğer bütün formları temsil eden bir form ise, 'klâsik' olanın saflığına da dâhil edilemez. Ana-akım filmleri 'klâsik' olarak tanımlama girişimi, sinemanın, hâlihazırdaki tür sistemi aracılığıyla edindiği melodramatik mirası yadsımakla kalmaz, aynı zamanda modernitenin hem melodram makinesindeki, hem de Bakhtinci romandaki başlangıç dönemlerini hiçe sayar.

O halde, (film *endüstrisi*ne karşıt olarak) film *çalışmaları* (vurgu özgündür), melodramı modası geçmiş olarak dışlarken, paradoksal bir şekilde 'klâsik' olanın peşindedir. Melodramın 20. yüzyıla geçiş sürecinin karmaşık tarihçesi ve 'melodram' adının, sınıfın ve cinsiyet farklarının kendi üzerlerine düşen rolü oynadıkları modernizasyon sürecinin baskısı altında uğradığı eleştirel değişimler, her iki harekete de kolaylıklar sağlamıştır. Bu tarihsel süreç içindeki anahtar özellik, yukarıda açıklandığı gibi, sinemanın gerçekliği yansıtmadaki varsayılan üstünlüğüdür (Vardac, 1949; Pearson, 1992). Ne var ki, David Mayer

(1997) ve Thomas Postlewait'in (1996) ısrarla üzerinde durduğu gibi, melodram ve gerçekçilik arasında olduğu varsayılan karşıtlık, onların ilişkilerindeki karmaşıklığı (fazlasıyla) basite indirgemektedir. Eğer, Ben Singer ve Steve Neale'in ileri sürdüğü gibi, film endüstrisi 'melodram' adını türsel olarak heyecan uyandıran aksiyon ve duygusal gerilimle sınırlıyorsa, melodramatik kipsellik, buna rağmen, yeni Hollywood türleri başlığı altında ana-akım sinemaya egemen olmayı günümüzde de sürdürmektedir (Williams, 1998). Bu paradoksu çözmek için, melodram–gerçekçilik ilişkilerine ve onların modern kültürün değişen değerleri içindeki rollerine ait, uygulamacı-eleştirmeni bir yandan melodram kipselliği içinde yazmaya devam ettiren, diğer yandan melodram adını reddetmeye götüren diyalektik bir kavrama ihtiyaç vardır (Postlewait, 1996: 45).

'Tür Sorunları' başlıklı yazısında Steve Neale (1990) 'gerçekçilik' kavramı yerine, toplumun gerçek dünyadan alıp temsil ettiği, kabul edilebilir bulduğu uylaşımlar aracılığıyla inşa edilen kültürel *gerçekmişgibilik* (*verisimilitude*)[182] kavramını kullanır. Öte yandan türsel gerçekmişgibilik, belli bir tür *kurmaca* dünyadan ne beklendiğini tanımlar. Neale'in açıkladığı gibi türler, toplumsal dünya ile olan ilişkilerine göre kültürel gerçekmişgibiliğe baş vurur –sözgelimi, *western* örneğinde tarihi Batı, *gangster* film örneğinde çağdaş metropol kent. Bununla birlikte, gerçekçiliğin etkin bir kavram olmaktan çıkışı, bir yandan 1970'lerin 'başat' kuramına egemen olan burjuva ideolojisi modeline hizmet ederken, diğer yandan, bu modelin ürettiği tür kültürü modelini yoksullaştırmaktadır. Gerçekmişgibilik uylaşımları, durağan olmayan, yerleşik olan ile yeni ortaya çıkan ya da direnen guruplar arasındaki mücadelenin baskısı altında ve gerçek gibi görünen şeyleri yeniden tanımlama

182 'Verisimilitude' kavramı, Nilgün Abisel'in tanımladığı anlamda kullanılmıştır. Bakınız Nilgün Abisel, *Türk Sineması Üzerine Yazılar*, İmge Kitabevi, 1994, s. 157. ç.n.

çabası içinde, gerçeklik üzerinde hak talep eden bir kipsellik olarak, şimdilerde daha net olarak anlaşılabilen gerçekçilik polemikleri altında gidip gelen uylaşımlardır. (Donald ve Marker, 1981). 19. yüzyılda birbirinden ayrı alanların hegemonyacı cinsiyet ideolojisi, melodramatik bir kipselliğin ahlâki çatışmalarını ideal bir biçimde somutlamıştı. Beyazların, ataerkinin ve kapitalist eşitsizliklerin egemen olduğu, fakat resmi olarak Hıristiyan ahlâkına bağlı olan toplumlarda 'kadın' imgesi, dirençli, mücadeleci ve başarılı bir erdem timsali olarak ya da bu rolünü reddettiği durumlarda ahlâksız ve ölümcül olarak kurulmuştur. Türlerin içinde sembolik olarak işlev gören böylesi somut gösterimler, toplumsal beklentileri ve pratikleri biçimlendirmek üzere yeniden dolaşıma girmektedir. Ne var ki, Viktoryen melodramın dayandığı sınıf ve cinsiyetin sosyopolitik oluşumları ve psişik kimlikleri, onları sürdüren ideolojiler ve temsillerden bağımsızlaştıkça, gerçekmişgibiliğin kodları sorgulanmaya başlanmıştır. Birbiri ardına gelen işçi sınıfı, feminist ve insan hakları hareketleriyle yansıtmalı öz-bilinçlilik, gittikçe artan medya-dolayımlı kültüre egemen olmuş; bunu, kültürel gerçekmişgibiliği gerçekçilik başlığı altında yeniden tanımlama mücadeleleri izlemiştir. Melodramatik kip, günlük yaşamı ahlâki olarak daha okunabilir kılmayı amaçlıyorsa ve günlük yaşamın demokratik ahlâkı bir 'adalet estetiği' içinde kısılıp kalmışsa, meşruiyetini sağlamak için, tutucu sesler kadar radikal olanları da ön plana çıkararak kültürel gerçekmişgibiliğin karşı çıkılan ve değişen göstergelerini kabul etmek zorundadır.

Bu bağlamda toplumsal cinsiyet ve sınıf, yeni bir kitle kültürünün ve onun var ettiği kitlesel kamunun çeşitliliği ve akışkanlığı üzerindeki hegemonik kontrol mücadelesinde anahtar değerleri oluşturur. Kültürel uzamı ve liderliği orta-sınıf entelektüel seçkinlere devamlı kılma güdüsü, melodramı ve ger-

çekçiliği eleştirel değerler olarak kutuplara ayırır. Bu durum, ister film stüdyolarının yöneticileri, isterse sinemayı bir sanat formu olarak geliştirmek isteyen eleştirel entelijensiya olsun, bağlı bulundukları endüstriye saygınlık kazandırma çabası içinde olanları kararsız bırakan derin etkiler yaratmıştı. Bu bağlamda 'dişil olan' ('*feminine*'), mücadelenin her iki tarafınca da benimsenmektedir. Bir yanda gerçekçilik kontrollü, tedbirli ve mantıklı aklı çağrıştırması açısından, duygusallığı ve acıma duygusunu 'kadınsılaştırıcı' (*feminising*) olarak görüp dışlayan 'erkeksi' (*masculine*) özelliklere sahip olarak tanımlanır. Diğer yanda ise, 'drama' olarak adlandırılan tür dâhilinde senaryolar yazan veya 'psikolojik' ön ekiyle anılan ve kadın izleyicileri hedef alan, sinemanın kültürel saygınlığını yükseltme adına önemli işlevleri olan senaristler için temel bir kaynak haline gelen duygu ve diyalogların analizleri, kadın kurmacalarında (*women's fiction*) benimsenmiş ve sıklıkla kullanılmıştır (Neale, 1993).

Böylece melodram adı, film endüstrisi tarafından, erkeklerden oluştuğu varsayılan kentli, proleter izleyicilere yönelik olarak duygusallığı ve acıma duygusunu en aza indirirken (hatta ender de olsa tümden dışlarken), eylem ve aksiyonu vurgulayan türler için geçerli olmak üzere korunmuştur. Fakat endüstrinin kendi ürünlerini nasıl konumlandıracağı ve kitle kültürü içinde kendi söz haklarına sahip film yapımcıları ve eleştirmenlerin buna nasıl tepki gösterecekleri soruları birbirinden çok farklı konulardır. Örneğin, 1942 tarihli *Now, Voyager* filminde kamera hareketleri, aydınlatma ve Max Steiner'ın müziği, zaten hafifletilmiş kadın kurmacalarının 'domestik' gerçekçiliğini (daha da) melodramatikleştirirken Bette Davis, Olive Higgins Prouty'nin yazdığı diyalogları koruyabilmek için mücadele etmek zorunda kalmıştı (Allen, 1984). Eleştirel literatür ve basın, bir yandan duygusallığın varsayılan kadınsılaştırıcı özelliklerinin etkilerini uzaklaştırmaya çalışan, diğer yandan da cid-

di eleştirel dikkatleri yeniden üzerine çekmek amacıyla türleri yeniden erilleştirecek ve onlara saygınlık kazandıracak klâsik korumacı isimler getiren tanımlayıcı / açıklayıcı terimler arasında bölünmüştür. Böylece Hollywood'un türler bağlamında ilk ayrıntılı incelenmesi, *western*i epik, *gangster*i trajik kahraman olarak yeniden adlandırmış; Douglas Sirk'ün Hollywood filmlerinde kaçınılmaz olan melodram, Antik Yunanca'dan gelen ve kadınsılaştırılmış bir tüketim kültüründen türeyen içi boş duygusallıkları değersizleştirecek ironi araçları anlamında kullanılan *aporia* ve *peripeteia*[183] deyimleri aracılığıyla, en nihayetinde kabul görmüştür (Gledhill, 1987: 10–11). Ancak dünyadaki hiçbir Yunanca terminoloji, melodramın, yalnızca popüler Freudculuktan türemiş olan zengin cinsel imgeler repertuarıyla değil, aynı zamanda *western*, gerilim, aksiyon ve korku filmlerinin yoğun dışavurumcu şiddetiyle de özdeşleşen gerçekçiliği sömüren / kullanan yanını gizleyemez. Eril gerçekçiliğin ketumluğu melodramatik duygunun kaynağıyken (Resim 12.5), kadın kültürel formlarını karakterize eden konuşmalar, melodramı analitik söylem içinde parçalamakla tehdit etmektedir.

183 *Aporia* "çözülemez nitelikteki felsefî bir meseleyi belirlemek için kullanılan eski Yunanca bir kelimedir. Sokratçı (Socratic) metodun asıl amacı bir meseleyi *aporia* ile yüz yüze getirmektir. Sorgulayıcı bilmediği herhangi bir meseleyi ancak *aporia*yla ortaya koyabilir. Bilinmeyenin ortaya konulması bölümler halinde yapılması gereken bir araştırmanın başlangıcını oluşturur. Aristo'ya göre, *aporia* birbiriyle çelişen iddiaların dengeli bir geçerliliğini ortaya koyar" (www.balikesir.edu.tr/literaryterms.htm., 30.10.2006). *Aporia* terimi, "Aristoteles tarafından öznenin düşüncesinde isteme bağlı olmaksızın ortaya çıkan ya da toplumdan yahut bilgelerden edinilen 'saygın' kabul edilen inançlardan türeyen bağdaşmazlıklarla ilgili kafa karışıklıkları için kullanılmıştı. Aristoteles'in yaklaşımı, çatışmaları uzlaştırmak için gereken asgari uyuma ulaşmak amacını güdüyordu. Genel olarak ise, konuşmacının konunun hangi yönü takip etmesi gerektiği, konuya nereden başlanıp nerede bitirileceği, ne deneceği hakkında yolunu yitirdiği durumun adı olarak ya da konuşmacının ne söyleyeceğini ya da düşüneceğini bilmediği bir durumda başvurduğu, genellikle yapmacıklı kuşku ifadesi olarak tanımlanır" (Wikipedia.org, 30 .10. 2006). (Ç.N.) *Peripeteia* ise, Aristoteles'in tragedya üzerine geliştirdiği kavramlardan biri olup, "olayların düşünülenin tam tersine dönüşmesinden ortaya çıkan" (Aziz Çalışlar, *Tiyatro Ansiklopedisi*, Kültür Bakanlığı Yay. Ankara., 1999, s. 34) trajik durumu tanımlar. *Peripeteia*, oyun içinde kahramanın 'baht dönüşümü' anlamına gelir. ç.n.

Ne var ki 'klâsik' etiketler, yalnızca seçkin kültürel değerlere yönelik bir talep değildir. Andre Bazin Hollywood'un 1930'lar ve 1940'lardaki 'klâsik' olgunluğundan bahsederken, 'tıkır tıkır çalışan bir estetik makinenin kusursuz işleyişini' ifade etmek için David Bordwell ve diğerleri (1985) ile Thomas Schatz'dan (1988) bu yana çok sık kullanılan bir deyim olan 'sistemin mükemmelliğini' (*the genius of the system*) tanımlamaya çalışıyordu (Bazin, 1968: 154). Popüler anlamıyla 'klâsik', alışılageldik kurallar içinde işleyen tipik bir kurmaca dünyanın gerçeklik kazanmasını belirtir (Maltby, 1995: 112–14; Ryall, 1998: 336). Bu dünya, hem bizim dünyamıza benzer, hem de benzemez; onun sınırları, sınırın diğer tarafında duranlarla güvenli bir etkileşime izin verir. Fakat türlerin kurmaca dünyaları (ki, klâsik anlatı modeline dâhil edilirler), izleyicinin okuma biçimlerini önceden belirleyen veya sessiz sedasız / uysal bir izleyici kitlesini ilk baştan garantileyen resmi ve ideolojik sistemler olarak tasavvur edilmektedirler. Bu bakış açısından, anlatıyı üst bir psişik katmanın ikincil türevi olarak uzlaşmaz bir biçimde dışlamasıyla sine-psikanaliz, bir tür gerileyen (*regressive*) güvenlik örtüsü olarak sınırı yapı bozumuna uğratır. Bununla birlikte sınırlar, baskın kültürün ayırmak istediği alanlar arasında bağlantılar kurarak, yalnızca kesişim noktalarını ayırmak ve kapsamak üzere değil, o noktaları oluşturmak üzere de bir işlev görür. Farklılıklar üzerinden yapılan tanımlamalar, yeni hareket alanlarını ortaya çıkarır. Arzu, yalnızca kültürel kaygılar uyandırarak değil, sınırlar arası geçişi de teşvik ederek, bu sınırlar üzerinde üretilmektedir. Bu durum, özellikle toplumsal cinsiyet, sınıf, etnik köken, cinsellik gibi değişken toplumsal kimliklerin söz konusu olduğu durumlarda geçerlidir.

Melodramatik kipsellik, temeli göndergesel tanımada (*referential recognition*) yatan kutuplaştırıcı bitişkenlikler arayışı sürecinde, sınırın tehlikeli heyecanına göre özellikle ayarlanmıştır.

Bu tür bir sınırsal etkinliğin göstergesi, İtalyanlar, Eastwood'un canlandırdığı karakteri, gerçekçiliği yeniden yorumlayarak ve türün 'klâsik' onur kodlarını hiçe sayarak cinselleştirilmiş ve proleterleştirilmiş eril şiddeti *western* sokmak için kullandıklarında İngiliz eleştirmenlerden yükselen öfke çığlığıdır. Bu açıdan bakıldığında melodramın başkarakteri, türün sembolik işlevleri ile kültürel olarak tanınma üzerinde söz sahibi olacak performans jestlerinin yenilenmesi arasında gidip gelir. Daha da önemlisi, Steve Neale'in (1990) türsel ve kültürel gerçekmişgibilik tanımı, medya kurmacaları türsel göstergeleri kültürel işaretler olarak sunarak ve bunun tersine, kültürel kodları da özgünlük ve çağdaşlık işaretleri olarak türsel dünyalara yeniden yedirerek toplumda dolaşırken, bir aktarım etkisine izin verir. Türsel semboller ile gerçeğin gösterenleri arasında bir alışveriş gerçekleşir. Kültürel olarak tanınabilmeleri için sınıflanmış, cinsiyetlendirilmiş ya da etnik olarak belirlenmiş başkarakterler, ahlâki ve duygusal bir dramada sembolik konumlara sahiptirler. Melodramatik kipsellik, toplumsal olanı estetik sorunlar ve estetik olanı da toplumsal sorunlar olarak dile getirir. Başkarakterlere ve aktörlere şu soruyu sorar: "Masumiyetin, adaletin, umudun amaçlarını kim kişileştirebilir, karakterin kendine özgü özelliklerini kendi toplumsal temsil ediciliklerinde, kendi fiziksel mevcudiyetlerinde kim cisimleştirebilir? Tehdit edici bir yıkım kaynağı olarak yadsıdığımız arzuları serbest bırakarak tabuları kırmaya cesaret eden, şaha kalkmış isteklerin baskısını ve çekiciliğini kim canlandırabilir?" Bedenler, jestler, bakışlar ve sesler, estetiğin ahlâki ve toplumsal dramalar içerdiği dokunaklı senaryolara gerçeklik kazandırırlar.

Tür sistemini örgütleyen bir kipsellik olarak melodram sınıf, toplumsal cinsiyet ve etnisiteyi hayal ürünü bir özdeşleşme, farklılaşma, temas ve karşıtlık süreci içinde cisimleştirerek,

batı kültürünün en hassas kültürel ve estetik sınırlarında çalışır Ancak, şu ana kadar gördüğümüz gibi bedenler, yalnızca türsel dünyalara ait değildir. Onlar, bizim kültürel gerçekmişgibilik içindeki temsillerimiz olarak dolaşımdadırlar ve itiraza açıktırlar. Cinsiyet ayrımcılığının, ırkçılığın ve homofobinin farkında olan günümüz medya doygunu toplumunda imgenin mülkiyeti üzerindeki mücadele yoğunlaşmıştır. *Kendisiyle konuşan* bir toplum eğretilemesi (McArthur, 1972), tür analizlerinin ilk ortaya çıktığı dönemlerde melodram türü için yaygın olarak kullanılan –ve Miriam Hansen'in, sinema kavramının 'alternatif bir kamusal alan' olarak gelişimi düşüncesini önceleyen– bir eğretilemeydi. Bu eğretilemenin Bakhtinci diyalojizm, melodramatik kipsellik ve tür sisteminin sınır etkileşimleri arasındaki üç bileşenli karşılaşmasındaki sezgisel kapsamını kavramsallaştırmak artık olasıdır. Bu etkinlikte, toplumun tür sistemine dâhil olmak için girdiği süreçler işler. Sosyal ve kültürel çatışmalar, yenilenmiş türsel canlandırmalara malzeme sağlarken, türler, kültürel diller, söylemler, temsiller, imgeler ve belgeler arasındaki metinsel etkileşimlerden, verili bir türün kurmaca dünyasının uylaşımlarına uygun bir biçimde kurmaca dünyalar kurar. *Heteroglosia* ve diyalojizm, çağdaş gerçekmişgibiliğin göstergeleriyle bağlar kurarak (ki bu göstergeler, çağdaş gerçekmişgibiliğin koşullarını gerçek, adalet ve ütopik umut adına değiştirme mücadelesinin işaretlerini içermektedir), türsel ürünün değişen izleyici karşısındaki inandırıcılığını, hem kültürel olarak özümsenmiş türsel motifleri geçmişten günümüze taşıyarak yinelemek, hem de bu inandırıcılığı sürdürmek ihtiyacıyla tümleşiktir. Bir türe yapılan her ilavede, 'binlerce canlı diyalojik ilmek... toplumsal diyaloga kaçınılmaz bir şekilde dahil olan bir sözcenin verili nesnesi çevresinde oluşan sosyo-ideolojik bilinçle dokunmaktadır' (Bakhtin, 1981: 276). Melodram, –örneğin, 'serial-queen'leri ya da 'ger-

çek kadınlar'ı günümüzün kadın aksiyon kahramanları olarak sunarak– sınırlardaki kimi zaman şiddet dolu, kimi zaman irkiltici karşılaşmaların getirdiği heyecan ve yeniliklerle 'cilveleşerek' ve nihai çatışmalarda ve 'düğüm çözücü' sonuçlarda sahnelenen ahlâki ve duygusal sonuç patlamalarındaki süreçleri düzenleyerek, Babil kulesine benzeyen bu koşullar altında etkin hale gelir.

Ancak bu, yalnızca, toplumun kendisiyle konuştuğu ve türler tarafından kurulan kurmaca dünyalara dâhil değildir. Eğer sınıflayıcı tanımlamalar üst-söylem düzeyinde doğrulanamıyorsa, *western* ya da kadın filmleri gibi türsel kimliklere karşı çıkış gayreti, adlandırma süreçlerinin kültürel ve politik olarak hala önemli olduğunu gösterir. Dahası, eleştirmenler izleyicilerin bir parçası olduğu kadar, izleyiciler de eleştirmen olabilirler. Dolayısıyla, Hollywood'un kadınlara uygun gördüğü yeri reddeden kadın hareketi, belli tarihsel döngüleri ve eğilimleri, ilerideki belli bir sosyal grubun bakış açısından yeniden yorumlamaktadır. Bununla birlikte yeni tarihselcilik, film endüstrisinde görgül özgünlük aramakta ve –tarihçiler sanki ücretli akademisyenler değillermiş gibi– kültürel itibar veya akademik saygınlık peşindeki müdahaleci eleştirel yapıları sorgulamaktadır. Reklâm / tanıtım üzerine yapılacak bir inceleme, filmlerin dolaşımda olduğu ve izleyicilere yönelik olarak konumlandırıldığı belli bir 'beklentiler ufku'yla ilgili bilgiler sunacaktır. Ancak film endüstrisi ne kategoriler yaratan bir kaynaktır, ne de bu tür kategoriler izleyici tepkileri için bir ölçüttür. Film endüstrisini, türsel ürünü, izleyicileri ve eleştiri kurumlarını Tom Ryall'ın (1978) önerdiği biçimde, ortak kültürel ve toplumsal biçimlenimlerine geri döndürmek, endüstri ve tür tarihçeleri arasındaki gerilimi daha da artırır. Örneğin, film endüstrisinde kullanılan isimler nereden gelmiştir? Barbara Klinger (1994) 'yetişkin filmi' teriminin, kültürel tınılı mal-

zeme ve tutumlara yaptığı göndermeler nedeniyle gişede nasıl başarılı olduğunu gösterir. Yalnızca yetişkinlere yönelik sansürlenmiş materyal vaadiyle belli bir (üst) yaş gurubuna hitap eden bu terim, cinsel olarak daha cüretkâr Avrupa filmlerinin itibarı ile 'gerçek itiraflar' türündeki dergilerin sansasyonelliğini birleştirir. Fakat 'yetişkin filmi' kategorisi tanımlaması, yalnızca bir pazarlama alanının yerini belirler, yoksa filmlerin estetik ya da ideolojik verimliliği hakkında tek başına bir şey ifade etmez. Gerçekten de Klinger, bu üretim ve dolaşım koşullarının, geriye dönük olarak bu adla anılan biçimin, aile melodramlarını analitik bir çerçeve olarak yerinden etmek yerine, neden 'yetişkin filmleri'nin de işine yaradığı olgusuna açıklık getirdiğini ileri sürer. Filmlerin kitleselliği, toplumsal sorunlara doğrudan yönelik bir kanal olarak o kadar sık ele alınmıştır ki, tarih ve kültür araştırmacıları, anlatısal ve türsel süreçlerin metinsel olarak kavranmasının, henüz ifade edilmemiş sinematik deneyimle ilgili olarak neleri açığa çıkarabileceğini gözden kaçırabilmektedirler. İzleyiciler, niçin sorusuna karşılık gelen eleştirel aygıtlardan yoksun kurmaca ve filmsel süreçlere katılmak üzere çağrılabilir ve estetik olarak etkilenebilirler. Pazarlamada kullanılan adlar, estetik pratikler ve eleştirel değerler sınırdaş değildirler ve birbirleriyle çatışabilirler.

Film endüstrisi, üretim eğilimlerinde, döngülerinde ve yerel türlerde, bir dizi farklı failin katıldığı bir kültürel kimlik veya toplumsal imgesel oluşum süreci olarak algılanan daha geniş bir tür yapım sürecine yönelik malzeme sağlamaktadır. Türler bu sürecin merkezindedir, çünkü türler arasındaki ortak sınırlar ile [türlerin] sahip oldukları ortak imgeler ve uylaşımlar havuzu, yeniden-inşa ve retrospektif imgelem için yeterince olgunlaştıkları anlamına gelirken, aynı zamanda alternatif, kurmaca dünyaların inşası için gerekli olan kamusal imgeler de sağlamaktadırlar. O halde ister basında, ister akademik alan-

da, isterse de karşı-kültürel yazılarda olsun eleştirmenin yaptığı iş, türsel sınırlar arasında bağlantılar kurmak ve *film noir*, kasaba filmleri, kadın sineması gibi, daha önceki bir dönemde açıkça dile getirilmemiş olsa da var olan ve şimdilerde bizim için farklı bir öneme sahip, ama daha önce farkına varılmamış görünümleri ve örüntüleri ortaya çıkarmaktır. Bu tür görünümler yönetmenler, izleyiciler, eleştirmenler ve yeterince yaygınsa, ürün reklâmcıları/ tanıtımcıları tarafından yeni kullanımlara açılmaya hazır duruma gelmişlerdir. Bu anlamda *The Last Picture Show* (1971) ve *Blue Velvet* (1984) gibi örneklere rağmen kasaba filmleri bu açılımı henüz gerçekleştirmemiştir; oysa *film noir* yalnızca eski günlerine geri dönmekle kalmamış, aynı zamanda 'yeni-noir' ve 'tekno-noir' gibi kendi alt-türlerini de yaratmaya başlamıştır. Böylece tür sisteminin kaçınılmaz tarihselliği, postmodernite sayesinde daha da güçlenmiş olarak, geçmiş pratiklerin ve söylemlerin yeniden ele alınarak işlenmesi sürecini pekiştirmektedir (Collins, 1993: 246–8).

Melodramatik kipsellik kavramının –melodramın alt-türlerinden ayrı olarak– yeniden ele alınması, türün simgesel üretkenliğinin toplumsal ya da kültürel bir yansıma formuna indirgenmesini önler. Melodramatik kipsellik, pek çok türü denetimi altında tuttuğu, ama tek bir türle özdeşleşmediği için en üst seviyede esneklik sağlarken, türsel ve kültürel gerçekmişgibilik arasındaki geçirgen sınırlar, melodramatik kişileştirmeler ile 'gerçeğin' yeni gösterenleri arasında iki yönlü bir alış verişi destekler. Bununla birlikte, bir tür makinesi olarak melodram, Bakhtin'in (1981: 275) göstergelerin 'esnek çevresi' olarak tanımladığı şey üzerinde rol oynayan *heteroglosik* etkileşimleri ve diyalojik alış-verişleri beslerken, kutuplaştırıcı bir kipsellik olarak melodram, göstergelerin tekil toplumsal, duygusal ahlâki güçlerle özdeş olduklarını ilan ederek, türsel gösterenleri ikili karşıtlıklara yönlendirir (Brooks, 1976). Bu estetik gereksinim, resmi olarak söylenemeyen şeylerin dramatik olarak gö-

rülebilir olduğu koşullar yaratır. Böylece melodramatik kipsellik, sosyal güçleri psişik enerjiler olarak kişileştirmiş ve karşıtların çatışmasında ahlâki kimlikler üreterek, resmi ideolojinin 'ötekilerini' görünür kılan ikililere bağlanmıştır. Bir dizi jest, bakış, giysi kodları, karakter özelliklerinin yanı sıra kadın hakları, siyahî özgürlük ve eşcinsel hakları gibi hareketlerin yarattığı mücadele ve özgürleşmenin bedensel imgeleri, zorbalığa karşı kahramanca karşı duruş ve işbaşındaki güçlerin korkunç oyunlarına karşı dünyayı değiştirme umudunun sahne üzerinde canlandırılabilmesi için melodrama malzeme sağlar (Resim 12. 6). İdeolojik koşullar ve kültürel gerçekmişgibiliğin göstergeleri izin verdiği *müddetçe*, herhangi bir 'beden' bu işlevleri yerine getirebilir. Önemli olan, kurban-hayatta kalan-kurtarıcı örtüsünün beyazdan siyah kadına ya da erkeğe aktarılış sayısının gittikçe artmasıdır. 'Ben yoksulum ve siyahım, hatta çirkin bile olabilirim, fakat sevgili Tanrı, buradayım!' (*The Color Purple*, 1985). *The Siege* (1998), muhtemelen tahmin edileceği gibi, Orta Doğu kaynaklı terörizme büyüleyici bir kötülük kaynağı rolü yüklemektedir. Fakat Orta Amerika'nın yüreğindeki yozlaşmayı bulmak için Vietnam'a kadar giden *The Deer Hunter*'ın (1978) tersine, Amerika Birleşik Devletleri ve İngiltere Irak'ı bombalarken ve Clinton'a yönelik suçlamalar ayyuka çıkmışken Londra'da gösterilen *The Siege* (1998) terörizmi, Bruce Willis'in canlandırdığı ve temel distopik[184] tehdidin temsilcisi olan Amerikalı generalde vücut bulan beyaz militarist erilliğin estetik karmaşasını ateşlemek için dramatik bir katalizör olarak kullanmıştır. Yine aynı filmde Denzel Washington'ın canlandırdığı siyahî polis karakteri, özgün çok-kültürlü masumiyet vizyonunu korumak için Bruce Willis'in generaline karşı savaşmaktadır. Böyle filmler ne ideolojik bir temele indirgenebilir, ne de basit biçimde bir türü farklı

184 Distopik, ütopik olanın karşıtıdır. Bir distopya, (anti-ütopya, Yunanca:dystopia) çoğunlukla ütopik bir toplum anlayışının *anti-tez*ini tanımlamak için kullanılır (http://tr.wikipedia.org/wiki/Distopya, 20. 02. 2007). ç.n.

bir kurmaca dünya olarak kuran uylaşımlarla ilişkilendirilebilir. Melodramatik kipsellik çift katmanlıdır. İdeolojiler, simgesel eylemler için malzeme sağlar ve estetik süreç, bizi, toplumsal duyuşsal deneyime ve ahlâki algılara geri götürür.

Böylece türler, simgesel eylem alanları olarak kurmaca dünyalar sağlar, fakat türsel ve kültürel gerçekmişgibiliğin bileşimi, yalnızca bir türü diğerinden ayıran sınırlar arasında değil, aynı zamanda kurmaca ve toplumsal imgelemler arasında da bir akışkanlık temin eder. Süreç içinde türün kendisi, diyalojikleşmiş bir kategori ve görüldüğü üzere, bir mücadele vesilesi haline gelir. Tür sisteminin tarihselliği, film tarihinin kullanım alanlarını karmaşıklaştırır, çünkü türsel üretim boyunca tarih süreci hiçbir zaman tamamlanmaz. Tarihsel araştırma, kökenini geçmişte bulabileceğimiz gerçek bir kimlik sağlamaz; Steve Neale, Richard Maltby ve Rick Altman'ın da gösterdiği gibi, türün kendisi bir ayırım ve mücadele nesnesidir ve dahası, hala oluşum halindedir. Türler, kurmaca dünyalardır, fakat kurmaca sınırlar içinde kalmazlar; türlerin uylaşımları, (izleyiciler, akademisyenler, öğrenciler ve eleştirmenler olarak) bizim onları yeniden ve yeniden ürettiğimiz yerlerde kendi sınırlarını aşarak kültürel ve eleştirel söylemlerin içine yayılır. Film eleştirisinde, televizyon gösterilerinde, film dönemlerinde ve resimli ansiklopedilerde gelişen ikincil bir 'tür endüstrisi', yeni bir hissedarlar gurubunu açık ya da örtük bir mülkiyet mücadelesine davet ederek, geniş bir kitleye yayılmış ve kendi tarihinin gittikçe daha çok bilincinde olan bir film kültürü ürettikçe *'kendisiyle konuşan toplum'* eğretilemesi –yani, filmin alternatif bir kamusal alan sağlayabileceği fikri– geçerliliğini koruyacaktır. Her türün etrafında diyalojik söylemler gelişir ve bizim, bu söylemler içinde birbirine karışan muhalif seslerin neyi, hangi alanlarda ve ne amaçla söylediklerine duyarlı bir biçimde kulak vermemiz gerekir.

Kaynakça

Allen, J. T. 1984: Introduction. Allen, J. T., ed., *Now Voyager*. Madison, WI: University of Wisconsin Press içinde

Alloway, L. (1971). *Violent America: the movies 1946–64*. New York: Museum of Modern Art.

Altman, R. (1984). A Semantic/ Syntactic Approach To Film Genre. *Cinema Journal* 23 (3): 6–18; genişletilmiş yenide basım, Grant, B. (ed.) 1995; *Film Genre Reader*, 2nd edn. Austin, Tx: University of Texas Pres, 26–40.

Altman, R (1998).Reusable Packaking: Generic Pruducts and the Recyling Process. İçinde Browne, N (ed.) *Refiguring American Film Genres: Theory and History*. Berkeley, CA: University of California Pres, 1–41; gözden geçirilmiş olarak Are Genres Stable? İçinde Altman, R. (1999). *Film/ Genre*. London: BFI Publishing, 49–82, (bu bölüm tamamlandıktan sonra ikinci bölüm olarak yayımlanmıştır, bütün kaynaklar 1998 versiyonuna göredir).

Bakhtin, M.M (1981). Discourse and the Novel. İçinde *The Dialogic Imagination: Four Essays*, ed. By. Michael Hollquist, Caryl Emerson ve Miachael Holquist tarafından çevrilmiştir. Austin, Tx: University of Texas Pres, 259–422.

Balio, t. (1993). *Grand Design: Hollywood As A Modern Business*. New York: Scribner's.

Bazin, A. (1968). La Politique Des Auteurs. İçinde Graham, P. (ed.). *The New Wave*. London: Secker and Warburg, 137–57.

Booth, M. R. (1981). *Victorian Spectecular Theatre 1850–1910*. London: Routledge.

Bordwell, D., Staiger, J. ve Thompson, K. (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. New York: Columbia University Pres.

Brooks, P. (1976). *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and The Mode of Excess*. New Haven, CT ve London: Yale University Pres.

Buscombe, E. (1970). The Idea of Genre in The American Cinema. *Screen* 11(2): 33–45.

Collins, J. (1993). Genericity In The Nineties: Eclectic İrony and The

New Sincerity. İçinde Collins, J., Radner, H. ve Preacher Collins, A. (ed.). *Film Theory Goes to The Movies*. New York: Routledge.

Davis, B. (1962). *The Lonely Life*. New York: Putnam.

Donald, J.ve Mercer, C. (1981). Reading and Realism, Unit 15, block 4, *Popular Culture*. Milton Keynes: Open University Pres, 69–98.

Elsaesser, T. (1972). Tales of Sound and Fury: Observations on The Family Melodrama. Monogram 4: 2-15. Gledhill, C., (ed.). *Home Is Where The Heart Is: Studies in Melodrama and Woman's Film*. London: British Film Intutute, 43-69'dayeniden basılmış.

Fawkes, R. (1979). *Dion Boucicault: A Biography*, London: Quartet Boks.

Gerould, D. (1983). *American Melodrama*. New York: Performing Arts Journal Publications.

Gledhill, C. (1987). Mapping The Field. İçinde Gledhill, C., (ed.). *Home Is Where The Heart Is: Studies in Melodrama and Woman's Film*. London: British Film Intutute, 5–39.

Gledhill, C. (1992). Speculations on The Relationship Between Melodrama and Soap Opera. *Quarterly Review of Film and Video* (Fall) 103–24; Browne, N. (ed. 1993). American Televisions: Economies, Sexualities, Forms. New York: Harwood, 123–44.

Gledhill, C. (1993). Between Melodrama and Realism: Anthony Asquith's Undergrorund (1927) and King Vidor's The Crowd (1927). İçinde. Gaines, J. (ED.). *Classical Hollywood Cinema: Paradigm Wars*. Durham: NC: Duke University Pres, 129–67.

Kitzes, J. (1969). *Horizons West*. London: Secker and Warburg/ British Film Institute.

Klinger, B. (1994). 'Local'Genres: The Hollywood Adult Film in The 1950's. İçinde, Bratton, J., and Gledhill, C. (eds), Melodrama: Stage, Picture, Screen. London: British Film Institute, 134–46. Gözden geçirilmiş baskı, Klinger, B. (1994). *Melodrama and Meaning: History, Culture, and The Films of Douglas Sirk*. Bloomington, IN: Indiana University Pres.

McArthur, C. (1972). *Underworld USA*. London: Secker and Warburg/ British Film Institute.

Maltby, R. (1995). Genre. İçinde, Maltby, R., *Hollywood Cinema: An Introduction*. Oxford: Basil Blackwell, 107–43.

Mayer, D. (1997). Learning To See In The Dar. *Nineteenth Century Theatre* 25 (2), (Winter): 92–114.

Neale, S. (1980). *Genre*. London: British Film Institute.

Neale, S. (1990). Questions of Genre. *Screen* 31 (1): 45–66.

Neale, S. (1993). Melo Talk: On The Meaning and Use of The Term 'Melodrama' in The American Trade Pres. *The Velvet Light Trap* 32 (Fall): 66–89.

Pearson, R. (19929. *Eloquent Gestures: The Transformation of Performance Style in The Griffith's Biograph Films*. Berkeley, CA: University of California Pres.

Postlewait, T. (1996). From Melodrama To Realism: The Suspect History of American Drama. İçinde, Hays, M. and Nikolopoulou, A. (eds), *Melodrama: The Cultural Emergence of A Genre*. New York: St Martin's Pres.

Radford, J. (1986). Introduction. İçinde Radford, J. 8ed.), *The Progress of Romance: The Politics of Popular Fiction*. London: Routledge and Kegan Paul.

Ryall, T. (1978). *Teachers' Study Guide No. 2: The Gangster Film*. London: BFI Education.

Schatz, T. (1981). *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and The Studio System*. New York: Random House.

Schatz, T. (1988). *The Genius of The System: Hollywood Filmmaking in The Studio Area*. New York: Pantheon.

Singer, B. (1990). Female Power in The Serial-Queen Melodrama: The Etiology of An Anomaly. *Camera Obscura* 22 (Winter) 89–129.

Singer, B. (1995). Modernity, Hyper-Stimulus, and The Rise of Popular Sensationalism. İçinde, Charney, L. And Schwartz, V. R. (eds). *Cinema and The Invention of Modern Life*. Berkeley, CA: University of California Pres, 72–99.

Sokalski, J. (1997). From Screen To Stage: A Case Study of The Paper Print Collection. *Nineteenth Century Theatre* 25 (2) (Winter): 115–38.

Todorov, T. (1976). *The Origin of Genres*. New Literary History, 8 (1), (Autumn).

Tudor, A. (1974). *Theories of Film*. London: Secker and Warburg/ British Film Institute.

Vardac, N. (1949). *Stage To Screen: Theatrical Origins of Early Film From Garrick to Griffith.* Cambridge, MA: Harvard University Press.

Vicinus, M. (1981). Helpless and Unfriended: Nineteenth-Century Domestic Melodrama. *New Literary History* 13 (1), (Autumn).

Warshow, R. (1970). The Gangster as Tragic Hero and Movie Chronicle: The Westerner. İçinde, Warshow, R., *The Immediate Experience.* New York: Atheneum Books.

Williams, L. (1998). Melodrama Revised. İçinde, Browne, N.(ed.), *Refiguring American Film Genres: Theory and History.* Berkeley, CA: University of California Pres.

Wright, W. (1975). Sixguns and Society: A Structural Study of The Western. Berkeley, CA: University of California Pres.

Kadınlara Yönelik Türler*

Annette Kuhn
Çeviren: Aslıhan Doğan Topçu

Pembe dizi ve melodramlar gibi kadın izleyiciyi hedefleyen popüler anlatı türleri son zamanlarda kuramsal ve eleştirel anlamda oldukça ilgi çekmektedir. Doğal olarak kadın merkezli türlerin çoğu görsel temsil hakkındaki feminist düşüncelerin farklı dallarından etkilenmektedir. Daha karmaşık olarak, belki de bu tür çalışmalar, özellikle feminist ilginin gerektirdiğinden daha geniş çaplı ve eksiksiz bir şekilde temsil ve kültürel üretimle bağlantılı bir dizi sorunun ortaya çıkmasına neden olabilir. Melodramlar (özellikle de onun alt türü olan 'kadın filmleri') ve pembe diziler sadece kadınlara hitap etmekle kalmaz, milyonlarcasını da gerçekten eğlendirir. Bu türleri, cinsel kimliklere daha az odaklanan, geniş kitlelere hitap eden temsillerden ayıran asıl şey nedir?

Metinsel sistem olarak, kadın filmlerinin belirleyici türsel özelliklerinden bir tanesi de, kadın bakış açısı tarafından yönlendirilen seyircinin özdeşleşme süreçleri ve dişil arzular tarafından güdülenen anlatı yapısıdır. Pembe diziler de kadın merkezli anlatıları ve özdeşleşmeleri oluşturmakla birlikte sinemadaki karşılığından metinsel olarak birkaç temel açıdan ayrılır: Pembe diziler asla sona ermezler ve bir süre sonra nasıl başladıkları da hatırlanmaz. Kadın filmlerinde, anlatı süreci, klasik anlatının göstergesi olan muamma-geciktirme-çözüm tarafından yönlendirilmesine rağmen, pembe dizi anlatıları:

"Birbiriyle yarışan ve iç içe geçmiş olay örgüleri diziyi iler-

* Anette Kuhn "Women's Genres", Graeme Turner ed. içinde **The Film Cultures Reader.** London: Routledge, 2002.

leten gelişmeler olarak ortaya çıkar. Her bir olay örgüsü... farklı bir hızda geliştirilir ve bu sayede çatışmaların açık çözümü önlenmiş olur. Bir hikâyenin tamamlanması genellikle başka bir hikâyeye bağlanır ve devam eden olay örgüleri sıklıkla yarı çözülmüş çatışmaların parçaları ile birleşir".[185]

Pembe diziler ve melodramlar hakkında yakın dönemde yapılan çalışmalar, film ve televizyon alanındaki anlatının yapısal analizleri, metne dayalı göstergebilim ve psikanaliz, izleyici araştırmaları ve kültürel yapının ekonomi politiğini içeren mevcut kuramlara, yöntemlere ve bakış açılarına dayandırılmaktadır. Aynı zamanda bu çalışmaların bazıları, mevcut yaklaşımların sınırlılığını ortaya çıkarır ve bu nedenle aslında onlardan vazgeçmeden onların özgül sorunsallarına meydan okur. Gerçekte de sinema ve televizyon kuramındaki en dikkate değer gelişmelerin, kesinlikle pembe dizi ve melodram üzerine feminist bakış açısı ile yapılan eleştirel çalışmalar alanında olduğu iddia edilebilir. Bu çalışmaların bazılarını incelemeye kültürel üretim ve temsil kuramlarını sorgulayan üç alandan başlayacağım. Bunların birincisi, cinsiyetçi seyircilik edimi sorunsalı; ikincisi, cinsiyetçi seyirciliğin kavramsallaştırılmasının tarihsel özgüllüğüne karşı evrenselliği gündeme getiren yaklaşımlarla ilgili sorunlar ve sonuncusu da, sinema ve televizyon metinleri arasındaki ilişkiler ve onların sosyal, tarihsel ve kurumsal bağlamları. Bu konuların her biri, bana göre asıl meseleye -sinema ve televizyon temsillerinin belli türleri için izleyici (veya izleyiciler) sorunu- belirli yollarla eklemlenir.

II

Film kuramının, Freudcu ve Freud sonrası psikanaliz ko-

185 Muriel G. Cantor and Suzanne Pingree, *The Soap Opera*, Beverly Hills, age Publications, 1983, sf 22. Buradaki 'pembe dizi' ABD'deki gündüz ve İngiltere'de akşamüstü yayınlanan dizileri kapsar, *Dallas* ve *Hanedan* gibi prime-time'da yayınlananları değil.

nusunu kendi yaklaşımına uygulaması, metin ve seyirci arasındaki ilişki sorunsalını gündeme getirir. Psikanalizin cinsellik ve cinsel kimlikle uğraştığını kabul ederek, seyirciyi metinsel uygulamaların türdeş ve çift cinsiyetli bir sonucu olarak kavramsallaştırmaktan yola çıkıp[186], onu [seyirciyi] temsilde oluşan cinsiyetlendirilmiş bir özne olarak kabul ediş, geçmişe dönük olarak kaçınılmaz olacaktır. Aynı zamanda, feminist film kuramının ve genel film kuramının ilgi alanları bu noktada cinsel farklılık ortak paydasında kesişir. Cinsiyetçi (*gendered*) öznelliğin oluşumundaki psikanalitik nedenler (açıklamalar), dolaylı olarak, temsil ve dişil öznelliğe dair soruların doğmasına yol açar. Bu durum o halde seyircinin eril ve dişil olarak cinsiyetçi özne pozisyonunda görülmesini sağlar: pembe diziler ve kadın filmleri hakkındaki kuramsal çalışmalar bu durumu seyirci-metin ilişkilerinin sorgulanmasında başlangıç noktası olarak kabul edebilir. Bu kadın merkezli oluşumlar kadın veya dişil seyirci yaratıp ona seslenebilir mi? Eğer öyleyse nasıl?

Laura Mulvey, melodram filmlerinin sorununu King Vidor'un *Duel In The Sun*[187] filmi bağlamında tartışırken bu filmde olduğu gibi, kadının anlatının tam merkezinde olduğu anlatılarda kadına ilişkin arzunun yorumlamaya açık olarak yapılandığını ileri sürer :

"*O* [kadın] ne ister?" Bu durum, [kadın kahramanın anlatının merkezinde olması] seyircinin kadınsı özne olarak oluşumunu güvenceye almaz. Çünkü son kertede bu çelişkili durum [özne olma isteği] onun kadın seyirci olarak "erkek gibi özne olma fantezisini" yok eder. Bu durum, yazarın önceki, sinema seyirciliğinin her iki cinsiyet için de erkeksi özdeşleşme içerdiği görüşüyle paralellik

186 Bkz. Jean-Louis Baudry, 'Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus', *Film Quarterly*, 1974–5, 28(2): 39–47; Christian Metz, 'The Imaginary Signifier', *Screen*, Summer 1975, 16(2):14–76.

187 Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema"..... Inspired by *Duel in the Sun*', *Framework*, 1981, nos. 15–17, sf 12–15.

arz etmektedir.[188] Eğer sinema, gerçekte de erkeksi özne oluşturuyorsa herhangi bir seyirci için problemsiz kadın özne pozisyonu olmayacaktır. Diğer taraftan Pam Cook, Gainsborough stüdyolarında 1940'larda üretilen bir grup melodram hakkında yazarken klasik sinemada kadınsı öznenin olanaklı olduğu konusunda iyimserliğini açıkça göstermektedir. Pam Cook, seyirci-metin ilişkisinin kültürel olarak egemen tarzlarını yıkma potansiyeline sahip olsa da, ataerkil toplumdaki kadının arzuları ve kadının bakış açısının oldukça çelişkili olduğunu kabul eder. Örneğin kadın melodramlarının tipik "aşırılığı" Cook tarafından [türün] neredeyse kendisinde olmayan sorunları kendi türü için ortaya çıkarma eğilimiyle açıklanır.[189]

Televizyondaki pembe diziler hakkında yazanlar, toplumsal cinsiyet ve seyircilik hakkındaki görüşlerini film kuramcıları tarafından ortaya atılan biçimden daha farklı olarak ele almak eğilimindedirler. Örneğin, Tania Modleski, pembe dizilerin tipik anlatı şablonlarının, kişisel ve ev içindeki krizleri çözmede dişil yeteneği ön plana çıkarmasının, program formatlarında ve yayın planlamalarında anahtar olarak evde çalışan kadınların düzenini almalarının, bu dizilerin kadın seyirciye hitap ettiğinin kanıtları olarak görür. Üstelik Modleski, daha da ileri giderek pembe dizilerin metinsel süreçlerinin, merkezsizleştirilmiş özneye değinen belli başlı "kadınsı" metinlerin bir kısmına bazı yönlerden benzediğini ve "feminist estetik"le tamamen anlaşmazlık içinde olmadığını savunur.[190] Modleski'nin bu konudaki görüşü, pembe dizilerin sadece kadın seyirciye hitap etmeyerek öznelliğin ataerkil tarzlarını aşan di-

188 Laura Mulvey, 'Visual Pleasure and Narrative Cinema', *Screen*, Autumn 1975, 16(3):6–18.
189 Pam Cook, 'Melodrama and the Women's Picture', Sue Aspinall ve Robert Murphy (ed.) *Gainsborough Melodrama*, içinde London, British Film Institute, 1983, sf.17.
190 Tania Modleski, *Loving with a Vengeance: Mass Produced Fantasies for Women*, Hamden Connecticut, Shoe tring Pres, 1982, sf. 105. Aynı zamanda bkz. Tania Modleski, 'The Search for Tomorrow in Today's Soap Operas', *Film Quarterly*, 1979, 33(1): 12–21.

şil özne pozisyonları oluşturduğu yönündedir.

Mulvey, Cook ve Modleski, her biri farklı yaklaşımlara ve sonuçlara sahip olduğu halde, hepsi, toplumsal cinsiyet temelli seyir sorunsalı ile ilgilenmektedirler. Cook, Mulvey ve Modleski'nin üzerinde birleştiği nokta pembe dizi ve melodramların ilerici ya da dönüştürücü potansiyelleri nedeniyle geniş kadın izleyici kitlesinden ilgi gördükleridir.

Fakat belirli temsillerin kadın izleyiciyi hedeflediğini söylemek tam olarak ne anlam ifade eder? Her ne kadar iyi kuramsallaştırılmış da olsalar seyirciyi cinsiyetlere ayıran mevcut kavramsallaştırmalar bu sorunla baş edemeyecektir. Bunun nedeni, seyirci (*spectator*) ve izleyicinin (*audience*) –sıklıkla yapılmasına rağmen- genellikle birbirine indirgenemeyecek şekilde farklı kavramlar olmasıdır. Aşağıda bunun bazı sonuçlarını daha kapsamlı değerlendirmeme rağmen, bu çalışmada izleyici ve seyirci ayrımının ortaya koyduğu, film ve televizyon kuramları için bir başka sorunsalın oluştuğunu belirtmek gerekir. Kadın filmleri ve pembe diziler üzerindeki eleştirel çalışmalar, gerekli ve üretken biçimde cinsiyetçi seyircilik sorunsalının üzerinde durmuşlardır. Bu şekilde özellikle film kuramı, insan öznelliğinin oluşturulmasının psikanalitik yaklaşımından türetilen izleyicilerin kavramsallaştırılmasını dikkate almıştır.

Bu düşünceler büyük ölçüde evrenselciliği için eleştirilmiştir. Bunun ötesinde belki de ataerkil toplumun karakteristik aile biçimleriyle Oedipus kompleksinin değişik biçimlerini ilişkilendirerek ve toplumsal cinsiyetin oluşturulması teorisini ortaya atarak, psikanalizciler kültürel ya da tarihsel özgüllüğünde öznelliği kuramlaştırmak konusunda çok az şey söylemektedir. Daha sonra kanıtlayacağım gibi seyircilik ve temsilin belirgin konuları ile ilişkili olarak bu açık çıkmazdan kurtulmanın bir yolu olmasına rağmen, neredeyse tüm sinema ve tel-

evizyon kuramları -feminist yaklaşımlar da dâhil olmak üzere- evrenselcilik ve özgüllüğünün ikiciliği ile damgalanmışlardır.

Bu durum metinsel analiz ve bağlamsal araştırma arasındaki uçurumda belirgin şekilde görülebilir. Her biri, farklı kural ve süreçler, ayrı araştırma metotları ve teorik bakış açılarına göre uygulanmaktadır. Psikanaliz kaynaklı kuramlar seyirci metin ilişkisini öne çıkararak – seyirci konumu sinema veya televizyon için aynıdır– metin ve bağlam arasındaki ilişkiye gönderme yapar. Ancak metinsel analizle, metinlerin üretiminin ve algılanmasının somut sosyal, tarihsel ve kurumsal koşullarının analizini birleştirme çabaları başladığında, seyircinin bağlamının / psikanalitik kuramın öznesinin kültürel kurumların konjonktürel analizleri tarafından oluşturulan üretim ve algı bağlamından farklı olduğu açıktır.

Bu iki "bağlam" arasındaki farklılık, Pam Cook'un, bir türün tipik metinsel uygulamalarının analizi ve seslenme tarzıyla, türün kendine özgü ifade tarzının tarihsel koşullarının incelenmesini birleştirmeye çalıştığı Gainsborough melodramları hakkındaki makalesini de biçimlendirir. Cook, Gainsborough melodramlarının, 1940'ların İngiliz film endüstrisinin belirgin özellikleri, II. Dünya savaşı sonrası kadın sinema izleyicisinin doğası ve kadın filmlerinin metinsel özellikleri gibi karmaşık belirleyenlerden ortaya çıktığını ifade eder.[191] Cook bu örnekte, çalışmadaki belirlenimlerin çeşitli düzeylerine haklı olarak dikkat çekmekle birlikte, seyirci – metin ilişkisi ve kadın filmlerini tartışan uzun giriş bölümü Gainsborough melodramlarının endüstriyel ve sosyal yapısını incelediği sonraki bölümlerine daha ağır basar. Gerçekte ise kadın/kadınsı seyirciyi çağırma açısından kadın filmlerinin analizinin konjüktürel analize yanaşması iki yaklaşımı uzlaştırma çabalarını bozar ve böylece tarihsel özgüllüğe karşı daha geniş bir konu

191 Cook, age

olan evrenselciliğe yönelir. Ancak hala baştaki problem ortada durduğu için Cook'un makalesi, tartışmaya önemli bir müdahale olacaktır, çünkü –yapıyı parçalayarak- metinle uğraşırken şu anki film kuramlarının önemli bir zayıflığını da ortaya koyar.

Sinemadaki melodramların aksine televizyon pembe dizileri üzerinde yapılan çalışmalarda metin ve bağlam ikiliği kendini farklı olarak ortaya koyar çünkü –film kuramının aksine- televizyon hakkındaki kuramsal çalışmalar, özellikle TV endüstrisinin organizasyon ve yapısını kapsayan, bağlamsal düzeyin belirleyici niteliğini vurgulama eğilimindedir. Bu, genellikle televizyon metinlerinin işleyişine odaklanma pahasına olduğu için televizyon kuramı, özellikle de bağlamlarla olduğu kadar metinle de ilgilenme eğiliminde olduğu ölçüde yenilikçi olarak algılanabilir. Bazı feminist eleştirel çalışmaları, daima yaptıkları gibi cinsiyetçi seyircilik konusuna vurgu yapmakla birlikte bir süredir televizyon sorunsalına metin olarak yaklaşmaya başlamışlardır. Bu vurgu hem televizyondaki pembe diziler hem de kadın filmleri hakkındaki çalışmalarda ortak bir ilgi alanını oluşturmaktadır. Fakat her ikisinde de, metin ve bağlam arasındaki temas noktası, sosyal izleyici kavramı izleyici kavramından farklı kabul edildiğinde ortaya çıkacaktır.

III

Her bir terim, - seyirci ve sosyal izleyici - temsil ve bu temsillerin kavrandığı bağlam arasında farklı bir dizi ilişki gerektirir. İzleyicilere ve seyircilere bakmak, farklı metodoloji ve kuramsal çerçeve, farklı öznellik ve sosyal ilişkiler oluşturan farklı söylemler talep eder. Örneğin, *seyirci* anlamda oluşturulan ve film veya televizyon metni tarafından çağırılan öznedir. Sinema ya da televizyondaki seyirci–metin ilişkisinin dışında işleyen öz-

nellik türleri seyirci ve metin arasındaki ilişkide etkili hale getirilir ancak bu, seyircinin sadece metnin eseri olduğu anlamına gelmek zorunda değildir.

Bu seyirci /özne modeli, seyirciyi sadece aktif olarak anlamı oluşturmakla kalmayan, aynı zamanda önceden oluşturulmuş "mesajların" alıcısı ve şifre çözücüsü gibi gösteren belirlenimci iletişim modellerini düzeltmede de yararlıdır. Seyirciliği bir grup ruhsal ilişki olarak vurgulayıp, seyirci metin arasındaki ilişkiye odaklanan bu model, filme gitmenin ve televizyon izlemenin geniş sosyal sonuçlarını göz ardı eder. Örneğin, sinemaya giden bireyleri izlerkitlenin bir parçası yapan aslında sosyal olarak sinemaya gitme eylemidir. Televizyon izleme, filme gitme eyleminden göreceli olarak farklı bir sosyal ilişki içermektedir. Ancak, hiçbir zaman aynı zamanda, aynı yerde bulunmasalar bile, TV de kendi yöntemleriyle tek tek seyircilerin izlerkitlenin bir parçası olmalarına dayanır. Bir grup insanın bir salonda oturup filmi izlemesi, ya da binlerce eve dağılmış olarak aynı TV programını izlemesi, bir *sosyal izleyici kitlesi* oluşturur. Seyirci kavramının karşısında sosyal izleyici kitlesi kavramı, sinema ve televizyonun sosyal ve ekonomik kurumlar olarak konumunu vurgular.

Hem sinema ve televizyonun, hem de sosyal bilimlerin, söylemsel uygulamaları ile oluşturulan sosyal izleyici kitlesi, gişeden bilet alan veya televizyonlarını açan, üzerinde inceleme yapılabilen, sayılabilen, yaş, cinsiyet ve sosyo-ekonomik statülerine göre sınıflandırılabilen bir grup insandır.[192] Sinema bilet ücreti veya TV bandrol ücreti, ya da reklam kuşaklarını izleme, izleyici kitlesine filmleri ve TV programını izleme hakkını kazandırır ve böylece seyirci olurlar. Toplumsal izleyici kitlesi, film ya da TV programını izlerken anlam oluşturmanın haz-

192 Amerika'da gündüzleri yayınlanan pembe dizilerin sosyal izleyicileri üzerine sosyal bilimler araştırmalarının method ve sonuçları Cantor ve Pingree, age bl.7'de tartışılmaktadır.

zına ve sürecine katıldıkları anda seyirci olurlar. Seyirciliğin kaçınılmaz hazzı belki de izleyici kitlesinin var olma nedenidir. Temsilleri tüketmenin sosyal eylemine katılarak bir grup seyirci bir grup toplumsal izleyici kitlesine dönüşür.

İzleyici kitlesi üyesi veya seyirci olarak temsilleri tüketenler özel bir tür ruhsal ve sosyal ilişkinin içine dalarlar: Bu noktada sinemasal ve televizüel aygıtların haz kaynağı olarak kavramsallaştırılması, sinema ya da televizyonun sosyolojik ve ekonomik kurum olarak kavranışıyla kesişir. Her terim ayrı bir dizi ilişkiyi tanımladığı için toplumsal izleyici kitlesi ve seyirci kavramlarını birbirinden ayrı tutmak önemlidir. Aynı zamanda her biri diğeri için gerekli olduğundan, iki grup ilişki arasındaki mantıksal bağlantı noktalarının farkında olmak da eşit derecede önemlidir.

Bu seyirci ve toplumsal izleyici kitlesinin kavramsallaştırılması, pembe dizi ve melodram gibi popüler "kadın odaklı" (*gynocentric*) tarzlar söz konusu olduğunda, önemli sonuçlar doğurur. Belki de bu sonuçların en bariz olanını toplumsal cinsiyet sorunsalını merkeze alanlar ortaya atacaktır: "Kadın izleyiciyi hedeflemek" ne demektir? Bu örnekte cinsiyetçi izleyici kitlesine yapılan bu gönderme ile ne anlatılmak istendi? Kadınlar derken önsel (*a priori*) toplumsal cinsiyet kategorisi oluşturan söylemler aracılığıyla ayırt edilebilen toplumsal izleyici kitlesinin bir alt grubunu mu anlamalıyız? Ya da kadın izleyici kitlesine referans vermek, cinsiyetçi seyirciliği, seyirciler ve metinler arasındaki ilişkide inşa edilmiş cinsel farkları mı ima eder? Büyük olasılıkla iki anlamı birleştirmektedir; fakat bunlar arasındaki ayrılığın incelenmesi metinler, bağlamlar, toplumsal izleyici kitlesi ve seyirci hakkındaki geniş kuramsal konulara bağlı olarak aydınlatıcı olacaktır.

Araştırılan düzensiz uygulamalarda oluşturulan kadın toplumsal izleyici kitlesi kavramı, zaten kadın olarak biçimlen-

dirilmiş, bir grup bireyi gerektirmektedir. Toplumsal cinsiyet ve yaşam tarzı gibi konularla ilgilenen toplumbilimciler için, bazı insanlar film ve TV izleme eylemine önceden varolan kadınlıklarıyla gelirler. Ticari malları satmayı isteyen yöneticiler için, TV programları ve filmler zaten kadın olarak oluşmuş bireylere pazarlanmaktadır. Bununla birlikte her ikisi de aynı tip kadınla ilgilenirler. Bir taraftan, pembe diziler ve kadın melodramları kadın toplumsal izleyici kitlesine hitap ederlerken, aynı zamanda, kadın veya kadınsı seyirciye sesleniyor kabul edilebilirler. Eğer pembe diziler ve melodramlar seslenirken kadınsılığı resmediyorlarsa bir bakıma kadınlar –bu tür temsiller için zaten oluşturulduğu gibi- bunlar tarafından da oluşturulmaktadır.

Bu noktayı saptarken kadınlığı (*femaleness*) kadınsılığa indirgemeyi amaçlamadım: Tersine hem sosyal, hem toplumsal cinsiyet olarak kadınlık ile özne konumu olarak kadınsılık arasında ayrım yaptım. Örneğin bir kadın seyirciye o sanki "erkek konumundaymış" gibi seslenmek olanaklıdır, ama büyük olasılıkla bunun tam tersi de doğru olabilir. Bununla birlikte ideolojinin kültürel olarak yaygın uygulamalarında kadınsılık rutin olarak kadınlık ile erkeksilik ise erkeklik ile özdeşleştirilmiştir. Böylece "kadınsı konuma" seslenmenin ideolojik anlamda ayrıcalıklı bir durum olduğu düşünülebilir, kuşkusuz toplumsal olarak oluşturulmuş kadın cinsel kimliği gerekli değilse.

Kadın filmlerinin ve pembe dizilerin esas karakteri, gerçekte de birçok feminist yorumcu tarafından ele alınmıştır. Örneğin, Tania Modleski pembe dizilerin hem tipik anlatı yapılarının hem de metinsel süreçlerinin, seyirciye 'ideal anne' olarak seslendiğini -diğerlerinin zayıflık ve zaaflarına karşı çok anlayışlı, çok toleranslı- ve beklenti ve edilgenlik durumunun haz verici olduğunu varsaydıklarını öne sürer: 'anlatı, arzu ve arzunun ger-

çekleşmesi arasına oldukça karmaşık engeller koyarak, anlatının sonu konusundaki tahminlere son verir'[193]. Kültürümüzde hoşgörü ve edilgenlik kadınsı özellikler olarak kabul edilir ve sonuç olarak erkekte değil, ancak kadında kabul edilebilir niteliklerdir.

Charlotte Brunsdon, Modleski'nin savlarının çizgisini metin dışı (*extra-textual*) alana doğru genişletir: Brunsdon, pembe dizilerin, izleyicisini aile hayatı ve evliliğin ahlaki çerçevesinin ve ideolojisinin içinde ehil biçimde oluştururken, hem kadınsı seyircilere hem de kadın izleyici kitlesine seslendiğini ifade eder.[194] Kadının bakış açısını oluştururken duygu ve sezgilerin merkezde olduğuna dikkat çeken Pam Cook, kadınsı seyircinin oluşturulmasını oldukça problemli ve çelişkili bir süreç olarak kabul eder: sinemadaki melodramlarda kadın bakış açısının oluşumu, kadınsılığın özne konumu olarak geçerliliği sorgulanmalıdır.[195]

Feminist kuramın cinsiyetçi seyir sorunsalına yaklaşımında sergilediği farklılık önemlidir. Bu farklılık sinema ve televizyonun ayrıcalıklı olarak gördükleri seyirci-metin ilişkisindeki temel ayrımları mı gösteriyor? Melodramın pembe dizilerden farklı olarak çelişkili özdeşleşmeler inşa etmesiyle, pembe diziler ve melodramlar cinsiyetçi seyirciliğin farklı ilişkilerini mi oluştururlar? Ya da seyirciliğin farklı konumları, kuramsal gelişmenin pürüzlerini mi işaret ediyor ya da – veya daha az erekbilimsel olarak ifade edersek sinema ve televizyon kuramlarının farklı entelektüel tarihini ve epistemolojik temelini mi yansıtıyor?

Pembe diziler ve sinemadaki melodramlar tarafından ayrı ayrı önerilen seyirci-metin ilişkisindeki herhangi bir fark, tel-

193 Modleski, *Loving with a Vengeance*, sf. 88.
194 Charlotte Brunsdon, '*Crossroads: Notes on Soap Opera*', *Screen*, Winter 1981, 22(4):32–7.
195 Cook, age, sf.11.

evizyon ve sinema arasındaki daha genel farklılıklara bağlanmalıdır. Böylece, her ne kadar tartışılsa da, film izleme [edimi], televizyon izlerken oluşmayan, çok daha bozulmamış bir şekilde [filme] bakmanın getirdiği bir haz içerir. Geleneksel sinemada bakışın sağladığı yapıyla sunulan [filme] yoğunlaşma ve katılım, bakış açısı ve özdeşleşmeyi doruğa çıkarırken, televizyon seyirciliği dikkatin başka yöne çekilmesi ve dağılmasıyla tanımlanabilir.[196] Bu durum, her aracın (*medium*) seyircilik aracılığıyla cinsel farklılığı değişik yöntemlerle oluşturduğunu gösterir: Sinemada bakış ve seyirlik (*spectacle*) yoluyla ve televizyonda -çok açık olmamakla birlikte- akışını, kendine özgü seslenme yollarını ve farklı tür programların metinsel uygulamalarının günün farklı zamanlarında rutin ev işlerine ve ev işlerinin cinsiyete göre bölünmesine uyumlu hale getirilmesini [günlük yaşama] ekleme kapasitesiyle farklılığı oluşturur.

Bununla birlikte, her araçtaki (*medium*) seyirci-metin ilişkisi konusundaki düşünceleri basit bir şekilde birbirine eşit görmek de hatalı olur. Bu, sadece burada tanımlandığı gibi seyircilik hakkındaki kuramsal çalışmaların oldukça yeni olması ve muhtemelen televizyon seyirciliği hakkındaki kuramsal çalışmaların sinemadaki kadar gelişmiş olmaması yüzünden değil, sinema ve televizyon kuramlarında seyirciliğin kavramsallaştırılmasının oldukça farklı görüş açılarından ortaya çıkması nedeniyledir. Bu nedenle pembe diziler ve sinemadaki melodramlar hakkında yazan feminist yazarlar seyirciliği tartıştığı zaman, genellikle farklı şeylerden bahsediyorlardır. Bu, kısmen entelektüel geçmişlerin ve sinema ve televizyon alanındaki kuramsal çalışmaların metodolojik temellerinin farklı olmasındandır. Televizyon kuramlarının çoğu, medya çalışmalarının sosyolojik

196 John Ellis, *Visible Fictions*, London, Routledge & Kegan Paul, 1982.

alanında ortaya çıkarken, sinema kuramları tamamen, yazınsal çalışmaların eleştiri merkezli geleneğine dayanmaktadır. Sonuçta, biri bağlamı metnin üstünde tutma eğilimindeyken, diğeri genellikle metni bağlamın üzerinde tutar.

Ancak pembe diziler üzerinde, özellikle kültürel çalışmalar bağlamında üretilen son eleştirel çalışmalar, metin ile bağlamı *barıştırma* çabası olarak görülebilir. İngiliz pembe dizisi *Crossroads* hakkında yazan Charlotte Brunsdon, metin tarafından önerilen özne konumu ile bu konumu alacak veya almayacak 'sosyal özne' arasında bir ayrım çizmektedir.[197] 'Sosyal okuyucu ve sosyal metin' arasındaki karşılıklı etkileşimi göz önüne alan Brunsdon, konjonktür ve özgül örneklerin çalışmalarının sınırlı analitik alanı ile betimleyiciliğe karşı seyirci/özne psikanalitik modelinin evrenselliği tarafından yaratılan sorunlarla baş etmeye çalışır. Öyleyse pembe dizi örneği alındığında, Brunsdon'ın geniş kapsamlı amaçlarından biri de metin ve bağlam ikilemini çözmektir.

İddia edildiği gibi, *Crossroads* gibi bir pembe dizinin 'başarılı' bir biçimde seyredilmesi belirgin bir kültürel sermaye gerektirir: Belli bir dizinin karakterlerine ve olay örgüsüne olduğu kadar bir tür olarak pembe diziye aşinalık. Aynı zamanda özellikle kişisel hayatı ve aile hayatını yöneten kodlarda geniş kültürel beceri de gerektirmektedir. Öyleyse Brunsdon'a göre, pembe dizinin seslendiği seyirci, temsil tarafından değil, kültür içinde oluşturulmuştur. Bununla birlikte, bu durum böyle bir seyircinin, 'bir sosyal özne' -toplumsal cinsiyetin konumlanma sürecinde bir özne olmak yerine- zaten toplumsal cinsiyet tarafından bölünmüş sosyal izleyici kitlesine ait olduğunun bir göstergesidir.

Bu kültürel modelin 'sosyal öznesi' her zaman sosyal bir faaliyet olan iletilerin ya da mesajların kodlarını çözerek anlam-

197 Brunsdon, age, sf. 32

lar üretir.[198] Bu yüzden böyle bir model, metin ve içeriği uzlaştırmaya doğru ilerlese bile Brunsdon'ın tezlerinin dengesi bağlamdan yana ağır basmaktadır: seyirci-metin ilişkisinde sosyo-kültürel ortamın etkili olduğu çok açıktır. Sinema ve televizyon metinlerinin seyirci/öznelerinin tarihsel olarak özgül bir şekilde düşünülebileceği veya gerçekte sosyal izleyici kitlesini sosyal/tarihsel belirlenimcilikten kurtaracak bir yol var mıdır?

Burada incelenen pembe diziler ve melodramlar hakkındaki feminist eleştirilerin hiç biri bu sorunlara bir çözüm getirmemiş olmasına karşın, hepsi bir dereceye kadar ve az ya da çok başarıyla, bu sorunlarla ilgilenmişlerdir. Brunsdon'ın makalesi muhtemelen paradoksal olarak cevaba en çok yaklaşandır, çünkü seyircinin metin tarafından oluşturulurken, izleyicinin bağlamda yeri olduğunu buyuran ikiliği çözmedeki başarısızlığı aslında sorunun çözümü için ilk ipuçlarını vermeye başlar. Melez 'sosyal özne'nin bir seyirciden daha çok toplumsal izleyici kitlesinin bir üyesi olmaya başlamasına rağmen bu kavram, söylem kuramlarına gitmenin verimli olacağını kanıtlayacaktır.

Hem seyirci hem de toplumsal izleyici kitlesi bu yüzden tutarsız yapılardır. Temsiller, bağlamlar, izleyici kitlesi ve seyirciler, belirli anlarda diğerlerinden daha fazla esas yetkeye sahip, birbiri ile bağlantılı sosyal söylemler dizisi olarak görülebilir. Böyle bir model metinlerin, okumaların ve bağlamların uygulamaları için göreli bir özerklik tanırken, aynı zamanda çelişkiler, karşı okumalar ve tutarsız yetkenin değişen derecelerine de izin verir. Tutarsız oluşum durumu sürekli olmadığı için konjonktür ve özgül örneklerin incelenmesi yoluyla anlaşılabilir. Metin-bağlam ayrımıyla uğraşma ve seyirci ile toplumsal izleyici kitlesi arasındaki ilişkiyi hedef alma çabalarında, bu

198 Benzer bir model Dorothy Hobson tarafından *Crossroads: The Drama of a Soap Opera*'da kullanılmıştır, London, Methuen, 1982.

yüzden temsil kuramları sosyal, kültürel ve metinsel tutarsız yapılarla uzlaşmak zorunda kalabilirler.

IV

Kadın filmleri ve pembe diziler üzerindeki feminist kuramsal ve eleştirel çalışmaların üretilmesini sağlayan dürtülerden biri de popüler olan özellikle de kadınlar arasında popüler olan türleri inceleme arzusudur. Varsayım ise, böyle bir popülerliğin ancak toplumsal izleyici kitlesiyle ilgili olabileceğidir: Pembe diziler, çoğunluğu kadın olan büyük miktarda izleyici (*viewers*) çekerler ve kadın filmleri de en parlak devirlerinde büyük kadın izleyici kitlelerini çekmişlerdir. Fakat bu çekimin doğası, metnin kendisinde veya seyirci ile metin arasındaki ilişkide aranırsa, tartışma oldukça karmaşık bir hale gelir. Hangi özgül yöntem ile pembe diziler ve melodramlar kadın/kadınsı seyirciyi oluşturur veya onlara seslenir?

Bir ölçüde bunlar seyirciye üstün bir konum sunarlar: Bu melodramların klasik anlatılarının yorumsamacılığı (*hermeneutic*) söz konusu olduğunda kesinlikle, çok açık olmamasına karşın pembe dizilerin sonsuz anlatım süreci düşünüldüğünde daha az kesinlikle doğrudur. Aynı zamanda [kadın filmleri ve pembe diziler] kadın filmlerinde kadın karakterin feragatiyle özdeşleşmelerini sağlayarak, pembe dizilerde de sonsuza dek ertelenen çözümleri bekleterek seyircileri mazoşistik bir konuma yerleştirir. Kültürel olarak, pembe diziler ve melodramlar tarafından oluşturulan okuma becerisindeki bu üstünlük ve mazoşizmin birleşimi erkeksi ve kadınsı özne konumlarının karşılıklı etkileşimini ortaya atar. Kültürel olarak egemen kodlar erkekliğin (*masculine*) [çerçevesini] çizerken, kadınsılık da, seyirci için bağımlılık konumu önerme pahasına da olsa, kültürel olarak egemen özne konumlarını aşacak biçimde 'bastırılanın dönüşü'nün bir göstergesine dönüşür.

Aynı zamanda, temsillere erkeklerin hükmettiği bir toplumda, pembe dizi ve sinemadaki melodramların en azından kadın arzularını ve kadın bakış açısını ortaya çıkardığı öne sürülür. Örneğin Pam Cook, böyle bir görüşü kadın filmleri için ileri sürmüştür.[199] Fakat bunun muhalif potansiyeli nasıl değerlendirilecektir? Tania Modleski, pembe dizilerin 'sadece televizyon sanatının değil, aynı zamanda bütün popüler anlatı sanatlarının öncüsü' olduğunu ileri sürmüştür.[200] Fakat böyle önermeler sorular doğurur: Hangi durumlarda popüler anlatı sanatlarının kendisi sınırları aşabilecektir? Metinler, bağlamdan ayrı olarak işlemediği için, bu sorulara verilecek herhangi bir cevap, popüler anlatıların nasıl okunduğunu, hangi koşullarda üretilip tüketildiklerini ve hangi sonların bu anlatılara uygun görüldüğünü hesaba katmalıdır. Kadın melodramları ve pembe diziler üzerine yazılan feminist yazıların pek çoğu, anlam üzerine çelişki ve tartışmaların çeşitli örneklerinin eklemlenmesi için yeterli alan olduğunu dolaylı olarak gösterir.

Sinema melodramlarının ve pembe dizilerin kadınlar arasındaki popülerliği, bu büyük kadın izleyici kitlesinin bu temsillerle ve parçası oldukları kurumsal uygulamalarla nasıl bir ilişki kurabileceği sorusunu ortaya çıkarmıştır. Ayrıca bu durum seyirci olarak kadınların nasıl çağrıldığı ile toplumsal izleyici kitlesi olarak konumları arasındaki devamlılığına dikkat çeker. Sırayla, toplumsal izleyici kitlesi ile seyirci/özne arasındaki ayrım ve bu ikisi arasındaki ilişkiyi inceleme çabası, daha geniş kuramsal çabanın bir parçasıdır: Metinler ve bağlamlarla kademeli olarak uğraşmak. Toplumsal izleyici kitlesi ve seyirci arasındaki ayrım, bağlam ve algı sorunsalının her

199 Cook age; E.Ann Kaplan, 'Theories of Melodrama: A Feminist Perspective', *Women and Performence: a Journal of Feminist Theory* 1983, 1(1):40–8.'de karşı bir tavır almıştır.
200 Modleski, *Loving with a Vengeance*, age, sf. 87.

zaman önem taşıdığı kültürel üretim etrafındaki tartışma ve uygulamalar hakkında da bilgi vermelidir. Feminist kültürel politikalarla ilgilenen herkes için bu düşünceler, büyük kadın izleyici kitlesini hedefleyen ve onlar tarafından tüketilen popüler türlerin politik yararlılıklarının ve yerlerinin değerlendirilmesi konusunda bilgi verir.

SİNEMA:
TARİH-KURAM-ELEŞTİRİ

Sinema yazılarından oluşan bu kitap tarih, kuram ve eleştiriyi bir arada sunuyor. Kimi yazılar, alanla ilgili son tartışmaları yansıtırken, kimileri de yenilerle bağlantı kuruyor.

Kitabın 'Kuram ve Tarih' başlığını taşıyan ilk bölümü, bilmeceye dönen sinema tarihine, kuram ve ideoloji bağlantısına, görsel biçime ve alılmama çalışmalarına yer veriyor. Eleştirel yaklaşımlara ayrılan ikinci bölümde ise psikanalitik ve feminist eleştiriler yanında tür eleştirisi de yer alıyor. Bu bölümde beynin kıvrımlarının puslu labirentinden süzüldükten sonra zihnin derinliklerine ulaşıyor ve daha berrak bir noktadan kendimize bakıyoruz. Seçil Büker ve Y. Gürhan Topçu'nun hazırladığı *Sinema: Tarih-Kuram-Eleştiri* sinemaya ilgi duyan herkes için tarihsel, kuramsal ve eleştirel olarak sinemanın arkeolojik bir haritasını çıkarıyor.

KİTAP
SKB 0230656 VAV

KIRMIZIKEDİ www.kirmizikedikitap.com

ISBN 9944-756-23-5

9 789944 756235