

FİLM ELEŞTİRİSİ

Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi

Zafer Özden

2. BASKI

İMGE kitabevi

İmge Kitabevi Yayınları
Yayın Yönetmeni
Şebnem Ciler Tabakcı

ISBN 975-533-389-4

© İmge Kitabevi Yayınları, Zafer Özden, 2004

Tüm hakları saklıdır.
Yayıncı izni olmadan, kısmen de olsa
fotokopi, film vb. elektronik ve mekanik
yöntemlerle çoğaltılamaz.

2. Baskı: Ocak 2004

Düzelti
Gökçe Gökcer - Nazan Bedirhanoğlu

Sayfa Düzeni
Yalçın Ateş

Kapak
Leyla Çelik

Baskı ve Cilt
Pelin Ofset (312) 418 70 93/94

İmge Kitabevi
Yayıncılık Paz. San. ve Tic. Ltd. Şti.
Konur Sok. No: 3 Kızılay 06650 Ankara
Tel: (312) 419 46 10 - 419 46 11 • Faks: (312) 425 29 87
İnternet: www.imge.com.tr • E-Posta: imge@imge.com.tr

İmge Dağıtım

Ankara
Konur Sokak No: 43/A Kızılay
Tel: (312) 417 30 95/96 - 418 28 65
Faks: (312) 425 65 32
E-Posta: dagitim@imge.com.tr

İstanbul
Mühürdar Cad. No: 80 Kadıköy
Tel: (216) 348 60 58
Faks: (216) 418 26 10
E-Posta: kadikoy@imge.com.tr

Zafer Özden



Film Eleştirisi

Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi

2. Baskı

İMGE kitabevi

İlköğretmenlerime; anneme ve babama...

İçindekiler



Giriş 9

BÖLÜM 1

Film Sanatı ve Film Eleştirisi 17
Film Sanatının Tarihsel Gelişimi 18
Film Eleştirisinin Tarihsel Gelişimi 36
Film Eleştirisi 58
Film Eleştirmeni 75
Film Eleştirisi ve Seyirci 89

BÖLÜM 2

Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar 103
Gazete Eleştirisi 109
Tarihsel Eleştiri 119
Auteur Eleştirisi 126

Göstergebilimsel Eleştiri 137
Sosyolojik Eleştiri 153
İdeolojik Eleştiri 165
Psikanalitik Eleştiri 179
Feminist Eleştiri 191

BÖLÜM 3

Tür Filmi Eleştirisi 211
Tür Filmlerinin Doğası 215
Tür Filmi ve Kültürel Dışavurum 221
Tür Filmi ve Anlatı Yapısı 232
Tür Filmi ve Çatışma 246
Tür Filmi ve Türsel Karakterler 253
Tür Filmi ve Görsel Betimleme 264
Tür Eleştirisi ve Yöntembilim 274

Sonuç Olarak 295
Kaynakça 301

Giriş



Eleştiri konuşabilir
ve bütün sanatlar dilsizdir.
Northrop Frye

Neden film eleştirisine ihtiyaç vardır? Film eleştirisi alanında can alıcı bir önem taşıyan bu sorunun cevabı, eleştiri sözcüğünün olumsuz çağrışımları ve film sanatçılarının film eleştirisi kurumuna yönelik duyguları da hesaba katılarak düşünüldüğünde, daha da önem kazanmaktadır. Film eleştirisine duyulan ihtiyaç konusunda birçok düşünce ileri sürülebilir. Ama temel olarak akla gelebilecek ilk düşünce, bir sanat yapıtı ve kültür ürünü olarak filmi, filmsel dışavurumu, filmsel söylemi, filmsel içeriği daha iyi anlama, açıklama ve kültürel belleğe yerleştirme arzusu olabilir. Bu arzu doğrultusunda işlev gören film eleştirmeni ve ürettiği film eleştirisi, film ve seyirci arasında bir köprü olma işlevini de üstlenmektedir. Üstlendiği bu işlev nedeniyle film eleştirisi her zaman için film sanatının gelişimine katkıda bulunagelmiş; film sanatının ve sanatçısının dışavurum dünyasını zenginleştirmek ve sanatın sınırlarını genişletmek üzere yeni yollar, anlatım biçimleri ve yöntemler için ilham vermiştir. Ayrıca film eleştirisi bu

yöntemlerin kuramsallaştırılmasına katkıda bulunmuş ve filmlerin değerlendirilmeleri konusunda dayanak noktası oluşturacak ölçütlerin üretilmesine yardımcı olmuştur.

Her şeyden önce kabul etmek gerekir ki, eleştirel külliyatın tanıklık ettiği şekilde, sanat yapıtları açımlanması gereken aşkın ya da muğlak bir karaktere ya da eleştirel bir çözümleme sonucunda ulaşılabilecek derin bir yapıya sahiptirler. Bir sanat yapıtı kişisel düzeyde belirli bir ölçüde sevilebilir ve anlaşılabilir. Ama bir sanat yapıtının kendisine sanatsal ya da kültürel bir değer kazandıran yapısını ve bu yapının oluşturulmasını sağlayan sanatsal dışavurum sürecine ait ilkeleri anlamak ve böylelikle bir sanat yapıtı hakkında bir yargıda bulunmak herkes için mümkün değildir. Bunu yapmak eleştiri alanı içine girmek anlamına gelmektedir ve bu alan içindeki imtiyazlı kişi eleştirmendir.

Yunanca *kritikos* sözcüğünden kökenini alan eleştiri (criticism), sözlük anlamıyla tefrik etmek, idrak etmek (discern) ve yargılamak (judge) anlamlarını barındırmaktadır. Sözcüğün etimolojisinden yola çıkarak bir tanımlamaya varmaya çalışırsak, eleştirmen sanat ve kültür alanı içinde bir konuyu belirli bir bağlam içinde ayırt ederek anlayan ve yargıda bulunan kimse olmaktadır. Türkçe eleştiri sözcüğü ise elemek fiilinden kaynaklanmakta ve bir fikir ya da sanat eserinin diğerlerinden ayrılan ya da diğerleriyle benzeşen değerli ya da kusurlu yanlarının ortaya çıkarılması anlamına gelmektedir. Eleştiri yerine eskiden kullanılan bir sözcük olarak tenkit ise, Arapça sahte parayı gerçeğinden ayırt etmek anlamına gelen *nakd* ve *intikad* sözcüklerinden kaynaklanmaktadır. Eleştiri sözcüğünün bütün dillerde ortak olan yanı, bir konunun ya da sanat eserinin ayırt edilmesini ve bu ayırt etme işlemi içinde değerlendirilme yapılmasını sağlayacak bir yargı sürecini içermesidir Bir yargılamada bulunmak için; bir konunun farklı yönleri-

ni ayırt edip anlamak, kavramak ve sonuçta "yargılama hakkı olan bir eleştirmen" olabilmek için bilgi sahibi olmaya ihtiyaç bulunduğunun altının çizilmesi gereklidir.

Eleştirmen sözcüğünün barındırdığı anlama ve işleve sahip olmak, sanat ve sanat yapıtları hakkında bir birikime sahip olmak anlamına da gelmektedir. Çünkü eleştirmen bir başkasının dışavurumuna ait söylemi çözümlerken eleştirel ölçütlerini bu birikiminden alacaktır. Ayrıca eleştirmenin bilgi alanı sadece bir eleştiri nesnesi olarak ele aldığı yapıtla sınırlı değildir; eleştirmen ilgilendiği sanat dalının her yönünü kapsayan derin bir bilgi birikimine de sahip olmak zorunluluğunu taşımaktadır. Çünkü eleştirmenin bir sanat yapıtını anlama ve değerlendirme çabası büyük ölçüde bu alandaki birikimi üzerinde temellenecektir. Film eleştirmeni söz konusu olduğunda, filmlerin birçok yönü içeren geniş bir dışavurum alanını kapsamalarından dolayı, eleştirmenin ilgi alanı iyiden iyiye genişlemektedir. Bir film eleştirmeninin film sanatçılarının (ki bu alana yönetmen başta olmak üzere, filme yaratıcı katkısı olan herkes girmektedir) filmsel anlatım araçlarının ve yollarının, film endüstrisinin, bir sanat ve kültür ürünü olarak filmlerin ifade ettikleri değerleri barındıran estetik ve toplumsal yapının içerdiği alanlarda mümkün olduğunca geniş bir birikime sahip olması gerekmektedir. Bu niteliklere sahip olmayan bir film eleştirmeninin eleştirel işlevi tam anlamıyla yerine getirmesi beklenemez.

Sanat yapıtlarının ya da filmlerin eleştirilmesi önemli toplumsal ve kültürel işlevleri yerine getirmekte ve -hem sanatçılar hem de seyirciler açısından- yararlı bir yol gösterici işlev taşımaktadır. Film eleştirisi görsel bir alan içinde bulunan filmlerin yazılı bir ortam içinde kültürel belleğe yerleşmesini sağlayarak film kültürünü oluşturan filmlerin zengin ifade tarzlarının ve içeriklerinin ele alınıp değerlendirilmesine olanak tanımaktadır. Bu işlevi nedeniyle film

eleştirisine yönelik dikkate değer bir toplumsal ilgi ve talep vardır. Ama film eleştirisi konusunda film sanatçılarının da aynı ölçüde memnuniyet taşıdıklarını her zaman için söylemek mümkün değildir. Çünkü sanatın doğasında bulunan "aşkın" gerçekliği yakalama, biricik bir dışavuruma sahip olma, ele geçirilememe arzusu içinde olan sanatçı ile eleştirmenlerin arası çoğu zaman sıcak olmamıştır.

Bu tartışma ekseninde, film eleştirisi açısından bir ikilem doğmaktadır: Söylemiş olduğumuz gibi, film sanatçılarının eleştiriye karşı olumsuz ya da çekingen olarak tanımlanabilecek bir tavra sahip olmalarının temelinde yapıtlarının "anlaşılma" ya da "çözümleme" amacıyla incelenmelerinin, bir sanat yapıtı olarak sahip olduğu değerlerini azaltacağı endişesi yatmaktadır. Film sanatçısının bu endişesini bertaraf etmek üzere film eleştirmeni nasıl bir yol tutabilir? Film eleştirmeni eleştirisini belirli bir kuramsal bakış açısının sunduğu bilimsel temeller üzerine mi kurmalı, yoksa kendi öznelliğini ön plana çıkararak ve film sanatçısının endişesini de paylaşarak, eleştirinin tam olarak kesin bir doğruluğa ve tamlığa ulaşamayacağı düşüncesini kabul ederek mi eleştiride bulunmalıdır?

Aslına bakılırsa, film eleştirisi alanında her iki yoldan da geçilmiştir ve geçilmektedir. Film eleştirmeninin kendi öznel değerlendirmesine dayalı film eleştirisi, eleştirmenin kalem ustalığı ve birikimi oranında etkili ve yol gösterici eleştirilerin ortaya çıkmasını sağlamıştır. Diğer yandan bilimsel bir tavra sahip bir film eleştirisi de aslında film sanatçılarının korktuğu gibi filmi tüketip sınırlamamaktadır. Tam aksine bu tür film eleştirileri, yararlanılan eleştirel yaklaşımının sunduğu olanaklar ve eleştirmenin nitelikleri ölçüsünde filmin belirli yönlerinin açımlanmasını sağlamakta ve sanat yapıtının zenginliğini karşılayacak başka eleştirel yaklaşım biçimlerinin önünü kesmemektedir. Nitekim film eleştirisinin tarihsel gelişimi içinde ortaya çık-

mış ve etkinlik kazanmış olan farklı eleştirel yaklaşımlar filmleri değerlendirme biçimlerinin artmasına ve filmlerin sanatsal potansiyellerinin açığa çıkarılmasına hizmet etmişler; hem filmlerin daha derinlikli anlaşılmasını mümkün kılmışlar hem de -eleştiri kurumunun temel işlevini yerine getirerek- daha sonra üretilecek olan filmler için yol gösterici olmuşlar ve yönetmenlerinin yaratıcılık alanlarını genişletmeye yardım etmişlerdir.

Sinemanın hemen ilk yıllarında ortaya çıkmasına rağmen, film eleştirisinin akademik bir disiplin olarak gelişimi daha geç dönemlere tarihlenmektedir. Akademik anlamda film eleştirisi film incelemeleri olarak adlandırabileceğimiz ve içine tarih, yöntembilim ve kuram gibi alanları dahil edebileceğimiz bir yapı içinde tasarlanabilir. Hiç şüphesiz bu inceleme alanları birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmış olmaktan çok birbirlerini destekleyen ve besleyen niteliklere sahiptirler. Günümüz sinema incelemeleri alanında film eleştirisi -toplumsal ve filmsel- tarihten, eleştirel yaklaşımların sunduğu yöntembilimlerden ve kuramsal yaklaşımlardan yararlanarak gelişimini sürdürmektedir.

Film eleştirisi uzun yıllar boyunca geleneksel bir çizgiyi izlemiştir; kuramsal yaklaşımların etki kazanmasına kadar egemenliğini sürdüren film eleştirisi, ağırlıklı olarak eleştirmenin kişiliğine bağlı olan öznel değerlendirme ölçütleri bağlamında iş gören bir tavrın uzantısı olan bir biçimde seyirci-okuyucunun karşısına çıkmıştır. Ancak filmlerin akademik ve kuramsal inceleme alanı içine girmesiyle birlikte, bilimsel temellere dayanan kuramsal yaklaşımların doğrultusunda yapılan bir eleştiri tarzı ortaya çıkmıştır. Artık filmler bir eleştirmenin öznel haz ölçütlerinin ötesinde, birçok farklı eleştirel yaklaşım içinde değerlendirilebilmektedirler. Bir film toplumla ilişkileri, toplumsal bir dışavurum sağlama yönüyle ön plana çıktığı zaman sosyolojik bir yaklaşımla, yönetmenin kişiliği bağlamında ele alındığı

zaman auteurist ya da psikanalitik bir yaklaşımla, film tarihi ya da toplumsal tarih içinde bir dönüm noktasını oluşturduğu zaman tarihsel bir yaklaşımla, bir dil sistemi olarak incelenmek istendiğinde göstergebilimsel bir yaklaşımla, ideolojik işlevlerinin ele alındığında ideolojik yaklaşımla, kadınla ilgili sorunlar çerçevesinde ele alındığında feminist bir yaklaşımla ya da ait olduğu belirli bir film türüne ait bir bağlam içinde değerlendirileceğinde türsel eleştiri yaklaşımıyla incelenebilmektedir.

Öte yandan sinema dışındaki farklı bilimsel disiplinlerden kaynağını alan ve bu disiplinlerin kuramsal temellerine dayanan eleştirel yaklaşımların film eleştirisi alanına girmesi başlangıçta sıcak bir tavırla karşılanmamıştır. Film kuramlarına dayalı film eleştirisine yönelik bu tepkinin ardında yatan nedenler az çok tahmin edilebilir: Akademik nitelik gösteren film eleştirisinin ortaya çıkmasıyla birlikte, sanat tarihi içinde yıllardan beri sürdürülen bir eleştiri geleneğinin bir yana bırakılması gerekecekti. Bu yeni eleştirel tavır içinde, liberal sanat anlayışına sahip bir film eleştirmeninin pek aşina olmadığı, anlaşılması güç kavramsal alanlardan ilhamını alan bir film eleştirisi kuşkusuz belirli bir tepkiye neden olacaktı.

İkinci Dünya Savaşı sonrasında kuramsal çalışmaların giderek artması ve üniversitelerde film bölümlerinin açılmasının sonucu olarak film kuramlarının hızla gelişmesiyle birlikte, film eleştirisi kurumunun doğası da değişmiştir. Günümüzde temel film kuramları ve filmlere yönelik eleştirel yaklaşımlar konusunda bilgi sahibi olmaksızın filmlerin hak ettikleri ölçüde eleştirilebileceğini ya da çözümlenebileceğini söylemek mümkün değildir. Üstelik bu konudaki zorunluluk yalnızca film eleştirmenlerini ya da film incelemeleri alanında çalışmalar üreten kimseleri değil, aynı zamanda filmlerle entelektüel düzeyde ilgilenen sinemaseverleri de kapsamaktadır. Şunu kabul etmek gerekir ki,

iyi bir sinema seyircisi, bir sinefil aynı zamanda bir film eleştirmenidir; sevdiği filmleri neden sevdiğini anlamak ve anlatmak, filmle ilgili eleştirel yargılarını -bir yayın organında olmasa da, benzer zevklere ve birikime sahip olan dostlarıyla- paylaşmak ister.

Bu kitabın yazılma amacı da film eleştirisi konusundaki düşünceleri sinema seyircileri, sinema öğrencileri, akademisyenler ve film eleştirmenleriyle paylaşma arzusundan kaynaklanmaktadır. Üniversitede vermekte olduğum "Film Eleştirisi" dersinde karşılaştığım temel sorun, bu alanda öğrencilere önerilebilecek kaynakların sınırlılığıydı. Ne yazık ki, sinemayla ilgili yayınlarda hızlı bir artış olmasına rağmen, film eleştirisi alanıyla doğrudan ilgili olarak yararlanılabilecek fazla yayın bulunmamaktadır. Kitabın yazılma amaçlarından biri de, bu konudaki ihtiyacın giderilmesine katkıda bulunma arzusudur. "Film Eleştirisi" dersi içinde tasarladığım içeriği bir kitap formatında toplamamın nedenini, ülkemizde bu konuda yararlanılabilecek kaynakların kısıtlılığının yanı sıra, film eleştirisi alanına bütünlüklü bir bakışı mümkün kılacak kuramsal bir çerçeve konusunda öğrencilerimle paylaştığım ihtiyaç oluşturmaktadır. Bu yüzdendir ki, film kuramlarına dayanan eleştirel yaklaşımları tanıtma, filmlerin değerlendirilmesi ve çözümlenmesi konusundaki güçlüklerin ve sorunların açığa çıkarılmasına çalışma ve çözümler sağlanmasına katkıda bulunma amacı da taşıyan bu çabanın, sinemayla her düzeyde ilgilenen kimselere yardımcı olacağı kanısındayım. Elinizdeki çalışma, film eleştirisi alanına "giriş" amacını taşımaktadır Akademik bir bakış açısının doğrultusunda yazılan kitabın birinci bölümü içinde, film eleştirisi kurumunu ortaya çıkaran tarihsel gelişim çizgisi verilmekte; eleştiri kurumu, film eleştirmeni ve film seyircisi bağlamında film eleştirisinin işlevi incelenmektedir. İkinci bölümde, günümüz film kuramları çerçevesinde temel eleştirel yak-

laşımlar tanıtılmaktadır. Kitabın son bölümünde ise, bu yaklaşımlardan birisi olan türsel eleştiri yaklaşımı ayrıntılı bir biçimde incelenerek, tür filmlerinin eleştirilmesinde yol gösterici olacak ilkeler ve yöntemler sunulmaktadır.

BÖLÜM 1

Film Sanatı ve Film Eleştirisi



Film eleştirisi bir sanat yapıtı olarak filmler hakkında bir bilgilenme ve bilgilendirme sürecini içerdiğine göre, öncelikle filmlerin bir sanat formu düzeyine yükselmelerini sağlayan tarihsel süreç konusunda bir fikir sahibi olma zorunluluğu kendini göstermektedir. Film eleştirisinin film sanatının tarihsel gelişiminden ayrı düşünülmesi mümkün değildir. Film tarihi içinde endüstriyel, sanatsal ya da sosyal alanlarda meydana gelen gelişmeler ve bunlara paralel bir biçimde film kuramı alanındaki gelişmeler film eleştirisi alanında da yansımasını bulmuştur.

Çeşitli tarihsel dönemler içinde sinema sanatçılarının filmsel anlatı sanatında kilometre taşları oluşturan yapıtlarına yeni ufuklar açan başarılarına uyum sağlamak üzere, film eleştirisinde de yeni tavırlar ve düşünceler ortaya çıkmış ve film sanatının gelişimine paralel bir gelişme süreci söz konusu olmuştur. Bu süreç içinde diğer bilimsel alanlarla etkileşim içinde olan film kuramı alanındaki yeni düşünceler film eleştirisi alanının perspektifinin genişlemesini sağlamıştır.

Bu bölüm içinde işaret etmiş olduğumuz bu karşılıklı etkileşimden yola çıkılarak, hem film eleştirisinin eksen alınmasıyla bir sanat dalı olarak sinemanın tarihine kısa bir bakış atılacak hem de sinemanın tarihsel gelişimi ile film eleştirisi arasındaki ortak noktalara dikkat çekilmesine girişilecektir. Filmlerin bir sanat ya da kültür ürünü olarak değer kazanmalarına yardımcı olan katkıların saptanması amacıyla, sinema tarihi içinde önem taşıyan başlıca aşamalar konuyu sınırlayan oldukça kalın çizgiler içinde ele alınacaktır. Ardından film eleştirisinin tarihsel gelişimine de benzer bir anlayış içinde bakılacaktır.

Bölümün sonraki kısımlarında, yerine getirdiği işlevler ve uygulamalar bağlamında film eleştirisi kurumu incelenecektir. Bu inceleme film eleştirisi alanındaki belirleyici kimlikler olarak film eleştirmeniyle filmlerin ve film eleştirisinin tüketicisi olan seyircinin ele alınmasıyla sürdürülecektir.

FİLM SANATININ TARİHSEL GELİŞİMİ

Sinema tarihinin başlarında filmler, bilim adamları ve sanatçıların gerçekliği yeniden üretme yolunda gösterdikleri bir çabanın sonucunda ortaya çıkmış olan yeni bir icat olmanın ötesinde bir anlama sahip değildiler. İnsanlar film gösterim mekânlarına asıl olarak bu yeni icadı görmek için gitmekteydiler. "İlk sinema araçlarını yaratanlar, buradan insan ve toplum yaşamını tümüyle kucaklayan yepyeni bir sanat dalının ortaya çıkabileceğini akıllarından hiç geçirmemişlerdir. Onlara göre, bu ilk hareketli fotoğraflar bir süre için insanların her yeni buluş karşısında kapıldığı merakı karşılamaya yarayabilirdi ancak."[1] Bu yıllarda sadece teknik bir yenilik olarak dikkat çeken bu filmler henüz öyküler anlatacak bir anlatı sanatı olma yoluna girmemişler-

1 Ali Gevgili, *Çağını Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989, s. 15.

di. Bütün yaptıkları film şeridi üzerine kaydettikleri gerçek dünya görüntülerini bir-iki dakika gibi kısa bir süre içinde yansıtmaktı. Dolayısıyla ilk film gösterimlerinin fuarlarda, panayırlarda ve barakalarda ya da cambazlık, sihirbazlık gibi eğlencelerin yanında ek bir gösteri olarak görülmeleri şaşırtıcı değildir. Aslında 1895 yılında sinemanın doğuşuyla başlayan ve 1914'lere kadar uzanan süre içinde panayır sineması ya da gezici sinema olarak adlandırılan film gösterimleri " bu icadı çok sayıda insana taşımakta ve bu filizlenen endüstrinin başarısına yardımcı olmakta doğrudan bir sorumluluğa sahiptirler."[2] 1917 yılında Avrupa'nın çoğu ülkesinde bu gezici gösterilerin ortadan kalkmış olması, aynı zamanda filmlerin teknolojik bir yenilik olmanın ötesine geçiş aşamasını tamamladıklarını göstermekteydi. Çünkü 1917 yılına gelindiğinde, insanlar sinema tarihinin ilk iki büyük anlatı filmini; David Wark Griffith'in *The Birth of A Nation-Bir Ulusun Doğuşu* (1915) ve *Intolarance-Hoşgörüsüzlük* (1916) filmlerini görmüşlerdi.

Sinema kurumunun ve buna bağlı olarak film eleştirisinin gelişimi açısından da yüzyılın bu ilk çeyreği önem taşımaktadır. Sinemanın ilk yıllarında filmler, yukarıda sözünü etmiş olduğumuz gibi, panayırlarda, fuarlarda, ahırdan bozma barakalarda ve bu tür kötü gösterim koşullarına sahip yerlerde gösterilmekteydiler. İlk sinema seyircilerini ise halkın kültür ve gelir seviyesi düşük kesimi oluşturmaktaydı. Ayrıca bu ilk gösterim yerlerinin gösterim koşullarının kötülüğü, nitrat tabanlı filmlerden dolayı sık sık çıkan yangınlar ve gösterim ortamının karanlığından yararlanmak isteyen bazı kadın ve erkekler gibi nedenler dolayısıyla filmlere pek iyi gözle bakılmaması durumu da söz konusuydu.

Mark E. Swartz, "An Overview of Cinema on the Fairgrounds", *Journal of Popular Films and Television*, C. 15, No: 3, Helfred Publications, Washington, Güz 1987, s. 103.

Ancak filmlerin giderek öyküler anlatmaya başlamalarıyla birlikte, halkın gelir ve kültür seviyesi daha yüksek kesimleri de film gösterimlerine yönelik talepte bulunmaya başladılar. *A Trip to the Moon-Aya Seyahat* (Georges Melies-1902) ve *The Great Train Robbery-Büyük Tren Soygunu* (Edwin S. Porter-1903) gibi filmlerle başlayan süreç içinde filmlerin kısa kısa öyküler anlatmaya girişmelerinin ardından tiyatro oyunlarının filme çekilmesi gerçekleştirilmiş, oyunculuk ve filmsel anlatım bakımından gelişmeler kaydedilmeye başlanmıştı. "*The Great Train Robbery*"nin başarısı, büyük bir halk kitlesinin bu yeni sanatsal forma ve bu formun ifade tarzına, teknik ya da bir yenilik olmasının ötesinde duygu ve gerilim potansiyellerinden hoşlanma noktasına varan bir biçimde zaten aşina olduğuna tanıklık etmekteydi."[3] Filmsel anlatı sanatının gelenekleri oluşturulmaya başlamıştı ve insanlar artık sinemaya teknik bir yeniliği görmek için değil, bu yeni anlatı sanatının ilk örneklerini görmek üzere gitmeye başlamışlardı. Dönemin sinema dergilerindeki yazılarda gelir ve kültür seviyesi bakımından niteliği değişmeye başlayan bir seyirci kitlesinin kendilerinin de gidebileceği sinema salonlarının inşa edilmesi yönündeki talepleri göze çarpar duruma gelmişti. Moving Picture World'un 10 Nisan 1909 tarihli sayısında bir sinema yazarı halkın bu konudaki taleplerini şu şekilde dile getirmekteydi: "Birisi...en iyi yapıtları lüks çevre içinde ve orkestra eşliğinde gösteren bir sinema salonu açmayacak mı?"[4] Bir başka yazar bu talebin ardından iki yıl sonra varılan durumu şöyle tarif etmekteydi: "Artık daha

3 Emmanuelle Toulet, *Cinema is 100 Years Old*, Thames and Hudson, Londra, 1995, s. 126.

4 Lux Graphicus ve John Bradlet'ten aktaran: Roberto Pearson, "Cultivated Folks and the Better Classes: The Class Conflict and Representation in Early American Film", *Journal of Popular Films and Television*, C. 15, No: 3, Helfred Publications, Washington, Güz 1987, s. 124.

iyi sınıflar filmlere alıştılar ve gösterimciler daha iyi bir müşteri sınıfı için salonlar inşa etmek üzere güçlerinin yettiği her şeyi yapıyorlar."[5] Bundan sonra sinema saygın bir eğlence formu olarak toplum yaşamında yerini almıştı ve yirminci yüzyılın en etkili sanat dallarından biri olma, yedinci sanat olarak anılma yoluna girmişti.

Griffith'in filmlerine kadar olan dönem içinde, filmlerin bir sanat formu olarak gelişmesine en ciddi yardım tiyatrodan gelmiştir ve teatral filmler geniş halk kitlelerini sinemaya çeken bir eğlence aracı olarak ortaya çıkmışlardır. "1907'ye doğru, tam halkın büyük çoğunluğunun baraka halindeki sinema gösterilen yerleri doldurmaya başladığı sırada, sinemanın gelişmesini engelleyen kısa fakat etkili bir kriz ortaya çıktı: İşsizlerin sayılarının arttığı oranda seyircilerin sayısında da bir azalma görüldü. Başta Pathe olmak üzere, büyük üreticiler, bunun önlemini sinemayı daha gelişmiş -daha da önemli olarak- daha yetkin (üstün nitelikli) seyirci için filmler yapmada aradılar. Bu zorunlulukla fuarlardaki barakalar sinema salonlarına dönüştü. Filmlerin ilkel konuları yerine, ulusal edebiyatın ve tiyatronun dağarcığından seçilen ünlü konular ele alındı."[6] Tiyatro görsel bir sanat olması ve benzer dramatik öğeleri kullanması nedeniyle sinema için güçlü bir ilham kaynağı olmuştu. Ama "tiyatro gibi filmlerin" aslında özgün bir sanat formu olarak sinemanın kendi doğasıyla tam olarak örtüşebilecek ürünler oldukları söylenemez. Bu nedenle sinemanın başlangıçta öyküler anlatmasına yardımcı olan tiyatronun etkisinden daha sonraları kurtulma yönünde gösterdiği çabalar, aynı zamanda kendisini tamamen yeni ve özgün bir sanat olarak kurmasını sağlamıştır.

İlk sinema filmleri ve tiyatro arasındaki ilişkinin en belirgin örneği, Film D'art akımıdır. Filmlerin bir öykü sa-

5 *age*, s. 124.

6 Alim Şerif Onaran, *Sessiz Sinema Tarihi*, Kitle Yayınları, Ankara, s. 37

natı olmaları yolunda bir aşama oluşturan Film D'art akımının tiyatro tecrübesini filme taşımakta başarılı olduğunu ileri sürmek güçtür. Çünkü o dönemin sessiz filmlerinin aksine, tiyatro gerçeğini görselliğinden çok sözelliğinden kazanmaktadır. Bu yüzden sinemanın kendine özgü anlatım özelliklerinden çok tiyatronun geleneksel dramatik özelliklerine dayalı bu akım tiyatro sanatı ile film sanatının karışımından doğan bir anlatı ortaya koymuştu. "Ancak "Sanat Filmi" önemli bir yarar getirdi: Aydınların ve soyluların ilgi göstermesi nedeniyle, bu yeni sanat alanına girenlerin niteliğini yükseltti, sinemanın sadece soylu-aydın çevrelerin tanımladığı "ayaktakımı" eğlencesi olmasından kurtulmasına yardımcı oldu."[7] Bu nedenle Film D'art akımı -adının da işaret ettiği gibi- eleştirel bir dikkati hak eden sinemanın bir sanat dalı durumuna yükselmesi açısından değer kazanan ilk önemli çabayı göstermekteydi: Bu akımın filmleri tutarlı bir anlatı tarzının yaratılmasına katkıda bulunmuşlardı.

Filmlerin kendi özgül anlatı formlarının geliştirilmesi için sinemanın tam anlamıyla yedinci sanat olarak doğuşunu müjdeleyen filmleriyle David Wark Griffith'in gelmesini beklemek gerekmişti. "Griffith film d'art filmlerinin ortaya koyduğu ama çözümleyemediği bir sorunla birlikte ortaya çıkmıştı; (dönemin saygın tiyatrosunda olduğu gibi) karakterizasyon üzerine kurulu ve sözel olmayan sunum içinde bile seyircinin anlayabileceği tam ve dramatik bir bütünün yaratılması."[8] Böylelikle Griffith'in filmleri filmsel anlatı geleneklerinin oluşturulmasını sağlamasının yanı sıra, filmlerin eleştirilmesinde göz önüne alınacak yeni eleştirel ölçütlerin geliştirilmesine de katkıda bulun-

7 Oğuz Makal, *Fransız Sineması*, Kitle Yayınları, Ankara, 1996, s. 25-26.

8 Tom Gunning, *D. W. Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years of Biograph*, University of California Press, Urbana ve Chicago, 1991, s. 40.

muştu. Griffith'in filmleri bir anlatı sanatına dönüştürme yeteneğinin ardında kurgunun gücü yatmaktaydı. "Edwin S. Porter'ın bağlantılı ve eşzamanlı eylemin almaşık kurgusunu denemeye başlamasının ve D. W. Griffith'in oyuncunun tepkisinin dramatik etkisini artırmak üzere bir 'yakın çekim' almaya karar vermesinin üstünden fazla bir zaman geçmeden, sinemacılar, 'kesme' aracılığıyla uzamı, zamanı, duyguları ve duygusal yoğunluğu, yalnızca kendi içgüdüleri ve yaratıcı yetenekleriyle sınırlı olan bir kapsam içinde yönlendirebileceklerini keşfettiler."[9] Bundan böyle filmlerin eleştirilmesinde filmsel anlatı sanatı içinde geliştirilen sözleşmelere uygunluk ölçütü ortaya çıkmıştı ve artık filmlerin kendilerine özgü bir eleştirel anlayış içinde değerlendirilmesine başlanmıştı.

Tarihsel gelişim içinde, Griffith'in filmlerinden sonraki on yıl içinde en dikkate değer gelişme olarak Sovyet filmcilerin sinema sanatına yapmış oldukları katkılar bulunmaktadır. Yirmili yıllarda, Lev Kuleshov, Dziga Vertov, Vsevolod Pudovkin ve Sergei Eisenstein filmlerin bir sanat olarak gelişmesinde önemli kuramsal ve pratik katkılarda bulundular. Griffith'in filmlerinden sonra, Eisenstein sinemanın bir anlatı sanatı olarak gelişmesinde en önemli kilometre taşlarını oluşturan iki film yaptı: *Strike-Grev* (1925) ve *Battleship Potemkin-Potemkin Zırhlısı* (1925). Böylelikle Griffith'in ve Eisenstein'ın sessiz sinema döneminin başyapıtları olan bu filmleri, film sanatının ulaşmış olduğu aşamayı göstermeleri nedeniyle film kuramı için olduğu kadar film eleştirisi için de referans noktaları oldular.

Sinema tarihi açısından yirmili yıllardaki tek gelişme Sovyetler Birliği'nde meydana gelmemişti. Bu yıllarda Almanya'da da sinemanın bir sanat durumuna gelmesinde katkısı olan filmler yapılmaktaydı. Dışavurumculuk akımı-

9 Edward Dmytryk, *Sinemada Kurgu*, Zafer Özden (çev.), Afa Yayınları, İstanbul, 1993, s. 10.

nın filmleri [en başta gelen örnekler olarak *Cabinet of Dr Caligari-Dr. Kaligari'nin Muayenehanesi* (1919) ve *Nosferatu* (1920)] en az Amerika Birleşik Devletleri'nde ve Sovyetler Birliğinde üretilen filmler kadar sanatsal bir değere sahip olmalarıyla bir dışavurum ve öyküleme aracı olarak sinemanın gelişimine katkıda bulunmuşlardır. Paul Rotha bu katkıyı şu şekilde saptamaktadır: "Sinema tarihinde ilk olarak, yönetmen kamera aracılığıyla çalışmıştır ve ekran üzerindeki gerçeklik kırılmıştır. Bu film, gerçekçi olmak yerine, hem düşsel hem de yaratıcı olarak olası bir gerçekliğe de sahip olabilirdi; bir film fotografik olmadığı zaman da etkin bir şekilde dramatik olabilirdi; (...) Film, ekran üzerindeki gerçekliği kırmıştır; bir gerçeklik yerine, olası bir gerçekliğin yapımı ortaya konmuştur; ve o izleyicinin zihinsel psikolojisine aktarılmıştır."[10] Alman sineması dışavurumculuk akımının filmleriyle ışık, dekor, oyunculuk ve kamera kullanımı açısından yeni arayışlar ortaya koyarken, "Fransa'da da Dadacılar ve Gerçeküstücülerin etkisiyle entelektüeller sinemada "görüntünün şiirini" yakalamaya çalışıyorlardı. Sinema kulüplerinde Louis Delluc gibi eleştirmenler kuramlar üretmeye çalışıyorlardı."[11] Bütün bu sanatsal gelişmelerin gösterdiği gibi, sessiz sinema dönemi içinde sinema filmi üreten ülkelerde sinemacılar ve sinemayla ilgilenen entelektüeller, filmlerin bir sanat aracı olarak potansiyellerini kısa bir süre içinde kavrayarak filmleri bir sanat düzeyine yükseltme yönünde çaba harcamışlardır.

Bu gelişmeler sonucunda, otuzlu yıllara gelinceye kadar filmler bir anlatı sanatı olarak kendilerini kanıtlamışlar

10 Paul Rotha, *Sinema Tarihi: Ülke Sinemaları*, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1996, s. 60-61,178.

11 Nurçay Türkoğlu, "Hayal Perdesinde Canlı Görüntüler: Sinema (1895-1940)", *Varlık Dergisi*, Sayı: 1059, Varlık Yayınları, İstanbul, 1 Aralık 1995, s. 4.

ve bir sanat yapıtı olarak eleştirel alanın içine girmişlerdi. Ancak bu yılların filmlerine artık ortadan kalkmış, dönemine özgü bir anlatı formu olarak bakmak daha doğru olacaktır. Çünkü otuzlu yıllarda film endüstrisinin tamamen sesli film üretimine geçmesiyle birlikte, filmler bir anlamda işe yeniden başlamak zoruna kalmışlar ve tekrar kendilerini tiyatronun etkisinden kurtarmak ihtiyacı içinde -sessiz sinema döneminin tecrübelerinden ve kuramsal birikimlerinden de yararlanarak- yeni ve özgün anlatım tarzları geliştirme arayışına girmişlerdir. Bu açıdan bakıldığında, sessiz dönemin kimi usta sinemacılarının sesi tepkiyle karşılamaları anlaşılır görünmektedir. Bu sinemacılar "sessiz film sanatı" olarak adlandırabileceğimiz dönem sinemasının kendisini tam olarak kurmuş bir anlatı sanatı olduğunu ve sesin bu anlatı tarzının üzerinde bozucu bir etkisi olacağını düşünmektedirler.

Otuzlu yıllar sinemanın bir sanat dalı ve bir halk eğlencesi olarak iyiden iyiye kendini kanıtladığı yıllar olmuştur. Bu yıllarda sesli sinemanın ilk başyapıtları üretilmiş -özellikle Fransız sineması altın çağını yaşamıştır- ve sinema seyircilerinin salonları doldurması sonucunda sinema endüstrisi hızlı bir gelişme içine girmiştir. Yönetmenler nasıl sinemanın ilk yıllarında filme çekilmiş tiyatro oyunları çekmekten uzaklaşmaya çalışarak kendine özgü bir anlatı sanatının kurulmasına çalışmışlarsa, otuzlarda da sesin filmlere eklenmesiyle tekrar tiyatronun etkisi altına girme tehlikesi yaşayan bu anlatı sanatını "görselliği sesin önünde tutan" bir anlayış içinde bir kez daha özgün bir sanat formu olarak kurma çabasına girmişlerdir.

Otuzlu yılların film eleştirmenlerinin sesli sinemanın gelişmesine yönelik yeni sanatsal arayışları destekledikleri bir dönem olmasının ardından, kırklı yıllarda yeni sinema akımları ve sinemasal anlayışlar ortaya çıkmıştır. Kırklı yıllarda en dikkati çeken film, gerçekçi film kuramının en

önemli başyapıtını oluşturan ve sinema eleştirmenleri tarafından yapılan seçimde her zaman en iyi on film arasına giren *Citizen Kane-Yurttaş Kane* (1941) filmidir. Orson Welles'in bu filmi film eleştirisi açısından tamamen farklı bir yönelim ortaya çıkmasına katkı sağlamış ve biçimci geleneğe dayanan bir film anlayışının yerine gerçekçi olarak adlandırılan bir anlayışın etki kazanmasına yol açmıştır. Bu anlayışın en önemli savunucusu, film kuramcısı ve eleştirmeni Andre Bazin olmuştur. Bazin'le birlikte, filmlerin değerlendirilmesinde yönetmenin filmsel anlatımı güdümlemek üzere gösterdiği çabanın yanında yönetmenin gerçekliği gözleme gücü önem kazanmış ve kurgunun değil görüntünün çıplak gerçekliğinin aktardığı anlamın eleştirel bir ölçüt olarak kullanılması düşüncesi egemenlik kazanmıştır.

Kırklı yıllardaki gerçekçi filmlerin ve sosyal konularla ilgili filmlerin ortaya çıkışında İtalyan Yeni Gerçekçilik akımının da etkisi büyük olmuştur. Savaş sonrasının çöküntüye uğratmış olduğu Avrupa sinemasının endüstriyel koşulları içinde üretilen ve düşük bütçeye, profesyonel olmayan oyunculara, gerçek mekânlarda yapılan çekimlere dayalı *Ossessione-Tutku* (1942), *Roma, citta aperta-Roma Açık Şehir* (1945), *Ladri di Biciclette-Bisiklet Hırsızları* (1948) gibi filmler, yapıntıya dayalı filmlere karşı yeni bir eleştirel yaklaşımın ortaya çıkmasını sağlamıştı. Bu akım "sinemadaki bütün gerçekçilik akımlarının, bu arada en çok Fransız natüralizminin, Sovyet toplumcu sinemasının, İngiliz belge-film okulunun tecrübelerinin, İtalyan edebiyatındaki 'verissimo' akımının savaş sonrası İtalya'sının bütün toplumsal meselelerine uygulanışından meydana geliyordu."[12] Ellili yıllara kadar etkisini sürdüren bu akım eleştirel alanda da etkisini göstermişti. Bu akım içinde üre-

12 Nijat Özön, *Sinema El Kitabı*, Elif Yayınları, İstanbul, 1964, s. 56.

tilen filmlere bakılacak olursa, "karşımızda oldukça değişik görüntülerin sergilendiği bir durumla karşılaşırız. Bir filmle diğeri arasındaki farklılıklar bizi üzerinde düşünmeye ve daha ayrıntılı tahliller yapmaya zorlar. Aslında, Yeni Gerçekçilik, daha ilk yıllarından başlayarak tartışan, polemik yapan bir harekettir. Yönetmen olsun, eleştirmen olsun, bütün temsilciler bildiriler ve programlar ortaya atarlar, gündem saptarlar, protestolarda bulunurlar, kavgaya girişirler, hatta bunu birbirleriyle bile yaparlardı."[13] Yeni Gerçekçilik etkisini sadece kendi ülkesinde değil, aynı zamanda gerek film anlatımı ve estetiği gerek yapım tarzı ile diğer ülkelerin sinema endüstrileri üzerinde -ve Fransız Yeni Dalga'sında olduğu gibi film kuramı ve eleştirisi üzerinde- de göstermiştir.

Aynı yıllarda Amerika Birleşik Devletlerinde gangster filmlerinin ve savaş sonrası kültürel kaygıların yarattığı bir film türü olarak "film noir" filmlerinin perdeleri kaplamasının yanında, "toplumsal içerikli" filmler (sorun filmleri- "problem films") de perdede kendilerini göstermeye başlamışlardı. Kırklı yılların bu filmleri ırkçılık, alkolizm, politik yozlaşma ve savaş sonrası toplumsal uyumlanma gibi sorunları ele alarak perdelere gerçekçi bir film anlayışını taşımışlardır.

Kırklı yılların sona ermesiyle, "1950'den sonra bir kısım ilgililer sinema sanatı ve geleceği üzerinde ümitsizliğe kapılır gibi oldular. 1930'dan itibaren belirmeye başlayan, bir dünyaya mal oluş, yüzyılın ikinci yarısına geçilince, sinema aleminin en mühim meselesi haline girdi. Sinema sanatı beşiği olan memleketlerin tekeli olmaktan çıktı."[14] Ellilerde çeşitli sosyoekonomik ve politik nedenlerden dolayı (değişen nüfus yapısı, boş zamanları değerlendirme ak-

13 Giorgio Vincenti, *Sinemanın Yüz Yılı*, Engin Ayça (çev.), Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1993, s. 80.

14 Zahir Güvemli, *Sinema Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1960, s. 201.

tivitelerindeki değişim, antitröst yasaları gibi yasal düzenlemeler, vb.) sinema salonlarından seyircinin çekilmesi ve televizyonun bir rakip olarak ortaya çıkarak seyirciyi çalması sonucunda, sinema endüstrileri zorluk içine girdiler. Bu yıllarda üç boyutlu film, geniş perde teknikleri gibi yeni buluşlarla sinema seyircisini yeniden kazanmaya yönelik çabalar gösterildi. Bu arada tür filmi eleştirisi açısından, ellili yıllar savaş sonrası ulusal kimlik krizini yansıtan film türleri olarak "western" ve "bilim kurgu" türlerinin Amerikan perdelerini kapladığı yıllar oldular. Ellili yıllardan başlayarak ulusal sinemaların etkisinde bir artış gözlendi. Film festivalleri ve sanat filmleri gösteren sinema salonları aracılığıyla, değişik ülke sinemalarına ait başyapıtlar belirgin bir şekilde film kültürünün oluşturucu öğesi durumuna gelmeye başladılar.

Ellili yıllar eleştirel tavırlardaki ve ölçütlerdeki bir değişim sürecini temsil etmektedir. Sinema tarihinin önceki elli yılı içinde oluşan temel eleştirel tavır ve ölçütler şu şekilde belirlenmekteydi: "Aranan ilk şey isimlerdi, seyirciyi çekme gücüne sahip starlar; ikincisi yapım değerleriydi, inceden inceye hazırlanmış dekorlar ve büyük harcamaları gösteren diğer kanıtlar; üçüncüsü öykü değeriydi, bu ise özgün yapıta ödenen büyük ücret ve bir roman ya da oyunun popülerliği anlamına gelmekteydi. Sonraki ölçüt görüntü duygusuydu; yukarıdaki öğelerin kümelenmesi, artı herhangi özgül filmsel nitelik. Son olarak gişe gelirinin yarattığı çekicilik vardı."[15] Ama ellili yıllardaki değişim ile birlikte star sistemi ve stüdyo sistemi çökecekti. Yeni Gerçekçilik ve Yeni Dalga gibi akımların daha ucuz yapım tekniklerini popülerleştirmesiyle birlikte, günlük yaşam içinden, sıradan kişilerin ele alındığı öyküler perdelere taşınmaya başladığı ve filmlerin yapım değerlerinden çok yö-

15 Aktaran: Jack C. Ellis, *A History of Film*, Prentice-Hall, New Jersey, 1979, s. 147.

netmenin bir "auteur" olarak taşıdığı değerler daha ön plana çıkmaya başladığı için, değişen sinema anlayışına uygun olarak filmlerin eleştirilmesinde de farklı eleştirel ölçütler ortaya çıkarmıştı.

Ellili yıllarda televizyonun sinema seyircisini salonlardan evlere çekmesi yalnızca endüstriyel bir dönüşüme değil, aynı zamanda film kültürü üzerindeki bir etkiye de işaret etmekteydi. Başlangıçta televizyonu ciddi bir rakip olarak gören ve bu yeni araç ile uzlaşmayı reddeden film şirketleri zamanla uzlaşma yoluna giderek film arşivlerini bu yeni aracın hizmetine açmak zorunda kalmışlardı. Bu durumun sonucunda televizyon film kültürünün gelişmesine katkı sağlama işlevi edinmişti. Seyirciler -ve sinema ile profesyonel düzeyde ilgilenen kimseler, film eleştirmenleri- sinemanın ilk örneklerinden başlayarak filmleri tarihsel bir perspektif içinde seyretme olanağına kavuşmuşlardı.

Bu arada televizyon sinema üzerindeki etkisini yalnızca ekonomik açıdan göstermemiştir. Televizyon aracının da aynı filmsel anlatı öğelerini kendi doğasına uygun bir biçimde kullanması sonucunda sinema filmlerinin anlatımını etkilemesi söz konusu olmuştur. 1960'lı yıllarda, yönetmenlik sanatını televizyonda öğrenip daha sonra sinemaya geçen John Frankheimer, Sydney Lumet, Martin Ritt, Robert Aldrich ve Arthur Penn gibi sinema tarihi içinde başarılı filmlere imzalarını atmış yönetmenler, televizyonda edinmiş oldukları üsluplarının etkisini ve kimi televizyona özgü teknikleri sinemaya taşımışlardır.

Televizyondan gelen yönetmenlerin yaratıcı bir biçimde kullandıkları bu teknikler sinema perdesinde uygunluk sağlamışlar ve olumlu sonuçlara yol açmışlardır. Bir örnek olarak, bu yönetmenlerin öncesinde görüntüde meydana gelecek deformasyon nedeniyle sinema filmlerinde optik kaydırma (zoom) tercih edilmezken, bunun yerine kaydırma (travelling) ile nesnelere yaklaşma uygulama-

sı daha yaygındı. Bu yönetmenler daha farklı bir dramatik etki yaratmak amacıyla bu tekniği yaratıcı bir biçimde kullanmışlar ve sinema anlatısı içinde etkili bir anlatım aracı olarak yer edinmesini sağlamışlardır. Bu yönetmenlerin ardından gene televizyondan ama bu kez televizyon reklamcılığı alanından gelen yönetmenler de kendi ortamları içinde edindikleri anlatı tarzlarının sinema perdesine taşınmasına aracılık etmişlerdir. "Genç filmcilerin çoğu ilk eğitimlerini reklam filmlerinde almışlardır ve altmışların sonlarında kısa bir süre moda olan bir dereceye kadar çılgınca teknikler doğrudan bu duruma dayandırılabilir. Bir üslup olarak şimdi bunun modası geçmektedir ve halihazırda tuhaf görünmektedir. Bununla birlikte bu üslubun birçok yeniliği film yapımına geçmiştir ve bazı yöntemleri sinema dilini zenginleştirmiştir."[16] Televizyon filmlerinin ve televizyon reklam filmlerinin anlatı tekniklerinin kimilerinin sinema filmlerinin anlatıları içine taşınması filmlerin anlatılarının ve görsel niteliklerinin değerlendirilmesinde bu etkilerin göz önüne alınması durumunu ortaya çıkarmıştı.

Sinemanın çeşitli sosyoekonomik, endüstriyel ve estetik nedenlerden ötürü bir dönüşüm içine girdiği altmışlı yıllar aynı zamanda üretilen filmlere ilham verecek bir biçimde sinemayla ilgili kuramsal tartışmaların yoğunlaştığı, yeni film tarzlarının ve sinema tarihinin önemli yönetmenlerinin ortaya çıktığı yıllar olmuştu. Bu yıllarda hangi ülkede olursa olsun tüm sinemacılarda ortak olarak bulunan tavır geleneksel sinemaya karşı bir tavır alma durumudur. "Sinemanın geleneksel kalıplarına duyulan tepki Fransa'da, 1958'den itibaren çevrilmeye başlanan ilk 'Yeni Dalga' filmleriyle şekillendi. 'Yeni Dalga' denilen akım, bir yanda kısa metrajlı film deneyiminden gelen bir grup genç sinemacı (Resnais, Varda, Demy, L.Malle) ile öbür yanda

16 Wolf Rilla, *The Writer and the Screen: On Writing for Film and Television*, Marrow Quill Paperbacks, New York, 1974, s. 127

'Cahiers du Cinema' (Sinema Defterleri) adlı dergi etrafında toplanmış bir grup genç eleştirmeni (Truffaut, Chabrol, Godard, Donio-Valcroze, Kast, Rivette, Rozier, Rohmer) bir araya getirmekteydi."[17] Bu genç sinemacıların hepsi de özgür bir filmsel anlatımın peşinde arayışlara girdiler. Hepsinde görülen ortak tavır film anlatı geleneklerine bir karşı çıkış ya da bunları yorumlama, film diline estetik müdahalede bulunma ve yeni anlatı yolları yaratma peşinde olma, sinemaya yeni bir şekilde bakma gibi nitelikler göstermekteydi.

Ama bu yöndeki çabalarda, Penelope Houston'un 1971 yılında dönem üzerine sıcağı sıcağına yaptığı değerlendirmede belirttiği gibi, "ortak bir ruh diye bir şey yoktur. Bir grup film üzerine yapılabilecek herhangi bir genelleme, bir başka grup film kanıt olarak kullanılarak ustalıkla geçersiz kılınabilmektedir. Eğer, diyelim ki, Godard ve Antonioni arasında ortak bir zemin yoksa, bu zemin Godard ile Resnais arasında daha fazla değildir."[18] Ama bu filmleri üreten yönetmenlerin bazı filmlerinin gösterdiği gibi, film anlatımında daha özgür ve özgün yapıtlar ortaya koyma yolları aranmaktaydı, hepsinde bir kendiliğindenlik, yaşam ve film üzerine düşünüş, film kültürünün farkındalığı gibi temalara rastlanmaktaydı. Yeni Dalga akımının damgasını taşıyan bu dönem, sonraki yıllar içindeki çalışmalara entelektüel ve sanatsal bir ortam sağlayacak ilham arayışlarının peşinde koşulan bir dönem olmuştu.

Nitekim yetmişli yılların sineması, altmışlı yılların verdiği ilhamlarla beslenen okullu sinemacılar kuşağının ortaya çıkmasına tanık olmuştu. Denitto seksenli yılların ortasında, bir önceki on yıl hakkında geçerli genellemeler yapmanın zorluğunu belirterek yetmişli yılların sinemasını

17 Gerard Betton, *Sinema Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990, s. 85.

18 Penelope Houston, *The Contemporary Cinema 1945-1963*, (Yeniden Basım), Penguin Books, Londra, 1971, s. 183.

değerlendirirken bu olguya dikkat çekmektedir: "Yetmişli yılların bir başka karakteristiği, film okullarının öneminin artışıydı. Ellilerden beri Doğu Avrupa ülkelerindeki profesyonel filmcilerin devlet film okullarının mezunları olmaları isteniyordu. Ama bu tip bir arka fon yakın zamanlara kadar diğer ülkelerde daha az yaygındı. Örneğin, Amerika Birleşik Devletleri ilk defa, birkaç istisnayla birlikte, film okullarının ya da film programlarının mezunları olan bir genç filmciler kuşağına sahip oluyordu. Günümüzün filmcileri genellikle sinemayla ilgili cepheler hakkında sadece teknik ve yararcıl (utilitarian) olan filmcilerden daha fazla bilgi sahibidirler."[19] Ortak tavırlarla ortaya çıkan bu sinemacılar kuşağı, klasik sinemanın sona erdiğini ve film tarihini bir metin gibi görmenin mümkün olduğunu söyleyen Godard'ın peşinden gittiler ve onun filmlerinde olduğu gibi kendilerinden önceki yönetmenlerin filmlerine göndermelerde bulundular. Film kültürünün farkındalıkları içinde, bu yönetmenler sevdikleri yönetmenlerin filmlerine saygı gösterilerinde bulunuyorlardı; televizyonda gösterilen bir film aracılığıyla ya da karakterleri bir afiş altında göstererek sanatsal imalarda bulunuyorlar, film şeridinden edindikleri bilginin ve kültürün genişliğini sergiliyorlardı. Ama Godard ile Amerikan versiyonları arasında bir fark vardı: "Godard'ın aksine, Amerikalı genç yönetmenler bu tür metinlerarasılığın (intertextuality) geniş bir kültürel eleştirinin bir parçası olduğunu görememişlerdi. Bu yönetmenlerin en başarılı filmleri Hollywood'un yapı-sökümünü yapmak (deconstruct) yerine en büyük başarılarını yeniden canlandırmaya çalışmışlardı."[20] Amerikalı yönetmenlerin bu tavır farklılığına rağmen, hemen hemen

19 Dennis De Nitto, *Film Form and Feeling*, Harper and Row Publishers, New York, 1985, s. 179.

20 J. Hoberman, "Ten Years that Shook the World", *American Film*, C. 10, No: 8, American Film Institute, New York, Haziran 1985, s. 38-39.

her ülkede sinema eğitimi almış olmaktan kaynaklanan ortak niteliklere sahip bu filmciler kuşağı film kültürüyle ilgili entelektüel ve estetik donanımlarıyla eleştirmenlerden aynı ölçüde derinlikli çözümlemeler gerektiren filmler üretmekteydiler ve yetmişli yılların film kuramı ve eleştirisi alanındaki hızlı gelişme konusunda bu filmciler ve filmleri doğal olarak güçlü bir etkiye sahip olmuşlardı.

Yetmişli yılların sinemasının en önemli özelliklerinden birisi karşı-kültürel hareketler içinde üretilen filmlerin sinema perdelerini kaplaması olmuştu. Ahlak, politika, din gibi konularda düzen karşıtı tavırlarla üretilen, radikal toplumsal ve politik sorunların dışavurumunu gerçekleştiren filmler, eleştirmenlerin bu filmlere karşı donanımlı bir biçimde yaklaşmalarını gerekli kılmaktaydı. Yetmişli yılların kültürel azınlıkların görüşlerini yansıtan feminist ve siyah yönetmenlerinin filmleri ile politik tavırlı filmler üreten ve içeriklerinde olduğu kadar biçimlerinde de yeni öğeler sunan yönetmenlerin filmleri, film eleştirmenlerini de yeni okuma biçimleri ve değerlendirme ölçütleri geliştirmeye zorladı. Üstelik zaman içinde bu filmlerdeki geleneksel anlatım tarzlarının dışındaki kullanımlar, ticari sinemanın anlatısı içinde de yer edindiler. Sonuçta bu yönetmenlerin filmleri, film kuramı ve eleştirisi alanında da bir etki sağladılar ve yetmişli yıllarda farklı bilimsel disiplinlerden kaynaklanan kuramların ve eleştirel yaklaşımların geliştirilmesine yardımcı oldular.

Yetmişli yıllardaki entelektüel ortamın umut vericiliğinin yanında, sinema salonları televizyonun yaygınlaşmasından itibaren yitirmekte olduğu seyircisini kaybetmeye seksenli yıllarda da devam etti. Televizyondan sonra kablolu televizyon, video, uydu yayınları gibi teknolojik gelişmeler de bu kaybın etkisini artırdı. Sinemacılar televizyon ekranına kaptırdıkları seyircilerini tekrar beyazperdeye çekebilmek için televizyonda bulamayacakları konuları ele

almaya yöneldiler. *The Godfather-Baba* (1972), *The Jaws* (1975) ve *Star Wars-Yıldız Savaşları* (1975) gibi filmlerin başarısından sonra daha çok genç seyirciye hitap eden büyük bütçeli filmlerin yapımına yönelen Amerikan film endüstrisi, asıl amacın film üretilmesinden çok kazanç sağlamaya dönüştüğü bir süreç içine girdi. Seksenli yıllarda "Amerikan film endüstrisi bu sürecin çoğunu asıl ilgisinin film yapmaktan çok para yapmak olduğu bir noktaya varacak şekilde ticari başarı peşinde geçirdi. Bu durumun temel nedeni, artan maliyetlerin ve seyirci kaprislerinin finansal güvenlik uğruna yaratıcı özerkliği feda etmeye hazır olmaları nedeniyle çeşitli çokuluslu holdingler tarafından yutulan majör stüdyoların kaderleri üzerinde etkili olmasıydı."[21] Bu yönelim içinde Hollywood sineması seks ve şiddet dozunu artırdığı, geleneksel film türlerini yeniden gözden geçirdiği ve türsel gelenekleri birbirlerine karıştırdığı filmler üretti. Ne yazık ki, bu yıllarda filmler yapım değerleriyle ön plana çıkarken, yönetmenler saf kaybetmekteydiler. 1989 yılında yapılan bir değerlendirmede, yönetmenlerin değişen konumu şu şekilde saptanmaktaydı: "Amerikan film yönetmenleri bir kimlik krizi içindedirler. Geçen on yıl boyunca, yönetmenlerin rolleri asıl yaratıcı rolünden yönetici ya da girişimci rolüne dönüştü. Ya da daha da kötüsü Tom Wolfe'un astronotları düzeyine indirgendiler; doğru ekibe sahip zeki, yüksek profilli maymunlar."[22] Bu yıllarda Amerikan filmleri yaratıcı bir yönetmenin dışavurum aracı olmaktan çok seyirci beğenisine yönelik popüler kültür ürünleri olarak perdede yerlerini alırlarken, sinema sanatına katkıda bulunan yaratıcı çalışmalar her zaman olduğu gibi ticari sinemanın dışındaki bağımsız sinemacılardan geldi.

21 David Parkinson, *History of Film*, Thames and Hudson, New York, 1995, s. 245.

22 Beverly Walker, "The Disappearing Director", *Film Comment*, C. 25, No: 1, Film Society of Lincoln Center, New York, Ocak-Şubat 1989, s. 28.

Doksanlı yıllara gelindiğinde ise, sinema salonları tekrar büyük bir canlanmanın içine girdiler ve seyirciler sinema salonlarını doldurmaya başladılar. Film şirketleri aynı türden filmleri üreterek büyük tanıtım kampanyalarıyla seyircileri artık küçülmüş olan sinema salonlarına doldurmayı başardılar. "1990'ların başlarında bir filmin ortalama maliyeti 20 milyon doların üzerine çıkmıştı ve stüdyo yöneticileri giderek artan bir biçimde daha önce denenmemiş formüller üzerine kumar oynamakta gönülsüzdüler. Sonuç olarak, bu on yıl da bu zamana kadar 1980'lerin ortalarında oluşturulan film dizileri, yeniden çevrimler, restorasyonlar, yönetmenlerin kurguladığı filmler ve çok satan romanlar ya da başarılı yabancı filmler gibi 'önceden satın alınan' yapıtların uyarlamaları eğilimlerini izledi."[23] Bu yüzden Hollywood sineması değişen yapım koşullarına ve pratiklerine rağmen özünde aynı kalmayı sürdürdü.

Seksenli yıllardan başlayarak diğer ülkelerin nefesi, Hollywood tarafından giderek artan bir biçimde kesilmeye başladı: "1983'te Fransa Kültür Bakanı Jack Lang Amerikan Kültür Emperyalizminden söz ettiğinde Amerikan filmlerinin sinema salonlarındaki oranı % 49'du. O günlerde önlem almaktan söz ediliyordu. Şimdi bu oran % 57,3 ve Fransızlar şaşkın."[24] Aynı yazıda verilen 1991 yılına ait rakamlara göre, İtalya'da Amerikalıların pazar payı % 25'ten % 70'lere artarken İtalyanların payının % 60'tan % 20'lere indiği; Hollanda'da en çok gelir getiren on filmden dokuzunun Amerikan filmi olduğu; daha vahim durumda olan Danimarka, İsveç, Norveç ve Finlandiya gibi ülkelerde -ülkemizde olduğu gibi- ilk on film arasında tek bir yerli yapım girememiş olduğu belirtilmektedir. Doksanların ortalarına gelindiğinde ise, % 57,3 oranı karşısında şaşkın-

23 Parkinson, *age*, s. 251-252.

24 ——, "Sinema/ABD Hegemonyası: Bir Zamanlar Avrupa'da", *Nokta Dergisi*, Yıl: 9, Sayı: 36, İstanbul, 8 Eylül 1991, s. 72.

lık yaşayan Fransızların gözleri iyice büyüyecektir: "Avrupa sinema piyasasında Amerika'nın payı bugün % 75'tir (Amerika'da ABD dışında üretilmiş filmlerin gişe gelirleri ise sadece % 2'dir.)"[25] Dünya sinemasında Amerikan sinemasının egemenliğini tesis eden bu koşulların sonucunda, film denince akla Amerikan filmleri ve buna paralel olarak film eleştirisi denince Amerikan filmlerinin eleştirisi/tanıtımı gelmektedir.

Doksanlı yılların umut verici tek özelliği ise, Hollywood filmlerinin hemen hemen her ülkedeki egemenliğinin yanında, değişik ülkelerin sinemalarının bazen bir bazen daha çok filmle eleştirel gündeme girmeleri oldu. Ülkeler arasındaki yapım ortaklıkları arttı ve özellikle Avrupa'da çeşitli kuruluşlar özgün filmlerin üretilmesinde destek sağlayan kuruluşlar oluşturdular. Bu filmler Hollywood sinemasına karşı bir alternatif oluşturdukları gibi, eleştirel açıdan dikkat çektiler. Sonuç olarak günümüz sineması değerlendirildiğinde, değişen çok bir şeyin olmadığı gözlenmektedir. Ticari filmler -aralarında eleştirel dikkati hak eden filmler bulunmakla beraber- hâlâ perdelerin büyük bir bölümünü kaplamaktadırlar ve bunların dışında kalan birçok film gösterim olanağı bulamamaktadır.

FİLM ELEŞTİRİSİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

Sinemanın ilk yıllarında filmler sundukları ucuz eğlence olanağı nedeniyle popülerleşmelerinin yanında sinemayı yeni bir sanat dalı olarak gören entelektüellerin dikkatini çekmişlerdir. Bu durumun sonucu olarak filmlere yönelik eleştirel ilginin belirmesi fazla zaman almamıştır. Film eleştirisi ilk olarak gazetelerde ortaya çıkmış ve oldukça

25 David Morley ve Kevin Robbins, *Kimlik Mekanları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995, s. 39.

uzun bir süre gazete sütunları içinde kalmıştır. "Yüzyılın başında halk film eleştirisi konusunda açlık çekmekteydi... 1904 yılında Philedelphia Inquirer filmleri yorumlamaktaydı, Inquirer'ın Edwin S. Porter'ın *The Great Train Robbery* (1903) filmine dair yorumu (review) yüzeyseldi (filmde çok fazla miktarda çekim bulunmaktadır) ama en azından bir başlangıçtı. 1906 yılında ilk film dergileri yayın hayatına başladılar. 1909 yılında 'The New York Times', D. W Griffith'in *Pippa Passes* filmi üzerine yazılmış olan ilk film yorumunu yayınladı; o zamandan başlayarak film yorumları 'Times' içinde düzenli bir bölüm haline geldi. Filmlerin yorumlanması konusunda özel nitelikler bulunmadığı için, herkes filmler hakkında yazabilirdi ve çoğu zaman da yazdı."[26] Popüler talep ve basının ilgisi film eleştirilerinin gelişiminde belirleyici oldu.

Filmlerin halk arasında yaygın bir eğlence aracı durumuna gelmesi ve sinema salonlarının hızla yayılması sonucunda basının da filmlere yönelik ilgisi giderek arttı ve filmlerle ilgili yazılar gazetelerde giderek daha fazla bir yer kaplamaya başladılar. Örneğin "Chicago'da 'The Tribune', tirajını artırma aracı olarak perdede ve basılı sayfada paralel bir biçimde dizi filmlerin tanıtımına katılarak filmlerin tanınmasında öncülük etti ve başarılı oldu."[27] O dönem bir gazetenin editörünün de söylediği gibi, gazeteler artık filmlerle rekabet içindeydiler. Ama bu rekabet iki aracın birbirlerinden beslenmesini de içermekteydi. Bu nedenle filmlerle ilgili yazılar başka gazetelerde de hızla yer edinmeyi sürdürdüler.

Bu dönemlerde ister filmlerle ilgili yazılarda olsun ister film eleştirisi alanında olsun gazetelerde "filmler hak-

26 Bernard F. Dick, *Anatomy of Film*, St. Martin Press, New York, 1978, s. 170.

27 Terry Ramsaye, "The Rise and Place of the Motion Picture", *The Movies: An American Idiom:Readings in the Social History of the American Motion Picture* kitabında, Arthur F. McClure (der.), Associated University Press, New Jersey, 1971, s. 47.

kında yazanların hepsi de entelektüeller değildiler... Başlangıcından beri film kelimenin her iki anlamında da popüler bir sanat olmuştur. Eleştiri olarak geçen birçok yazı, yazarın bir sanat olarak ve sosyal bir yorumlama aracı olarak film hakkında hiçbir kavramsallaştırmaya sahip olmadığını gösteren "review"lerdir. Yazar çoğu zaman yalnızca seyirciyi yerel sinemada ne oynadığı hakkında bilgilendirmekle tatmin olmaktadır. Bununla birlikte, başlangıcından beri filmlerin yazılarının çoğu imzasız olarak çıkan sezgisi güçlü eleştirmenleri olmuştur. Yaklaşık 1925 yılında, Mardount Hall'ın imzalı eleştirileri (review) 'The New York Times'ta görününceye kadar bu durum sürmüştür. 'Photoplay'deki film eleştirilerinin çoğu imzasızdır."[28] Bu dönem içindeki film eleştirilerinde dikkat çekilmesi gereken bir durum, görsel bir sanat olarak filmin yeni ve farklı bir disiplin olarak kabul edilmiş olmasıydı. Filmler artık bu anlayış doğrultusunda eleştirilmeye başlanmıştı.

Kochman'ın imzalı ilk eleştirileri yayınlanan film eleştirmeni olarak verdiği Hall'ın 'The New York Times'ın 25 Şubat 1925 tarihli sayısında yer alan ve Frank Borzagne'in *Daddy's Gone a-Hunting* filmi üzerine yazdığı eleştiri bu dönemdeki eleştirel tavrı sergileyen ilginç bir tarihsel örnektir. Hall'a göre, bu film "eylemin farklı açılardan resmedilmesiyle düşünceli bir biçimde yönetilmiş. Maalesef bu iyi yapıt perdede göründüğü kadarıyla öykünün zayıflığını telafi edememektedir. Esas karakteri Julian'ın aktiviteleri, insanın onu erkeksi bir Sandra gibi düşünmesine neden olmaktadır. Julian küçük kızın ölümünden sonra aklı başına gelen zayıf ve düşüncesiz bir karakterdir. Yönetmen Frank Borzagne zaman zaman şaşırtıcı bir kullanımla yılları kaydırmaktadır. Bir sekans içinde Julian, âşık oldu-

28 Stanley Kochman (der.), *A Library of Film Criticism: American Film Directors*, Frederick Ungar Publishing, New York, 1974, s. viii.

ğu bilinen bir kızı kucaklamaktadır ve sonraki an içinde altı yaşında olması gereken kızını havaya kaldırmaktadır."[29] Gazete eleştirmeninin kendisine ayrılan kısa yeri içinde, Hall günümüzdeki gazetelerde de rastladığımız eleştiri üslubunun bir örneğini vermektedir: Bir sanatçı olarak yönetmeni değerlendirmekte, bir tiyatro oyunundan uyarlandığını belirttiği filmin öyküsü hakkında bir yargıda bulunmakta, karakterler hakkında seyirciyi bilgilendirmekte, yeni ve özgün filmsel anlatım öğelerinin eleştirisini yaparak yönetmeni övmektedir.

İlk gazete eleştirmenlerinin hepsi de niteliksiz yazarlar değildi. 'The New York Dramatic Mirror'da "Seyirci" imzasıyla 1908 yılından 1912 yılına kadar film eleştirileri yazan ve aynı yayının reklam bölümünde çalışan Frank Wood gibi insanların yanı sıra, edebiyat adamları da sinemanın ilk yıllarında bu yeni icadın anlattığı öykülere ilgi duymuşlar ve film eleştirileri yazmışlardır. Bunlar arasında 'Life'da 1920 yılından 1928 yılına kadar film eleştirileri yazan Robert E. Sherwood'un yanı sıra Edmund Wilson, Joseph Wood Crutch gibi isimler bulunmaktadır. Ayrıca Amerika'da film eleştirisi konusunda ülke çapında ün kazanan ilk film eleştirmeni edebiyat adamı, 1941 ve 1948 yılları arasında 'Time' ve 'Nation'da film eleştirileri yazan romancı, şair ve senaryo yazarı James Agee olmuştur.

Otuzlu yıllara gelindiğinde, film eleştirisi bir kurum olarak yerleşmiş duruma gelmişti ve bu kurumun işlevi üzerine düşünceler üretilmeye başlamıştı. Bu yıllarda Almanya'nın en önemli gazetelerinden birisi olan Frankfurter Zeitung gazetesinde çalışan ilk film kuramcılarından Siegfried Kracauer 1932 yılında "Sinema Eleştirmeninin Görevi Üzerine" başlıklı bir yazı yayınlamıştı. Sinema salonu sahiplerinin yapmış olduğu bir toplantı vesilesiyle düşünce-

29 *age*, s. 1

lerini açıklama fırsatı bulduğunu söyleyen Kracauer, kapitalist ekonomi içinde diğer mallardan farksız bir mal olduğunu söylediği filmleri kitleleri aydınlatmayı amaçlayan ve sanat değeri olan gerçekçi filmler ile kazanç sağlamak üzere üretilen ortalama filmler olarak ikiye ayırmaktaydı. Kracauer ardından ikinci grup içinde yer alan filmlerin eleştirisinde nasıl bir yol tutulması gerektiği üzerine düşüncelerini belirtmekteydi: "Film seyirci kitlesine ne iletiyor ve hangi anlamda onları etkiliyor? Bunlar sorumluluk sahibi bir gözlemcinin ortalama yaratımlara yöneltmesi gereken asıl sorulardır. (...) Şimdi gerekli yeterliliğe sahip sinema eleştirmeninin sıkça yapmaya çekindiği görevi, benim düşünceme göre, sıklıkla ortalama filmlerde büyük bir gizlilikle kendini gerçekleştirmeye çalışan sosyolojik amaçları gizli kaldıkları yerden ortaya çıkarmak üzere çözümlemek ve gün ışığına çıkarmaktır... Film eleştirmeninin misyonu, ortalama filmlerde örtülü olarak verilen sosyal temsilleri ve ideolojileri ortaya çıkarmak ve bunlar aracılığıyla filmlerin etkilerinin yarattığı sorunları her yerde aşmaktır."[30] Bu düşüncelerin ortalama filmler için olduğunu söyleyen Kracauer'e göre, sanat değeri olan filmlerde yalnızca sosyolojik çözümleme üzerinde durulmamalı, aynı zamanda bu filmlerin incelenmesi içkin bir estetikle desteklenmeliydi.

Film eleştirisinin Batı ülkelerindeki tarihsel gelişiminin başlangıcına kısaca göz attıktan sonra, aynı dönemler içinde ülkemizdeki duruma da kısaca bir göz atmaya geçebiliriz. Sinemanın ülkemize girişinin, icadının hemen bir yıl sonrasında, 1896 tarihinde gerçekleşmesine rağmen, film kuramı ve eleştirisi alanındaki gelişmeler aynı çabuklukta meydana gelmemiştir. Sanat ürünlerinin değerlendirilmesine olanak tanıyan eleştirel düşüncelerin gelişmişli-

30 Siegfried Kracauer, "Über die Aufgabe des Filmkritikers", *Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film* kitabında, yayına hazırlayan Karsten Witte, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1974, s. 10-11

ğine paralel bir biçimde, Batı ülkelerinde bütün sanatların mirasçısı olarak görülen sinemayla ilgili kuramsal düşünceler ve bunlara dayalı eleştiriler oldukça erken tarihlerde ortaya çıkmaya başlamıştı. Ama aynı tarihlerde ülkemizde çeşitli sosyoekonomik ve kültürel nedenlerden ötürü (çökmekte olan bir imparatorluk, kurulmakta olan yeni bir devlet; bu ortam içinde Batı ülkelerinde olduğu kadar elverişli bir kültürel ortama sahip olunamaması gibi nedenler) bir sanat dalı olarak filmlere yönelik ateşli bir kuramsal ilginin ortaya çıkmasını beklemek mümkün değildir. Öte yandan film eleştirisi konusunda ciddi çabaların ortaya çıkması için ellili yılların sonrasına kadar beklenmiş olması da ülkemizdeki film eleştirisi kurumunun temelleri konusunda olumlu düşünceler akla getirmemektedir.

Sinemanın ülkemizdeki ilk yıllarında filmlerle ilgili yazılar ancak "1918 yılında başlamıştır. Yani sinemanın icadından (1895) otuz üç yıl, İlk Türk filminin çevrilişinden de (*Ayestefanostaki Rus Abidesinin Yıkılışı*-1914) dört yıl sonra. Oysa aynı 1918'de dünyanın başka ülkelerinde bazı yazarl sinemanın bir sanat olduğunu keşfetmeye başlamışlara."[31] Sinemanın ülkemizde bir sanat olarak keşfedilmesinin ölçütünü oluşturan film eleştirisi kurumunun etkili bir şekilde ortaya çıkabilmesi için otuz yıldan fazla bir zaman geçmesi gerekecektir. Türkiye'de "ilk sinemayla ilgili 'tenkit'ler 'Temaşa' dergisinde Muhsin Ertuğrul ve Galip Arcan'ın yazılarıyla başladı" ve 1930 yılında "sinema tenkitleri 'Vakit' gazetesinin haftalık eklerinde Fikret Adil'in katılmasıyla sürdürüldü."[32] Muhsin Ertuğrul'un eleştirisi Sedat Simavi'nin *Pençe* (1917) filmi üzerinedir ve aşağıdaki bölüm, Berlin'de edindiği sinema bilgilerinin ışı-

31 Ziya Metin, "Türkiye'de Sinema Eleştirmesi 1918-1942", *Yeni Sinema*, Sayı 8, İstanbul, 1967, s. 13.

32 Agah Özgüç, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990, s. 103,105.

ğı altında filmi yerden yere çalan Ertuğrul'un üslubu hakkında bir fikir vermektedir: "Pençe namıyla ortaya atılan o saçma sapan şeylerin birbirine eklenmesinden mütehassıl şerit, memleketimizde yalnız sanayi-i nefise müntesiplerini değil, her Türk'ü utandırmıştı. Herkes pek bi-gane olduğumuz bu sanata karşı, biraz daha az bala-pervaz olmamızı haysiyet-i milliye namına temenni ediyordu." Gene Ziya Metin'in yazısından öğrendiğimiz kadarıyla, İ. Galip Arcan ve K. R. rumuzlu bir yazar da yerli filmleri eleştiren yazılarıyla ilk eleştirmenlerimiz arasına katılırlar. 1922 yılına gelindiğinde ise 'Dergâh' dergisinde Mustafa Nihat Özön film eleştirileri yazmaya başlar. Aynı yıllarda Burhan Felek de sinema eleştirileri yazan bir başka yazarımız olarak ortaya çıkar. Burhan Felek'in ardından Fikret Adil de sinema yazılarına başlar. Ama bu eleştiriler -sinemanın ilk yıllarında Batıda görülen film eleştirilerinde olduğu gibi- filmin konusunun kısaca sinemacıların hazırladığı el ilanlarındaki özetlerden aktarılmasıyla ve oyuncular hakkında birkaç övücü sözün ilave edilmesiyle oluşturulan yazılardır.

1926 yılında Ekrem Reşid ve E. Kemal tarafından bütün yazıları Fransızca ve Türkçe olarak iki dilden verilen 'Le Film' dergisi yayınlanmıştır. Dönem içinde gösterilen ve gösterilecek olan filmleri tanıtan yazıların, ilan ve reklam fotoğraflarının yayınlandığı bu haftalık derginin sekizinci sayısı "1927 yılında yayınlandığına ve bu aritmetiğe göre de derginin bu tarihte aslında 50. sayısını çoktan aşmış bulunması gerektiğine göre, derginin yayına 1926 yılında başladığı, ancak yayının uzun aralıklar ve aksamalarla sürdürebildiği düşüncesine varabiliriz."[33] Bu iki dilde yazılan ve bol fotoğraflı dergide yayınlanan yazıların imzasız olması dikkat çekmektedir.

33 Atılgan Bayar, "Film: İlk Sinema Dergilerinden", *Ve Sinema*, Sayı: 7, Hil Yayın, İstanbul, Mart 1989, s. 83.,

1929 yılına gelindiğinde ise, Sabiha Zekeriya 'Sinema Gazetesi' adıyla haftalık bir sinema dergisi yayınlamaya başlar. Bu dergiyi 1935 yılında sinemaya geniş bir yer ayıran 'Sinema ve Tiyatro' dergisi ile 1938 yılında yayınlanmaya başlayan 'Yıldız' dergisi izler. Ama bu yıllarda "gerçek bir eleştiri anlayışından, eleştirel bir oluşumdan söz etmek olanaksız gibi, eleştiri sanki kişisel bir uğraş ya da 'görüş beyanı' tarzında bir yazıdır."[34]

Batı sinemasında kırklı yıllara gelindiğinde, "Sinemanın arkasında kırk yılı aşan bir tarihe sahip olmasına rağmen, eleştirel literatür yirmi yıldan fazla değildi ve sinema kuramcıları sesin gelmesinden önceki günlerde kuramlarını oluşturmuşlardı. Son yirmi yıl içinde perdede bize gösterilenlere uygunluk göstermek üzere değişen ve genişleyen sinema hakkında düşüncelerle birlikte, büyük bir tecrübe birikimi görüldü. Antonioni'nin, Resnais'nin, Godard'ın, Mizoguchi'nin, Welles'in sineması geleceğin olduğu kadar geçmişin sineması ile ilgili düşüncelerimizi etkilemektedir."[35] Houston'un dönemi içinde belirtmiş olduğu gibi, altmışlı yılların başında sinemanın arkasında dayanabileceği bir literatür bulunmaktaydı ve bu literatürün geliştirilmesine yönelik bir ihtiyaç belirmişti; yeni yönetmenler ve filmleri, yeni eleştirel yaklaşım biçimlerini gerekli kılmaktaydı.

Houston 1963 yılında Batı sinemasının sağlam temellere dayanan ve sinemanın geleceğine yön veren yönetmenlerin filmlerinden söz ederken, ondan üç yıl sonra bir sinema yazarımız yeni dönemi aşağıdaki gibi aktarmaktadır: "Türk sinemasının kuruluş yılı 1948 (iyi kötü ayırt etmeden yerli filme indirimli rüsum uygulaması) aynı zamanda tüketim ekonomisi yoluyla gelişen bir sosyal sınıfın

34 Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Eleştiri: Tarihsel Özet", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 1, Kayhan Matbaacılık, İstanbul, Mart 1997, s. 43.

35 Penelope Houston, *age*, s. 16-17.

var olma sürecidir. Türk sinemasını elinde tutan, yürüten kişiler çokluk bu sınıfın içinden çıkmıştır. Bu sınıfın her türlü ekonomik faaliyetlerinde gösterdiği tüm özellikler Türk sinemasında da mevcuttur. Türk sinemasını elinde tutanlar bu alanda bir sermaye birikimine gidememiş, bir ulusal sinema endüstrisi kuramamışlardır. Bugün yılda iki yüzü aşkın film çevrilen bir ülke olarak Türkiye'de ne doğru dürüst bir stüdyo ne de ham film yapımı vardır."[36] Batı sineması kırklı yıllardan altmışlı yıllara uzanan ve sürekli gelişen dinamik bir evrim içinde, çağdaş yönetmenlerin filmlerine uygunluk göstermek üzere gelişme gösteren bir eleştirel anlayış içine girerken, ülkemiz sinemasında 1948 yılından başlayarak "bir avuç yönetmen, sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmak, sinema dilini kurmak görevini bu 'film enflasyonu' içinde gerçekleştirmek imkânı bulabildiler."[37] Batı sinemasında eleştirmenler yeni yönetmenlerin filmlerinin yarattığı entelektüel zorlamalara karşı eleştirel tavırlarını geliştirme ihtiyacı duyarlarken, ülkemizde -Griffith'in ve kendisinden sonra gelen yaratıcı yönetmenlerin sinemayı tiyatronun etkisinden kurtarmak üzere yüzyılın ikinci on yılı içinde gerçekleştirdiği yaratıcı çabanın henüz gösterilmesi sonucunda -Özön'ün tanımlamasıyla- "sinemacılar çağı"na henüz giriliyordu.

Bu sırada Batı sinemasında İkinci Dünya Savaşı sonrası film kuramı alanında meydana gelen gelişmelerin de film eleştirisinin bir ivme kazanmasına yol açtığını belirtmeden geçmemek gerekir. Sinemanın bir sanat olarak rüştünü ispatlamasını sağlayan ilk sinema kuramcılarının ardından, bu yıllarda, sinema eleştirisi alanında önemli bir tarihsel yere sahip olan 'Cahiers du Cinema' dergisinde yazan ve çevresinde genç bir eleştirmenler kuşağını toplayan

36 Tanju Akerson, "Türk Sinemasında Eleştiri", *Yeni Sinema*, Sayı: 3, Ilıcak Matbaası, İstanbul, Kasım 1966, s. 35.

37 Nijat Özön, *age*, s. 121

Andre Bazin, film eleştirisi alanındaki yeni yaklaşımların ilk örneklerini vermiştir. Bazin'in kuramsal etkisi ve katkısı film eleştirisinin edebiyat eleştirisi gibi görülebilecek bir disiplin olarak kabul edilmesine yardımcı olmuştur. Bazin'in etkisinin yanı sıra filmlerin akademik bir çalışma alanı olarak üniversitede kendilerine bir yer bulmaları da film kuramlarının ve eleştirisinin gelişiminde önemli bir etkide bulunmuştur: "1960 yılından önce birkaç Sorbonne profesörü sinema çalışmalarını bilimsel bir sisteme oturtma girişiminde bulunmuşlardır. Estetisyen Etienne Souriau'nun liderliğinde bir 'Filmoloji Enstitüsü' (Institut de Filmologie) kurulmuştur. Sinemanın değişik öğretileriyle ilgilenen profesörler bu kuruluş altında toplanmıştır. Onların çıkarmış oldukları 'La Revenue Internationale de Filmologie' dergisinde görüntü algılaması psikoloji, sinema-sosyolojisi, film üretiminin ekonomik kapsamı ve deneyim fenomenolojisi gibi konularda bilimsel makaleler yayınlanmıştır."[38] Sinemanın üniversitelere girmesiyle birlikte, farklı disiplinlerden akademisyenlerin katkıları film incelemeleri alanında nicelik ve nitelik bakımından hızlı bir gelişme sürecine girilmesi sonucuna yol açmıştır.

13 Ocak 1972 tarihli 'Le Monde' gazetesinde yer alan ve filim endüstrisinin olduğu gibi film eleştirisinin de bir kriz döneminden geçtiğini belirterek başlayan bir yazıda, bu gelişmenin değerlendirilmesi yapılmaktadır: "Film eleştirisi tarafından ortaya çıkarılan sorunların anlaşılmasında yardımı olan bir başka olgu şudur, eğitim yapılarımızı altüst eden reformist dalganın yarattığı uyanış içinde, Fransa'da ilk defa film eleştirisi güçlü bir biçimde Üniversitelere girdi. Yalnızca sinemayla tutkulu bir biçimde ilgilenen akademisyenler sonunda seçtikleri konuyu öğretme olanağına kavuşmadılar, aynı zamanda eğitimle pek ilgisi olma-

38 J. Dudley Andrew, *Büyük Film Kuramları*, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 198.

yan insanlara -belirli sayıda film eleştirmeni ve sinema tarihçisi- Paris ve taşra kolejlerinde ders verme olanağı verildi."[39] Üniversitelerde verilen sinema eğitiminin yanında dönemin etkili sinema dergileri 'Cahiers du Cinema', 'Cinethique' ve 'Positif' dergilerinde yer alan sinema yazıları da film eleştirisinin gelişiminde önemli rol oynadılar ve film eleştirisi giderek artan bir biçimde kuramsal alanın etkisi altına girdi.

Sinemanın bilimsel bir inceleme alanı olarak üniversitelere girmesinden ve film kuramı alanındaki gelişmelerden önce, film eleştirisi ve incelemesi konusunda nispeten daha öznel nitelik arz eden yargıların ve çözümlemelerin egemen olduğu; daha çok film eleştirmeninin haz anlayışına dayalı olan ve kaynağını sanat yapıtına yönelik geleneksel yaklaşımlardan alan bir zemin mevcuttu. Bir sanat yapıtı olarak film, sadece estetik bir inceleme konusuydu; filmin eleştirel değeri seyircide yaratmış olduğu duygusal etkilenme ve hazdan ortaya çıkmaktaydı. Eleştirinin işlevi de, sinema seyircisinin ve film eleştirmeninin filmden aldığı hazzın kaynaklarını barındıran filmsel anlatı sürecinin işleyişini incelemek, hazzın kaynaklarını teşhis etmek ve değerlendirmekti.

Altmışlı yılların ortasından başlayan süreç içinde film kuramı ve eleştirisi alanında meydana gelen gelişmelerle birlikte, artık "sanat-olarak-film yaklaşımı bir çıkmaz sokak içinde görünmektedir. Göstergebilimciler çoğu zaman estetik ve estetik olmayan gösterge sistemlerini ayırmaya neden görmemişlerdir; psikanalize eğilimli kuramcılar sinemanın bilinçdışıyla ilişkisi içinde incelenmesinde sanat/sanat olmayan ayrımına kendi konularının dışında bir konu olarak bakmışlardır ve ideolojik eleştirinin peşinde

39 Aktaran: Sylvia Harvey, *May 68 and Film Culture*, British Film Institute, Londra, 1980, s. 127.

olan kuramcılar ise çoğu zaman estetik kavramının kendisini 'burjuva idealizminin' bir mirası olmakla itham etmişlerdir."[40] Bu üç yaklaşımının -göstergebilimsel, psikanalitik, ideolojik yaklaşım- getirdiği bakış açısı içinde, film sanatının toplumsal bir özerklik alanı içinde görülmesi bir yana bırakılarak filmlerin sosyal bağlamı ön plana çıkarılmış ve sosyal yapılarla ideolojik ilişkiler eleştiri alanı içine girmiştir. Böylelikle film kuramının bu tür farklı bir yönelim içine girmesi ve film departmanlarının üniversiteler içinde kendilerine daha fazla bir yer bulmalarıyla birlikte, filmle ilgili akademik çalışmalar giderek artış göstermiştir. Bu sırada yeni yönetmenlerin filmlerinin anlatı yapılarının geleneksel film eleştirisinin sınırlarını aşma yönündeki zorlamalarının yarattığı etkinin de eklenmesi sonucunda, film eleştirisi ve incelemesi alanında öznel izlenimlerin ötesinde, haz estetiğinin dışında ve bilimsel niteliği ön plana çıkan çalışmalar verilmeye başlanmıştır.

Bu çalışmaların dikkat çeken niteliği, filmlerin sadece kendi içinde değerlendirilmesi yaklaşımının bırakılması ve filmlerin tarihsel, toplumsal, sosyolojik, psikolojik, ideolojik vb. alanları kapsayan kültürel ürünler olarak değerlendirilmelerini mümkün kılmak üzere farklı akademik disiplinlerden kuramsal yardım alınmaya başlanmasıydı. 1970'li yılların başında, University of Kent at Canterbury'de Film Bölümünü kurarak İngiltere'de ilk akademik film eğitiminin başlamasını sağlayan üç kişiden birisi olan Michael Grant, kendisiyle yapılan bir söyleşide, bu yıllarda uygulamakta oldukları eğitim programının içeriğini açıklayarak film incelemeleri alanındaki temel eleştirel yaklaşımları da saptamaktadır: "İlk aşamada film çalışmaları programımız Hollywood stüdyo sisteminin gelişimini temel alıyordu.

40 David Bordwell, "Foreword", *Theorizing the Moving Image* kitabında, Noel Carrol, Cambridge University Press, New York, 1996, s. ix.

İlk yıl öğrenciler ile yönetmen çalışması örneği olarak John Ford'un filmlerini inceledik. John Ford sineması, "genre" (tür) ve authorship (yönetmen-yazar) kavramları gibi hep Hollywood stüdyo sisteminin ekonomik gelişimi, özellikle "vertical integration" (dikey entegrasyon)'un gelişimi ve üretim tekniklerinin standartlaşması çerçevesinde inceleniyordu. Artık söz konusu değil ama, o yıllarda sinemaya bakışta Althusseriyan bir yaklaşım egemendi. Aslında bu Althusseriyan sinema anlayışı, Althusser'i İngilizceye çevirmiş olan Ben Brewster'dan kaynaklanıyordu. Nitekim Brewster'ın 'Screen' dergisindeki editörlüğü boyunca Althusser'den yola çıkıp Lacan ve Barthes'ın düşüncelerine bağlanan bu yaklaşım, radikal bir semiyotik sinema anlayışı oluşturma çabasındaydı. (...) Tipik gişe yapan Hollywood filmlerinde ortaya çıkan egemen ideoloji biçimlerinin eleştirisi etrafında toplanıyordu çabalarımız."[41] Grant'ın sözlerinin tanıklık ettiği gibi, günümüz sinema eleştirisi alanında egemen bir duruma gelecek olan temel eleştirel yaklaşımlar bu yıllar içinde hızlı bir gelişim süreci içine girmişti.

Film eleştirisinin yukarıda sözünü etmiş olduğumuz yaklaşımlar çerçevesinde gelişmesi konusunda en büyük yardım edebiyat incelemeleri alanından gelmişti. Yetmişli yılların sonunda Eberwein, film eleştirisinin durumunu aktarırken şu gözlemini aktarmaktaydı: "Eleştirmenlerin filmlerin yapılarını açıklamak üzere edebiyat çözümlemesi yöntemlerini benimsediklerini ve romantik edebiyat kuramını izleyerek filmlerin organik birlikleri ve içsel mantıkları üzerinde düşündüklerini görmekteyiz. Edebiyat eleştirisinin göstergeleri ve derin yapıları incelemesinin ve edebi dili incelemesinin film kuramı içinde karşılıkları vardır.

41 Nurçay Türkoğlu, "Hollywood'u Nasıl İncelemeli?", *Antrakt Sinema Dergisi*, Sayı: 47, Tayf Basım Yayın, İstanbul, Ağustos 1993, s. 44.

Eleştirmenler başlangıçtaki sinemasal "çekim"i edebiyattaki "sözcük" ile eşitleme girişimlerinden, film içinde dil sistemlerinin eş değerini aradıkları karmaşık modellere geçmişlerdir. Aynı şekilde, bazı çağdaş eleştirmenler belirli filmlerdeki ve türlerdeki yapıların doğalarında bulunan ilkeleri izole etme girişimi içinde, antropolojik ve lengüistik yönleri birleştirerek oldukça karmaşık disiplinlerarası yapısal çözümleme yöntemleri kullanmaktadırlar. Son olarak, edebiyat eleştirisinin sanatın izlerkitle üzerindeki etkisine yönelik ilgisi, özellikle eleştirmenler çeşitli sanat dallarının sunduğu farklı estetik tecrübeleri tartıştıkları zaman film kuramı içinde göze çarpmaktadır."[42] Edebiyat yapıtlarına uygulanan çözümleme yöntemlerinin kullanılmasıyla ve edebiyat eleştirisinin mirasından yararlanılmasıyla birlikte, film eleştirisinin disiplinlerarası niteliği de gelişmeye başlamıştı.

1950-1960 yılları arasında ülkemizde de film eleştirisinin güçlü bir etkiye sahip olduğu ve işlevine uygun bir biçimde film kültürünün gelişmesine katkıda bulunduğu bir dönem yaşanmıştır. İlk film eleştirilerinden başlayarak 1950'li yıllara gelinceye kadar yayınlanan film eleştirilerinin temel niteliğinin, ister gazetelerde ister sinemayla ilgili yayınlarda yer alsınlar, filmlerin tanıtımını amaçlayan ya da magazin içeriği taşıyan yazılardan oluşmaları olduğunu belirtmiştik. 1950'li yıllara gelinmesiyle birlikte film eleştirisi alanında bir dönüm yaşandığını söyleyen Özön, 1957 yılında yayınlanan bir yazısında bu yıllardaki film eleştirisinin durumu üzerine şunları yazmaktadır: "Fakat bundan yedi yıl kadar önce 'Vatan' gazetesi -yine dünyanın her yerinde olduğu gibi- bir film eleştirisi sütunu açtığında, sonuç hiç de parlak olmamıştı. Sinemaya yalnızca bir eğlence

42 Robert T. Eberwein, *A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism*, Methuen, N.J. The Scarecrow Press, 1979, s. ix

aracı olarak sayfalarında yer veren gazete ve dergilerin yetiştirdiği izleyici, film eleştirisiyle ilgilenmez düşüncesi yerleşmiş olmalı ki, her vakit birbirlerine öykünmede yarış eden gazeteler bu kez hiç bir harekette bulunmamışlardı. Bunun üzerine 'Vatan'da 'tek başına bu işe devam etmenin manasızlığını' belirterek film eleştirileri sütununu tatil etti."[43] Ama bu başarısız teşebbüsün ardından film eleştirileri ellili yılların ikinci yarısı içinde belli başlı gazetelerde yer edinmişlerdi ve film eleştirisi Batı ülkelerindeki işlevini yerine getiren bir biçimde sinema seyircilerinin iyi filmlere yönlendirilmesinde etki sahibi olmaya başlamıştı. Özön yazısında, bu yıllardaki film eleştirisinin sinema seyircisi üzerindeki olumlu etkisine bir örnek olarak, dönemin sinema eleştirmenlerinin ısrarlı bir biçimde filmi açıklama çabalarının sonucunda, Visvonti'nin daha önce boş salonlara oynamış olan *Günahkar Gönüller*-Senso filminin bu kez gösterimi sırasında her seansı dolu bir salonda oynatılmasını göstermektedir.

Film eleştirisinin gelişmesinin ele alacağı filmlerin kalitesi tarafından önemli ölçüde belirlendiği düşünülecek olursa, bu dönem içinde üretilen filmlerin nitelik değişiminin de göz ardı edilmemesi gerekir. 1968 tarihli yazısında Onat Kutlar bu nitelik değişimini veren bir biçimde dönem üzerine şu değerlendirmeyi yapmaktadır: "1950'den sonra gene oldukça ilkel ve zayıf da olsa bir sinema dilinin ilk cümlelerini kurma cesareti gösteren 'bazı' sinemacılar yetişti. Gene aynı yılarda sinemaya tutkun bazı genç aydınlar önce dergilerde ve gazetelerin sanat yapraklarında, daha sonra günlük gazetelerin sanat yapraklarında, daha sonra da günlük gazetelerin özel köşelerinde sinema yazıları yayınlamaya başladılar. Daha çok birer tanıtma yazısı

43 Nijat Özön, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları*, C. II, Kitle Yayınları, Ankara, 1995, s. 19-20.

olan bu yazıların seyirci için birer "rehber niteliği" taşıması, eleştirmenlerin bir filme verdikleri "yıldız" sayısına bakarak film seçmenin yaygınlaşması sinema yazarlarına 'gişe' üzerinde etki yapabilen -çok önemli olmasa bile- bir güç kazandırdı."[44] Film eleştirisinin gücünü artıran ve sinemacılarla sıcak ilişkilerin kurulmasını sağlayan bu gelişmelerin ardı ne yazık ki -sinemacılar ve eleştirmenlerin ilişkisi anlamında- iyi gelmedi. Sinemacılar ve eleştirmenler arasındaki işbirliği "1959 yılındaki İstanbul Gazeteciler Cemiyeti'nin düzenlediği sinema şenliğine dek sürdü. Ancak şenliğin seçim kurulundaki sinema yazar ve eleştirmenlerinin bir bölüğünün yanlı tutumları, bu işbirliğine ilk darbeyi vurdu. 1960'tan sonra ortaya çıkan ve çoğu eleştirmenlikten gelme genç ve yeni yönetmenlerin kısa süre sonra karşılaştıkları eleştiriler, aradaki uçurumu derinleştirmeye başladı" [45] Ama sinemacılar ve eleştirmenler arasında oluşan gerilim de film eleştirisi alanında bir hareketlenmeye yol açtı. Özellikle eleştirmenlikten sinemaya geçen ve -Özön'ün değerlendirmesiyle- 'boşta kalan' yönetmenlerin davranışlarını ussallaştırmak üzere "kuram üretmeye" başlamaları hareketli bir eleştirel ortamın doğmasına neden oldu.

Bu yıllarda ülkemizdeki film eleştirisi alanındaki canlanma büyük ölçüde politik temeller üzerinde şekillenmişti. Türk sinemasıyla ilgili eleştirel tartışmalar temel olarak belli konular çevresinde yer almaktaydı. Dönem içindeki tartışmalarda Türk sineması üzerine yazıları, eleştirileri ve sinema dergiciliği alanındaki çalışmalarıyla etkili bir isim olan Scognamillo, film eleştirisi alanındaki belli başlı tartışma konularını; Gazeteciler Cemiyeti Türk Film Festivali

44 Onat Kutlar, "Yeşilçam", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 4, Emir Ofset, İstanbul, Mart 1998, s. 69.

45 Nijat Özön, "1965'in Ortasında Eleştiri: Sinema 65 Denemesi", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 3, Hacak Matbaası, İstanbul, Ekim 1997, s. 80.

(1959), Birinci Türk Sinema Şurası (1964), Sinematek Derneği-Türk Sineması (1965), Sinematek Derneği-Türk Film Arşivi , Sinematek Derneği-Genç Sinema, Toplumsal Gerçekçilik, Halk Sineması, Ulusal Sinema, Ulusal Sinema-Milli Sinema olarak saptamaktadır.[46]

Altmışlı yıllara kadar olan dönemde, Türk sineması içinde eleştirinin fazla gelişme olanağı bulamamasının aksine, altmışlı ve yetmişli yıllar hem kendi sinemamızla ilgili kuramsal tartışmaların yer aldığı hem de Batı sinemasındaki kuramsal etkilerin ülkemize taşındığı yıllar olmuşlardır. Bu canlanmadaki en önemli etken altmışlı yıllardan başlayarak demokratikleşme süreci içine girilmesi ve toplumsal uyanış sürecinin başlamasıdır. "Sinemamızın, masalın gerçekçi olmayan semantik yapısından çıkıp, roman'ın etik'ini sorgulayan eleştirel ve ussal semantik yapısına uygun bir anlatıma yönelme girişimleri de gene bu ortam sayesinde olabilmiştir. Sinemamız böyle bir demokratikleşme ve gelişmeye yönelik siyasal ortamda, küskün, yitik, narsist, küçük burjuva yönetmenlerin biçimsel yanı ağır basan ezoterik yenileşme girişimleri yerine, (...) gerçekçi anlatıma yönelmek isteyen yönetmenler çıkarmaya başlamıştır."[47] Yetmişlerde gerçekçi anlatıma yönelen yönetmenleri ortaya çıkaran süreç kaynaklarını altmışlı yıllarda sinema eleştirisi alanında sinema dergilerinde ve sanat ya da politikayla ilgili dergilerde başlayan tartışma ortamından almaktadır. Altmışlı ve yetmişli yıllarda yayınlanan Sinema 65, Ulusal Sinema, Akademik Sinema, Film, Görüntü, Yeni Sinema, Yedinci Sanat, Gerçek Sinema,

46 Giovanni Scognamillo, "Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar-I Bölüm", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı 3, Ilıcak Matbaası, İstanbul, Ekim 1997, s. 39.

47 Ulusal Oskay, "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* kitabında, Süleyman Murat Dinçer (der.), Doruk Yayıncılık, Ankara, 1996, s. 101.

Çağdaş Sinema gibi dergilerin sağladığı eleştirel ortam içinde ortaya çıkan yazılar ve çeviriler film eleştirisi alanında -üretilen filmler üzerinde de etkisini gösteren- kuramsal bir canlanmaya neden olmuştur.

Bu arada yetmişli yıllardan itibaren Batı ülkelerinde film eleştirisi alanında akademik çalışmaların giderek artması aynı zamanda film eleştirisi alanının genişlemesine yardımcı oldu. Geliştirilen eleştirel yaklaşımların sunduğu zenginlik sayesinde daha önce eleştirel külliyat içine girmesi düşünülemeyecek filmlerin sanatsal ve kültürel değerleri keşfedildi ve bu filmler sinema tarihi içindeki yerlerini kazandılar. Film eleştirmeni Andrew Sarris, ülkesindeki film eleştirisiyle ilgili düşüncelerini aktardığı yazısında, yetmişli yıllardaki akademik gelişmelerin film sanatına katkısını şöyle saptamaktaydı: "Film akademisyenliği geliştikçe "sanat" filmi ve "ticari" film olarak adlandırılan filmler arasındaki gereksiz ayrımlar daha az anlamlı bir duruma gelecektir."[48] Film akademisyenliğinin filmlerin çözümlenmesinde sağladığı kuramsal gücün ve etkinin günümüzde ulaştığı yer göz önüne alındığında, Sarris'in yetmişli yılların başında yapmış olduğu bu öngörünün gerçekleştiğini rahatlıkla söyleyebiliriz. Günümüzde filmler ticari başarının sanatsal ya da kültürel açıdan olumsuz kabul edilecek bir değer ölçütü olmadığı düşüncesi temelinde eleştirilmektedirler. Hatta türsel eleştiri yaklaşımının bakış açısından, filmin ticari başarısı filmin eleştirel önemi konusunda olumlu bir gösterge olarak değerlendirilir olmuştur. Artık kendilerini ele almamızı sağlayacak bir sistematik yaklaşım bulunmaması durumunda eleştirel alanın dışında kalma şanssızlığıyla karşı karşıya kalabilecek birçok filmin eleştirel külliyat içine katılması mümkün olmaktadır. Sanatsal

48 Andrew Sarris, "The State of Film Criticism in the United States", *The American Cinema* kitabında, Donald A. Staples (der.), Voice of America Forum Series, Washington, 1973, s. 377-378.

ya da kültürel değeri olan birçok film, eleştirel yaklaşımlardan herhangi birisinin kendisini bu değere uygun bir biçimde ele alarak incelemesi sonucunda oluşturulan tutarlı ve inandırıcı bir eleştiri sayesinde film tarihi içindeki yerini almaktadır.

Seksenli yıllar boyunca, Batı sinemasında diğer disiplinlerden gücünü alan eleştirel yaklaşımlar aracılığıyla yapılan film eleştirileri, sundukları derinlikli okumalar sayesinde ticari olma "günahını" işlemiş filmler de dahil olmak üzere birçok filmin eleştirel literatür içinde yer edinmesini sağlamışlardır. Seksenli yıllar özellikle göstergebilimsel, ideolojik ve psikanalitik film eleştirisi yaklaşımlarının egemenlik sürdürdükleri yıllar olmuşlardır. Bu gelişmenin dışında kalan bir biçimde, aynı dönem içinde ülkemizde -altmışlı ve yetmişli yıllardaki film eleştirisinin sağladığı hareketli düşünce ortamının ardından- bir durgunluk dönemine girilmiştir. Bu dönem içinde yalnızca üç sinema dergisinin (Video Sinema, Gelişim Sinema, Ve Sinema) kısa bir yayın hayatına sahip olabilmeleri çarpıcı bir göstergedir. Bu boşluk kaçınılmaz olarak günümüz film eleştirisi alanında etkisini göstermiştir. Günümüzde film eleştirisinin yaşadığı bunalımın ve çıkışsızlığın nedenlerinin seksenli yıllarda yattığını söyleyen Görücü, dönemi şu şekilde değerlendirmektedir: "Türkiye'deki eleştirmenleri ve eleştiri anlayışını, olumsuz olarak etkileyen, onu biçimlendiren, silahsız bırakan ve reklamcılığa indirgeyen önemli bir neden olarak geleneğin aktarılmasındaki kesintileri görüyorum. Bu kesintinin kendisini doğrudan hissettirdiği dönem 1980'ler oldu. Sorgulama yeteneklerini yitiren, kendi geçmişlerinin "hatalarını", "yanlışlıklarını" hatırlamayı seçen ve utana sıkıla o günleri unutmaya çalışan, kendisini burjuva ideolojisinin kucağına itirazsız bir şekilde bırakan eleştirmenlerimizin, genç kuşaklara aktarabilecekleri hiç-

bir şey kalmadı. Geleneğin olumlu olup olmaması tartışılır; fakat "arınma" süreci hesaplaşılmadan yaşandı."[49] Ülkemizdeki film eleştirisi alanında yaşanan sorunların temelinde yatan nedenlerden birisi eleştiri geleneğinin kesintiye uğraması ise, bir başka neden de bu kesintinin sonucu olarak görülebilecek şekilde film kuramları alanındaki gelişmelerin ve akademik düzeydeki çalışmaların eleştiri alanına girmesinde yaşanan gecikmedir.

Doksanlı yılların ikinci yarısı içinde bir değerlendirme yaptığımızda ise, 'Antrakt', 'Yeni İnsan Yeni Sinema' ve '25. Kare' dergilerinde yer alan film eleştirilerinin, politik ve kuramsal ağırlık taşıyan yazıların her iki yöndeki eksikliğin giderilmesi yönünde bir işlev yerine getirmesi -seksenli yılların kısır ortamı düşünüldüğünde- ümit verici görülmektedir. 'Yeni İnsan Yeni Sinema', ilk sayısında eleştiri konusundaki düşüncelerini "film analizi filmden kaynaklanan, onun iç yapısını çözümleyip, ideolojik-siyasal-kültürel-estetik çıkarlarını inceleyen bir süreç üzerine oturmalı, bu sürecin ardından eleştirmen kendini tanımlamalıdır."[50] sözleriyle açıklayarak kendisini ideolojik eleştiri yaklaşımı içinde bir kuramsal tavır içine yerleştirirken, '25. Kare' ise içinde yer alan film eleştirilerinin ve kuramsal yazıların film kuramı alanındaki temel eleştirel yaklaşımların örneklerini sunmasıyla (ve film akademisyenlerinin yazılarına ağırlıklı olarak yer vermesiyle) daha akademik nitelikte bir tavrı temsil etmektedir. Bu iki dergi -film incelemeleri alanındaki yayınların azlığını da göstermeleriyle birlikte- yukarıda saptamış olduğumuz eksikliklerin giderilmesinde önemli işlevleri yerine getirmektedirler. Bu arada 'Sinema' ve 'Sinerama' dergilerinde yer alan film eleş-

49 Bülent Görücü, "Yeni Sinema Dergisi Üzerine Bir İnceleme", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı:4 , Emir Ofset, İstanbul, Mart 1998. s. 89.

50 ——, "Çıkarken"; *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 1, Kayhan Matbaacılık, İstanbul, Mart 1997, s. 7.

tirileri ve yazıları da sinemanın ticari doğasına uygunluk gösteren bir biçimde daha çok filmlerin tanıtılmasına yönelik bir işlev yerine getirmektedirler. Sinema dergilerinin yanında sinemayla ilgili çevirilerin ve dilimizde yazılmış kitapların sayısındaki ve niteliğindeki artış da bir başka olumlu gelişme olarak not edilmelidir.

Doksanlı yıllar içinde hem sinema salonlarında hem de sayıları artan özel televizyonların ekranlarında çağdaş sinemanın örneklerini görme olanağına sahip olmamızın yanı sıra, Türk sinemasında meydana gelen hareketlenme sonucunda eleştirel dikkati hak eden filmlerin üretilmesi film eleştirisi alanında altmışlı ve yetmişli yıllardakine benzer bir canlanmaya yol açmıştır. Hiç kuşkusuz film eleştirisinin etkili bir sistematik inceleme alanı olabilmesinin temelinde bunu mümkün kılacak kalitede üretim ortamının bulunması gerekmektedir. Muhtemelen doksanlı yılların sonuna yaklaşırken, Türk sinemasında üretilen filmlerin ya da ithal edilen filmlerin sanatsal kalitelerinin ve kültürel değerlerinin mümkün kıldığı ölçüde ve "niteliği ve hedef kitlesi ne olursa olsun, ülkemizdeki sinema dergilerinin ve eleştirmenlerinin sayısı arttıkça, beğenelim ya da beğenmeyelim "gençler geldikçe", anlaşılan o ki bu "ses getirme" sürecek, bunun sonucunda sinema eleştirisinin ülkemizdeki konumu açısından bazı taşlar yerli yerine oturmuş olacak"tır.[51] Ama, bir kez daha belirtelim ki, bu iyi niyetli düşünceler ancak sinema perdelerinde yansıyan filmlerin kalitelerinin artması ve gelecek olan eleştirmen kuşağının ve sinema dergilerinin niteliklerinin de bu kaliteye uygunluk sağlamasıyla gerçekleşebilecektir.

Önceki on yılın sonunda yazılan ve doksanlı yılların film eleştirisi konusunda öngörüde bulunan bir yazıda, ortaya çıkacak yeni eleştirmen kuşağının felsefi ve edebi bir

51 Tunca Arslan, "Eleştirmenleri Vurun", *Sinerama: Sinema Kültürü Dergisi*, Sayı: 3, Hürgüç, İstanbul, Nisan 1998, s. 17

geleneğin devamı olduklarını unutarak ve akademik düşkünlükleri bir yana bırakarak filmin yorumunu -halk adına konuştuklarını ileri sürerek- seyirci üzerine yapılan demografik araştırmalara bırakmaları tehlikesine dikkat çekilerek şu düşünceler öne sürülmektedir: "Filmler küresel, sürekli katmanlaşan seyirciye hitap ettikçe, doksanlarda tutkusuz, ilgisiz, eklektik eleştiriye duyulan ihtiyaç artar. Ama film eleştirisi mesleğinin durdurulan gelişimi içinde, filmlere birleşik bir halk için üretilmiş tek yanlı bir ifade biçimi olarak monolitik bir biçimde bakılmaktadır. Eleştirmenler Hollywood'un modası geçmiş -sıradan seyirci ve filmlere eğitimi, ırkı, cinsiyeti, politikayı göz önüne almaksızın gösterilen standart, tekbiçimli bir tepki anlamına gelen- "tipik seyirci" düşüncesini kabul etmektedirler."[52] Filmleri bir sanat yapıtı olarak değil, kazanç getiren mallar olarak görmenin ifadesi olan bu tür bir tavır, film eleştirisini filmleri estetik ya da kültürel bir değere sahip bir anlatı formu olarak çözümleme işlevinden uzaklaştırmakta ve film eleştirisinin film yapımcılarının tanıtım stratejilerinin ve reklamcılık uygulamalarının bir parçası haline gelmesine yol açmaktadır. Bu yüzden doksanlı yıllarda film eleştirisinin karşısındaki temel sorun, ticari filmlerin egemenlik kazanmasının ve yeni ilhamlar peşinde koşan filmlerin üretilme ve gösterilme şanslarının azalmasının da eşlik ettiği bir süreçte, bu tür bir konuma düşme tehlikesi olarak görünmektedir.

Sonuç olarak günümüzde film eleştirisinin tarihsel konumunu değerlendirecek olursak, film eleştirisi alanında temel eleştirel yaklaşımların etkili varlığı söz konusudur. Diğer bilimsel alanlardaki kuramsal gelişmelerden yararlanarak gelişimini sürdüren film kuramlarına dayanan eleştirel yaklaşımlar, filmleri değerlendirmekte temel ölçütleri

52 Armond White, "Two Thumbs Down", *Film Comment*, C. 25, No: 1, Ocak-Şubat 1989, s. 39.

barındırmaya ve üretmeye devam etmektedirler. Sinemayla ilgili yayınların her düzeyde sinema seyircisine ulaşacak biçimde çeşitlilik göstermesi ve filmlerin diğer bilim dalları tarafından inceleme alanı içine alınması, çağdaş sinemanın ürünlerinin bütün yönleriyle incelenmesine yardımcı olacaktır. Diğer yandan günümüzde film eleştirisi alanında kuramsal yaklaşımların sürdürdükleri egemenliğin de sorgulanmaya başlanması belirli bir etkiye sahiptir ve yeni bir takım üretken düşüncelerin ileri sürülmesine neden olabilmektedir. Ancak bu araştırmalar da kaynaklarını temel film kuramlarından aldıkları ve bunlara oranla konumlandıkları için, film eleştirisi alanındaki temel yaklaşımlar eleştirel bir araç olarak işlevselliklerini ve etkilerini muhafaza etmektedirler.

FİLM ELEŞTİRİSİ

Filmler sanatsal dışavurum sağlama ve eğlendirme işlevine sahip olan, kültür içinde ve kültürler arasında bilgi taşıyan; bizi kendimiz, toplum ve toplumsal rollerimiz hakkında bilgilendiren ve bu bilgiler doğrultusunda yönlendiren ve güdümleyen etkili birer araçtırlar. Toplumsal tarih artık neredeyse görsel olarak filmlerle yazılmaktadır. Üstelik bu görsel tarih sadece belgesel nitelikteki filmleri kapsamamaktadır, öykülü filmler de dönemin toplumuyla ilgili önemli veriler sunmaktadırlar. Dolayısıyla filmler çağımızın en önemli sanat ve iletişim araçlarından biri durumuna gelmişlerdir. Bu duruma paralel bir biçimde film eleştirisi de önemli işlevleri yerine getirmektedir. Sinema endüstrisinin ürettiği öykülü filmlerin birer kültürel dışavurum aracı olarak değerlendirilmesi sonucunda, çeşitli dönemlere ait filmleri izleyerek doğrudan ya da dolaylı olarak yapılan çözümlemelerle, tarihsel dönemler hakkında bilgi sahibi olmak mümkündür. Tarihsel, sosyolojik,

ideolojik ya da psikanalitik eleştiri gibi eleştirel yöntemler doğrultusunda gerçekleştirilen çözümlemelerin bize sunduğu şekilde, filmlerin ilettiği bilgileri daha derin ve geniş bir perspektif içinde kavrayabilmemiz söz konusu olabilmektedir. Bu nedenle film eleştirisi sanatı, sanatçıyı ve toplumu kapsayan zengin bir değerlendirme ve çözümleme alanını içermektedir. Kullanılan eleştirel yaklaşıma bağlı olarak, filmlerin anlatı yapılarını ve üslup özelliklerini inceleyebilmek, filmleri belirli bir tür içine yerleştirerek sınıflandırmak ve değerlendirmek, filmlerin başka filmlerle kıyaslanması ile yeni yaklaşımlarda bulunmak, filmlerin seyirciler üzerindeki etkilerini tartışmak, filmlerin anlaşılmasında ve değerlendirilmesinde uygulanabilecek genel eleştirel ilkeler ortaya koymak, filmleri yönetmenlerin ya da diğer yaratıcı sanatçıların (oyuncular, senaristler, görüntü yönetmenleri, kurgucular vd.) kişiliği bağlamında değerlendirmek ya da kültürel bir dışavurum ürünü olarak incelemek mümkündür.

Bu amaçlar doğrultusunda gerçekleştirilen "modern eleştiri (özellikle akademik eleştiri türü) hakkında tartıştığı yapıtların değerli olduğunu varsaymaktadır: Yargılama ve çözümleme işlevleri belirli ölçüde (yorumcularınreviewers 'bu yapıt satın almaya değer mi?' sorusunu sordukları) pazar ve (akademisyenlerin 'bu yapıt neden bu kadar iyi?' sorusunu sordukları) eğitim dünyası arasında bölünmüştür "[53] Bu şekilde belirlenmiş olan işlevleri doğrultusunda, film eleştirisi pazar içindeki işleviyle sinema seyircisini sinema gişesine çekme amacı taşımaktadır. Kuşkusuz bir filmin satın almaya değer bir gösteri sunup sunmayacağı konusunda bir yargıya varmak da belirli ölçütlere dayanan eleştirel yargıların kullanılmasını gerektirmektedir. Ama bu eleştirel yargıların -yazarın eleştirmen yeri-

53 Chris Baldwick, *Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 1990, s. 48.

ne "reviewer" sözcüğünü tercih etmesinin de gösterdiği gibi- akademik eleştiri yaklaşımlarında karşılaşılan türden çözümlemelere dayanması beklenmemelidir. Akademik eleştiri sinema seyircisini sinema salonuna çekmekten çok seyirciyi sinema salonuna çekmeyi başarmış (ya da ticari bir başarı sağlamayı başaramamış olsa bile eleştirel bir dikkati hak eden) filmlerin başarısının ardında yatan nedenleri kuramsal temellere dayanarak bulma amacı taşımaktadır.

Film eleştirisi konusunu incelemeye başlarken, yukarıda belirlenen işlevsel farklılıkların ortaya çıkarabileceği kavram karmaşasını engellemek üzere "film eleştirisi" ve "film yorumu" arasındaki ayrımın ortaya konmasında yarar vardır. Türkçe'de "film eleştirisi", gösterimde olan, daha önce gösterilmiş olan, televizyonda gösterilen ya da videoda seyredilen filmler üzerine yazılan yazıların tümünü kapsayan genel bir adlandırmadır. Ama İngilizce'de film eleştirisi (film criticism) ile film yorumu (film review) ve film eleştirmeni (film critic) ile film yorumcusu (film reviewer) arasında işlevsel bir farklılık bulunmaktadır: Bu farklılığı genel bir çerçevede vurgulayacak olursak, "Bazı insanlar genel bir seyirci için takdirde bulunan yorumcular (reviewers) ile bir filmi daha sanatsal ve kuramsal ölçütlerle değerlendiren ve filmin sosyal önemini araştıran eleştirmenler (criticis) arasında ayrım yapmaktadırlar. Çoğu insan bu terimleri birbirleriyle değişebilir bir şekilde kullanmaktadır."[54] Gerçekten de bu iki terim işlevsel bir vurgulamada bulunulması amaçlanmadığında çoğunlukla birbirlerinin yerine kullanılabilmektedir ve bu iki terimin gündelik kullanım içinde birbirleriyle değiştirebilir şekilde kullanılması muhtemelen bir sorun çıkarmayacaktır.

54 Melvin DeFleur ve Everette E. Dennis, *Understanding Mass Communication*, Houghton Mifflin Company, Boston, 1985, s. 283.

Alına terminolojinin önem taşıdığı kuramsal alana geçildiğinde, iki terimin işaret ettiği işlevler arasındaki farklar önem kazanmaktadır: "Bir yorumcu (reviewer) sadece seyirciye zahmete değecek bir eğlenti aracı seçmesi için herhangi bir yayında eleştirel nitelikte denemeler yazan ve kendi kişisel eleştirisi ölçüsünde yol gösteren kişidir. Doğal olarak kendine özgü görüş açısıyla kısıtlanmasına ve en azından çalıştığı süreli yayının niteliğiyle koşullanmasına rağmen, makul nitelik normlarının ışığı altında elinden geldiğince doğru ve objektif olmaya gayret ederek, sanat yapıtı karşısında kendi tepkilerini ortaya koymaya çalışır. Yorumcunun ilk sorumluluğu okurlarına karşıdır; çalıştığı dergiyi satın alanların niteliklerini göz önünde tutarak kendi ön yargılarından vazgeçmek zorundadır. Böylesine önyargıların varlığı, bunların üstesinden gelmek mümkün olsa da olmasa da, eleştiri ve incelemelerinde göz önünde tutulacak bir faktördür. (...) Bununla birlikte, eleştirmen (critic) sanatsal vicdanın bekçisidir. Şayet "yorumcu" geleceğin halkına yöneliyorsa, "eleştirmen" -şimdilik böyle tercüme edelim eleştirmen sözcüğünü- gerçekleştiriciyle (realize eden) birlikte iş gördükleri (yönetmen/seyirci ve sanatçı/sanat) arasında diyalog kurar. Yedinci sanatın bilinçli gözlemini yansıtan ve tutarsızlıktan (desacierto) kaçınmak biçiminde özetlenebilecek bir yöntemle nafiz görüşünü yöneltir. (...) Yorumcunun uğraşı günlük basında tipik olarak belirir; oysa eleştirmen genellikle haftalık ya da aylık dergilerde uğraş verir."[55] Film eleştirisi ve yorumu arasındaki bu ayrım, eleştirel çabalardaki nitelik farkının vurgulanması ve eleştiri kurumunun işlevinin ve niteliklerinin belirlenmesi açısından dikkate değer görünmektedir.

Film eleştirisi yukarıda işaret edilen işlevleri doğrultusunda filmleri anlama konusunda bizlere yardımcı olmakta

55 Alim Şerif Onaran, *Sinemada Eleştiri*, (Basılmamış Ders Notları), EÜGSF, İzmir 1978, s. 16-17

ve belirli dönemlere, sanatsal düşüncelere ve hareketlere, türlere, yönetmenlere, psikolojik temalara, toplumsal ve sanatsal olaylara ait olan filmleri değerlendirme biçimimizi zenginleştirmektedir. Eleştiri sayesinde sanatsal üretimler hak ettikleri yeri elde etmekte ve kültürel bir değer kazanmaktadırlar. Aksi halde, "eleştiri olmaksızın iş yapmaya çalışan ve ne istediğini ya da neden hoşlandığı bildiğini ileri süren bir toplum, sanatı brutalize edecek ve kültürel belleğini yitirecektir."[56] Topluma kültürel bir bellek kazandırma sorumluluğu olan bu çabanın ardında derin bir kuramsal birikimin olması zorunluluğu vardır. Bütün film türlerini, bunları üreten yönetmenleri, üretildikleri tarihsel dönemleri ve içinde yer aldıkları sanatsal yaklaşımları, sosyolojik ve psikolojik katmanlarını, anlatı yapılarını kavramamızı sağlayacak yapıları sunan bir film eleştirisi, filmlerin hak ettikleri sanatsal ve kültürel değeri kazanmalarına olanak tanımaktadır.

Girişte belirtmiş olduğumuz gibi, eleştiri sözcüğü tefrik etmek, idrak etmek ve yargılamak anlamlarını barındırmaktadır. Bu sözcüğün barındırdığı anlamlara ve işlevlere sahip olmak, sanat ve sanat yapıtları hakkında bir "bilgilenme süreci" içinde olmak anlamına da gelmektedir. Çünkü eleştirmen bir sanatçının ele gelmesi güç, öznel nitelik taşıyan dışavurumuna ait söylemi çözümleyerek bu söylemi anlamlı bir bütün halinde kavramaya, "okumaya" ve anlamaya; sonuç olarak yapıt hakkında "bilgilenmeye" girişmektedir. Diğer yandan eleştiri yalnızca bir bilgilenme amacı taşıyan bir etkinlik olarak da görülmemelidir; edebiyat eleştirisinde olduğu gibi, "böyle bir amaç taşımaz gibi göründüğü durumlarda bile eleştiri yalnızca okuma gibi bir bilgilenme etkinliği değil, aynı zamanda bir bilgilendirme etkinliğidir; ele aldığı yapıtın okuru olduğu (ya da ola-

56 Nothrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays*, Princeton, Princeton University Press, New Jersey, 1957, s. 4.

cağı) varsayılan bir üçüncü öğeye; okura yönelir. "Söylem üzerine söylem" olduğuna göre, salt anlamlandırma ve değerlendirme değildir artık, "iletilen" anlamlandırma ve değerlendirmedir."[57] Böylelikle edebi eleştirinin içerik açısından gelişmesine yol açan bu durum, eleştiriyi edebi açıdan "söylem üzerine söylem" olmaktan öteye götürmekte ve eleştirel söylemi edebiyat üzerine oluşturulmuş başka söylemlerden ayırt edebilmeyi zorlaştırmaktadır. Ama söz konusu eleştiri alanı edebiyattan sinemaya doğru kaydığında, eleştiri "görsel" söylem üzerine yazılı bir söylem haline gelmektedir. Filmsel söylem her ne kadar sözcükleri değil de görüntüleri kullansa da, içerik çözümlemesi düzeyinde benzer çözümleme kurallarına uymaktadır. Bu nedenledir ki, edebiyat eleştirisindeki temel yaklaşımların filmsel eleştiri alanında da kullanılması söz konusudur. Nitekim edebiyat eleştirisi alanında söz konusu olan temel yaklaşımlar -diğer sanatlarla birlikte- film eleştirisi alanında da geçerli olmuştur.

Filmlere yönelik eleştirel yaklaşımların geliştirilmesinin öncesinde, film eleştirmenleri geniş seyirci kitlelerinin rağbet gösterdiği filmlerden çok, edebiyat eleştirisinden gelen ve Yüksek Sanat anlayışı içinde, "sanat-yapıtı-olarak-film" yaklaşımıyla yaşam, ölüm, tanrı ya da politika gibi konuları ele alan sanatçıların "sanat" filmlerini ele almaktaydılar. Bu durumda "özgün" bir sanatçı kimliğine sahip yönetmenlerin ürettiği filmler dışında kalan filmler; bir kültür ürünü olarak toplumsal dışavurum aracı olan filmler eleştiri alanının dışında kalmaktaydı. Ama sanat yapıtı olarak film yaklaşımı içinde filmleri "ele almak, daha zor değil, daha kolaydı. Sanat film yaklaşımı yaratıcı bir yazar/yönetmenin (author) var olduğunu varsaymaktadır ve yazarın ve yapıtının derinlikli çözümlemesi yüzlerce yıldır

57 Tahsin Yücel, *Eleştirinin ABC'si*, Simavi Yayınları, İstanbul, 1991, s. 7

edebiyat eğitimi ve eleştirisinin esas aracı olmuştur."[58] Ayrıca bu yaklaşım kendi sanat anlayışını ortaya koyacak şekilde yapıtlarını tamamlamış olan sanatçıların incelenmesi için daha fazla uygunluk taşımaktadır.

Oysa sanatların en popüleri olan sinemada filmler -tür filmlerinin eleştirisinin ele alındığı üçüncü bölüm içinde ağırlıklı olarak değineceğimiz gibi- film sanatçısı, endüstri ve seyirci arasındaki ilişkilerden oluşan bir ortam içinde üretilmektedir. Film eleştirisi açısından bu üç öğenin her biri yoğun bir eleştirel dikkati talep etmektedir. Bu yüzden bu üç öğenin etkileşimi içinde filmleri ele almamızı sağlayan yaklaşımlardan yararlanan film eleştirisi, filmlere farklı açılardan yaklaşmamızı sağlayacak sistematik yapılar sayesinde her filmin uygun bir bakış açısıyla değerlendirilmesini mümkün kılarak, başka türlü gözden kaçabilecek olan filmlerin eleştirel külliyat içinde yer almasını sağlamaktadır. Böylelikle belirli bir eleştirel yaklaşım tarafından eleştiri alanının dışında bırakılabilecek olan bir film, bir başka eleştirel yaklaşım tarafından hak ettiği yere oturtulabilmektedir: Tarihsel eleştiri tarafından önemli sayılmayan bir film tür filmi eleştirmeni tarafından baş taci edilebilmekte ya da feminist eleştirmen tarafından başyapıt olarak görülebilmektedir. Nitekim çağdaş eleştirel yaklaşımların sonucunda, zamanında ya da daha sonraları üzerinde yeterince durulmamış olan filmler günümüzün film eleştirisi dünyasında önemli yerler edinmişlerdir.

Bu durumda, eleştirel yaklaşımların her birinin bir filmin değeri üzerine sistematik bir yaklaşım geliştirdiği ileri sürülebilir. Bu eleştirel yaklaşımlar, filmlerin her bir eleştirmenin kendi haz estetiği anlayışına göre değişebilen öznel bir değerlendirme tarzının dışında değerlendirme ölçütleri sağlayan daha nesnel bir temel sunmaktadırlar.

58 Stuart M. Kaminsky, *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory of Popular Film*, Dell Publishing, New York, 1977, s. 13.

Eleştirel yaklaşımların kuramsal bir temele dayanan ve sistematik bir yapı sunan bakış açıları, filmlerin bilimsel bir temel üzerinde tartışılabilmelerine olanak tanımakta ve böylelikle öznel değerlendirmelerin tartışılabilirliğinin uzağında yer alan kavramların ve terimlerin kavranabilirliği içinde filmlerin değerlendirilmesini sağlamaktadırlar. Bu tür temeller üzerinde oluşturulan eleştirel yaklaşımlar aracılığıyla, eleştirmenler ve seyirciler -ayrıca sinema sanatıyla ilgili her düzeyde okuyucu- filmlerin formlarına ve içeriklerine ait tecrübeleri ortak kavramlar ve terimlerle tartışabilme fırsatı bulabilmektedir.

Yine de bu yöndeki eleştirel çabaların film sanatının önündeki bir engel durumuna dönüşebilmesi tehlikesi her zaman için bulunmaktadır. İndirgemeci bir yaklaşımla ya da kuramsal bir bakış açısının normatif egemenliği içinde eleştiride bulunulmasının, filmlerin gerçek değerlerinin ortaya çıkanlması konusunda engelleyici olabilme ihtimalinin göz ardı edilmemesi gerekir. "Çünkü kuram, önce sınıflandırmalarla, sonra formüle ettiği genel kavramlarla ve nihayet tüm bunları işe koşan tanımlarla iş görür. Tanımlamak, bir konuyu belirli bir konumdan sınırlandırma, dahası yine o konuma göre yeniden biçimlendirme anlamına gelir. Demek ki, kuramın konusuna müdahalesi karşılıklı bir alışverişe elverir simetrik bir ilişki değil, fevkalade yetkeci, zorbaca bir dayatmadır."[59] Bu durumda film eleştirisinin dayandığı herhangi bir kuramın değerlendirme ölçütlerinin dışında kalan ya da bu ölçütlere uygunluk göstermeyen bir film, söz konusu kuramsal çatının anlama ve anlamlandırma ölçütlerine uymadığı için eleştirel değerinden kaybedebilecektir.

Ancak bir yandan da film kuramları filmleri algılamamızda ve değerlendirmemizde belirleyici önemde bir katkı

59 Erol Mutlu, "Film Kuramlarını Niçin Kurma(ma)lı?", *İletişim*, Sayı: 1-2, İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara, 1974, s. 114.

gücüne sahiptirler. Bir film eleştirmeninin kuramsal çatılara dayanması, kendisine bütün filmleri anlamasına olanak tanıyacak bir genel anlamlandırma ve değerlendirme sistematiği sunmaktadır. Bu yüzden film eleştirmeninin kuramsal yaklaşımlardan uzaklaşmaktansa, kuramsal tavrı açısından dikkatli olma yolunu tercih etmesi gerektiği düşünülebilir. Hiç kuşkusuz kurama şekilcilik ve indirgemecilik tuzağına düşecek bir tarzda dayanılması, filmlerin film eleştirisinin bilgilenme ve bilgilendirme amacına ters düşen bir biçimde kısır ve yetersiz bir düzeyde ele alınmasına neden olabilecektir. Bu durumda film eleştirel bir amaca hizmet etmekten çok, kendi içinde geçerlilik taşıyan ve bütün filmlere uygulanma konusunda güçlüklere sahip olan soyutlamalar barındıran, kendi içine kapalı ve kendi içinde tutarlı bir kuramın meşruluğunu sağlamlaştırmaya neden olacak bir araç durumuna gelebilecek ve filmsel anlatım olanaklarının zenginleşmesinden çok kalıplaşmasına neden olabilecektir.

Film eleştirisinin kuramsal yaklaşımlar konusunda tutacağı yolla ilgili olarak, reçeteci ve betimsel kuram arasındaki karşıtlık bir ipucu sunmaktadır. "Reçeteci kuramcı, sinemanın ne olması gerektiğiyle ilgilidir. Dolayısıyla, gerçeklikten (bireysel örnekler, kılgı) daha çok, ideal olan onun inceleme alanına girer. Öte yandan, betimselci kuramcı sinemanın ne olduğuna yönelir. Reçeteci tümdengelim yöntemini kullanır. Bir başka deyişle, kuramcı, ilkin, bir değerler dizgesi benimser, sonra da filmleri (kılgı) bu dizgeye göre değerlendirir. Oysa betimselci kuramcı sinemasal etkinliği (kılgı) tüm boyutları içinde inceler ve ancak ondan sonra, sinemanın gerçek doğası üzerine geçici, kesin olmayan sonuçlara ulaşır (çünkü sinemasal etkinlik, kılgı sürekli değişecektir)."[60] Film eleştirisi -hangi kuram-

60 Ömer Saydam Ünsal, "Kuram ve Kılgı", *Sinema Yazıları*, İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, Yaz 1993, s. 20.

sal çerçeveye dayanırsa dayansın o kuramsal çerçevenin değerlendirme ölçütlerinden ve yöntemlerinden yararlanarak- reçeteler sunmak yerine filmi betimleme ve yorumlama işlevini yerine getirerek seyircisine-okuyucusuna düşünsel tohumlar tedarik etme yolunu tercih etmelidir.

Nitekim İkinci Dünya Savaşının sonrasında ortaya çıkan kuramlar öncesinde, "izleyicinin de yönetmenin de bilinçdışı artık film kuramının ayrılmaz bir parçası olup çıkmıştı. Sinema kurama doymuştu, yoruma gereksinimi vardı. Yüzeyselin altındakini bulup çıkarmayı yorum olarak tanımlayabiliriz. Yorum gizli olanı ortaya çıkarıyor ve "ifşa" ediyor. Filmi yorumlama ile filmi anlama aynı şey değil. Filmler, özellikle geleneksel anlatılar izleyiciye öylesine düz, yalın olay örgüleriyle sesleniyorlar ki yaşamında ilk kez film izleyen biri rahatlıkla anlayabilir ama yorumlayamaz."[61] O halde film eleştirisi çağdaş sinemanın "belirsizliklere" sahip doğasını çözümlemek, filmlerdeki derin ve çoklu anlamları açığa çıkarabilmek, "ifşa" edebilmek üzere çaba göstermek durumundadır. "Sanat eleştirisi içinde yorumlama, betimleme ya da çözümlemeyle denkleştirilebilir; bir seçenek olarak, bir bütün olarak eleştiri, yorumlamayla özdeşleştirilebilir."[62] Ama eleştirmenin çabası yine kendi anlayışının ötesine geçen kuramsal bir temeli olan eleştirel yaklaşıma sahip olmasını gerektirmektedir. Çağdaş sinemayı yorumlamak durumunda olan film eleştirmeninin, filmleri algılamasını zenginleştirecek ve filmlerin değerlendirilmesinde yeni yöntembilimsel yollar sunacak kuramsal yaklaşımlara dayanma zorunluluğu vardır.

Film kuramlarının gelişmesi sonucunda, akademisyenlerin ve eleştirmenlerin şu ya da bu kurama kuramı eleştir-

61 Seçil Büker, "Kuram mı Yorum mu?", 25. *Kare*. Sayı: 12, Arzu Ofset, Ankara, Eylül 1995, s. 53.

62 David Bordwell, *Making Meaning*, Harward University Press, Cambridge, Londra, 1991, s. 1.

meksizin dayanmaya başlamalarının bir takım tehlikeleri de beraberinde getirdiğine işaret eden yazarlar da bulunmaktadır. Bu tavrın sonucu olarak, film kuramının ve eleştirisinin müphem ve kaçamaklı bir dil kullanan hale gelmesi, genellemelerin artması ve otoriter bir tavra doğru yönelinmesi gibi tehlikelerin ortaya çıktığını ileri süren Noel Carrol, bu tehlikelere karşı kaleme aldığı 'Mistifying Movies' kitabına yönelik bir eleştiriyi cevaplarken, filmlerin değerlendirilmesinde kuramlardan şu şekilde yararlanılmasını önermektedir: "Birçok kuramın bulunduğu bir alana sahip olmanın taraftarı olmam anlamında yöntembilimsel bir çoğulcuyum. Şimdiye kadar elimizdeki kuramları rekabet içine sokmak sonuç vermiş olduğu için, birçok kuramın birbirlerine karşı avantajlarını göstermek üzere kullanılması muhtemelen bereketli olacaktır...eldeki kuramlar bazıları elimine edilmek üzere eleştirel olarak kıyaslanmalıdır. Bununla birlikte eleştirel kıyaslama ayrıca bu kuramlardan bazılarının tamamlayıcı, bütünleyici olduğunu ya da bir başka biçimde bir arada kullanılmaya uygunluk gösterdiğini ortaya çıkarabilir."[63] Ama Carrol film kuramlarına dayanılarak yapılan film eleştirilerinde karşılaşılabilecek tehlikelere dikkat çekmesinin yanında, bu tehlikelerden kaçınılmasının yolu olarak film kuramlarından uzaklaşılmasını değil, film kuramlarından işlevlerini ve yararlarını kanıtlayacak ve açıkça ortaya koyacak şekilde yararlanılmasını önermektedir. Bu yüzden her halükarda film eleştirisi alanında film kuramlarına başvurma ihtiyacı kendini göstermektedir.

Bu şekilde bakıldığında, film eleştirisinin yerine getirdiği temel işlevlerden birisi, sinema hakkında birikime sahip, filmleri edilgin bir biçimde seyretmekten çok belirli

63 Noel Carrol, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, New York, 1996, s. 334.

bir eleştirel tavır içinde seyreden, sinema sanatının ürünlerini anlama ve değerlendirme niteliklerine sahip bir sinema seyircisi kitlesi yaratmaya katkıda bulunmaktır. Böylelikle film eleştirisi bu nitelikte bir seyirci kitlesinin talepleri ya da algılama kapasitesi nispetinde gelişmeye müsait bir sanat ortamı yaratılmasına yardımcı olmaktadır. Nitekim seksenli yıllarda İngiliz film yönetmeni Bill Forsyth, kendi ülkesinin film eleştirmenlerini Avrupalı film eleştirmenleriyle kıyaslamasının sonrasında söyledikleriyle bu yardım ihtiyacını dile getirmektedir: "Filmcilerin bir tür kişisel filmcilik yapmaya girişmesinin hiçbir önemi yoktur, film eleştirmenleri aynı yolculuğu yapabilme kapasitesine sahip görünmemektedirler. Eğer bu ülkenin film kültüründe bir şey meydana gelecekse, bu durum eleştirmenlerden daha fazla şey gelmesini gerektirmektedir."[64] Forsyth'ın film eleştirmenleri ile yönetmenler arasında her zaman için var olan gerilimin de bir göstergesi olan bu sözleri, aynı zamanda eleştirmenlere zengin bir film kültürü yaratılmasına yönelik çabaları konusunda duyulan ihtiyacın altını da çizmektedir: Film kültürü yalnızca yönetmenlerin sanatsal çabalarıyla oluşmaz. Bu çabaların toplumun kültürel belleğine işlenmesi ve sonraki filmler için daha uygun bir sanatsal ortam yaratılması için film eleştirmenlerinin çözümlemelerine ve entelektüel desteklerine ihtiyaç vardır.

Bu işlevin bir uzantısı olarak, film eleştirisi aynı zamanda eğitsel bir amacı da barındırmaktadır. Film eleştirisinin yol göstericiliğinde, sinema seyircisi filmleri nasıl değerlendireceği, hangi anlamlandırma koşullarında seyredeceği, farklı eleştirel yaklaşımlar bağlamında filmlerin hangi yönlerinin ele alınacağı gibi yöntembilimsel ipuçlarını

64 James Park, *Learning to Dream: The New British Cinema*, Faber and Faber, Londra, 1984, s. 22.

edinmekte ve bunları gördüğü filmlere uygulamaktadır. Film sanatının diğer sanat türlerine oranla daha belirleyici olan ticari doğası; seyirci taleplerini ve gişe kaygısını göz önüne alına zorunluluğu düşünüldüğünde, film eleştirisinin seyircinin entelektüel gelişimine katkısının, sıradan sinema seyircisinin düzeyinin yükseltilerek eleştirel tavra sahip bireyler haline getirilmesinin önemi bariz bir şekilde ortaya çıkmaktadır.

Akılda tutulması gereken bir nokta da şudur ki, her bir eleştirel yaklaşım kendi sistematik yapısı açısından önemli ve anlamlı görülen öğeleri ele almaktadır. Bu nedenle bir filmi incelerken tek bir eleştirel yaklaşıma başvurulması gerekmez. Aksine bir filmin incelenmesinde çeşitlilik sağlayan farklı eleştirel yaklaşımların kullanılması daha fazla yarar sağlayacaktır. Özellikle çağdaş sinemanın zengin anlatı yapılarını çözümlemek üzere çeşitli eleştirel yaklaşımların bir arada kullanılması bir zorunluluk durumu arz etmektedir. Üniversitede sinema dersleri veren Michael Grant'ın dediği gibi; "sinema üzerindeki çalışmalarda tek bir yaklaşım kesinlikle yeterli olamıyor. Çok yönlü yaklaşımlara açık olmak gerek. Sinemada Marksizmin ve psikanalizin haklı eleştiriler alması bu düşünce biçimlerinin marjinal olarak kalmasına yol açtı. Aslında bugün sinema eleştirisi alanında feminist yaklaşımlar, cinsel farklılıklar, kadının ve erkeğin sunum, seyircinin gözleyici bakışı gibi konulara ağırlık veren feminist eleştiriler, kaynağını yine de bu semiyotik ve psikanalitik yaklaşımlardan alıyorlar."[65] Farklı eleştirel yaklaşımlar aracılığıyla filmlerin değerlendirilmesi, filmlerin çözümlenmesinde daha geniş bir anlayış sağlamaktadır. Çünkü her bir eleştirel yaklaşım temel olarak ve ayrıntılı bir biçimde kendine özgü konuları ele almakta, daha yeterli ve incelikli cevaplar sunmaktadır.

65 Nurçay Türkoğlu, *age*, s. 45.

Her sinema filmi -özellikle popüler filmler- geleneksel bir bağlam içinde, sözleşmesel (conventional) nitelikte bir yapı içinde üretilmektedir. Yönetmen -ya da film yapımında yer alan ve yaratıcı bir katkıda bulunan herhangi bir kişi- içinde çalıştığı filmsel ya da sanatsal geleneklerin ya da kuralların farkında olabilir ya da olmayabilir. Ama film eleştirmeni bunların farkındalığı içinde açıklamalarda bulunur, üretim sürecinin öğelerini tanımlar ve kuramsal çerçevesi içinde kullandığı terimler aracılığıyla filmler hakkında daha derin bir bilgi düzeyine sahip olmamız konusunda bize yardımcı olur.

Film eleştirisi, film incelemeleri olarak adlandırılabilecek olan geniş bir alan içinde yer almaktadır. Bu anlamda, "film çözümlemesi kendi içinde sonlanan bir süreç değildir. Film çözümlemesi (kurumsal) bir bağlam içinde yer alan talepten kaynaklanan bir uygulamadır. Ama bu bağlam değişkendir ve bu değişkenlik hiç kuşkusuz kendisi de büyük ölçüde değişik olan taleplerden kaynaklanmaktadır. Aslında film çözümlemesi günümüzde akademik kurumların ve üniversitelerin tasarrufundadır ve sınav bağlamında (örneğin Bac A3), yarışmalar bağlamında (CADES, doçentlik sınavı, FEMIS'e giriş vb.) ya da araştırma bağlamında (ustaların anıları, film üzerine tezler, yönetmenler, sinematografik sorunlar) şeklinde görülmektedir. Film çözümlemesi diğer kurumları etkileyen bağlamlar da ortaya çıkarabilir; yazılı ya da işit-görsel basın (eleştiri, filmlerin ve yönetmenlerin incelenmesi), yayın (sinema üzerine kitaplar), sinema (film veya film gruplarının tanıtım dosyalarının hazırlanması vb.)."[66] Bu açıdan, günümüzde film eleştirisi filmlerle ilgili konularda farklı ihtiyaçlar nedeniyle ortaya çıkmış olan alanlardaki gelişmelerden etkilenen bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır.

66 Francis Vanoye, *Anne Goliot-Lete, Precis D'analyse Filmique*, Editions Nathan, Paris, 1992, s. 5.

Sinema kuramlarının gelişmesinden önceki eleştirel anlayışa geri dönmek; filmleri film kuramlarının sağladığı bilgi düzeyi ve bakış açısı olmaksızın yeterli düzeyde okuyabilmek ve eleştirebilmek günümüzde söz konusu değildir. Artık bir filmin ne anlattığını, ne tür derin okuma katmanlarına sahip olduğunu film kuramlarına dayanarak sorgulamaksızın eleştiride bulunamayız. Eleştiri aracılığıyla yönetmenin bilinçli olarak yaratmadığı ama "çağının tanığı olma" sıfatıyla yapıtı içine gömmüş olduğu anlamları bulup çıkarmak mümkün olabilmektedir. Böylelikle belki yönetmenin bilinçdışı bir etkiyle, farkına varmaksızın yapıtı içine yerleştirmiş olduğu, ancak eleştirel bir süreç sonucunda ortaya çıkabilecek öğeler ortaya konulabilmektedir. Bu eleştirel süreç yalnızca yönetmenin diğer yapıtları bağlamında yapılan yorumlamalar sonucunda ortaya çıkarılan gözlemleri değil, aynı zamanda belirli bir anlatım geleneğinin ya da tarihsel dönemin bağlamı içinde yapılandırılmış öğelerin saptanmasını içerebilmektedir. Bu anlamda eleştiri bir filmin "yağmalanması" ve ele geçirilen anlamların ganimet olarak başka bir alana taşınması gibi de görülebilir. Ancak günümüzün sanatsal dışavurum koşulları içinde, sanat yapıtlarının anlamlarının sorgulanmadığı "arı" döneme dönmek söz konusu olmadığından ve sanat yapıtları da içerdikleri anlamları önemli ölçüde başka metinlerden devşirdiklerinden bu eleştirel "talan" meşruluk kazanmaktadır.

Diğer yandan, film eleştirmeni bir filmi eleştirdiği zaman filmsel metni yeniden yazmamakta ama yeni anlam katmanları sağlamak üzere değiştirmekte ve farklı anlam kalıpları içinde dönüştürmektedir. "Edebi çözümlemede yazı üzerine yazıyla sonuçlanırken ve gösterenlerin homojenliği alıntılamaya olanak tanırken, yazılı formlar içindeki film çözümlemesi görsel (filme alınmış nesnelerin betimlenmesi, renkler, hareketler, ışık vb.), filmsel (görüntülerin montajı), sessel (müzik, gürültü, aksan, tonlama) ve

işit-görsel (resim ve seslerin ilişkisi) malzemenin aktarılmasından, kodlarının dönüştürülmesinden başka bir şey değildir."[67] Dolayısıyla filmsel metin eleştirel bir süreç sonucunda ortadan kalkmamakta, sadece bir başka bağlam içinde tercüme işlemine uğramaktadır. Aslında "Metinsel ve filmsel yorumlama farklılık göstermezler; farklılık gösterdikleri yer yorumlamanın neyin -bir durumda bir metnin diğer durumda sinema imgelerinin- açıklaması olduğu yönündedir."[68] Bu nedenledir ki, edebiyat eleştirisi film eleştirisinin gelişmesinde yardımcı ve yol gösterici roller üstlenebilmiştir.

Hiçbir çeviri metninin aslına sadık olmaması gibi, eleştirel çeviri işlemi de farklı göstergeler kullanması nedeniyle filmsel metni belli ölçüde değiştirmektedir. Çevirinin "güzelin sadık, sadık olanının güzel" olmaması gibi, film eleştirisi de asıl metnin, yani filmin sözel ifadeyle aktarılması düzeyinde kaldığı, görselliğin sözel karşılığı düzeyinde iş gördüğü zaman açıkçası pek güzel ya da değerli olmamaktadır. Film eleştirisi filmsel metnin derin yapısına, gizil anlamlarına ulaşmamızı sağlayacak şekilde bir yöntem ve söylem kullandığı zaman, filmin anlam katmanlarının zenginliğini yazılı dilin sözcükleriyle ördüğü anlam zenginliği içinde aktarabilmektedir. Bu şekilde tutarlı ve sistematik bir açıklayıcılığa sahip olan film eleştirisi ise, bize daha fazla güzellik öğesi sunmakta ve daha yararlı olmaktadır.

Üstüne üstlük günümüz film eleştirmeni, filmin içeriğini yorumlarken sınırları aşmak konusunda kendini daha serbest hissetmektedir. Çünkü film eleştirmeni kendisine yol gösterici olarak yalnızca yönetmenin anlattığı öyküyü değil, filmin anlattığı öyküyü de almaktadır. Filmlerin yo-

67 Francis Vanoye, *Anne Goliot-Lete, age*, s. 6.

68 Gregory Currie, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science*, Cambridge University Press, New York, 1995, s. 226.

rumlanmasında yönetmenin yaratmak istediği anlamlar konusunda taşıdığı niyetlerin belirleyici olmadığı düşüncesi genel kabul gören bir düşüncedir "Yönetmen filmi yarattığı zaman, kafasında olmadığını üstelediği bir yorum türünü filme uyarlayabilir miyiz? Yanıt, doğal ki, evettir. Sanat yapıtı tümüyle, bilinçli bir çabanın ürünü değildir. Bütün sanatların eleştiriciliğinde, yaratıcının bilinçli olarak tümüyle farkında olmadığı anlamların eleştirmenlerce ortaya çıkarıldığı sayısız örnek vardır. Bir sanat yapıtı bir kez yaratıcının ellerini terk edince, bizim saygı duymamız gereken kendi yaşamına sahiptir."[69] Yönetmenin kendi niyetlerinin dışındaki anlamların da gelip filmsel dışavurum içinde yer aldıkları düşüncesinin temelinde, filmsel anlatı geleneklerinin kendi başına da filmsel metne başka anlamlar katmasından kaynaklandığını söyleyen bir başka sinema yazarı, filmi yönetmeninden bağımsızlaştırma konusunda daha temkinli davranmaktadır: "Anlatılar, olayların seçilerek anlatılması yoluyla önümüzü kapatabilirler, bizi yanlış yönlendirebilirler ve güdümleyebilirler. Ama hiçbir metin, hiçbir görsel imgeler sekansı bunları yapamaz; bu tür şeyler bir faili gerektirirler. Eğer anlatıyı kendisini üreten failden koparırsak, anlatıyı tasvir etme yollarımızın çoğu anlamsızlaşacaktır."[70] Bu durumda film eleştirmeninin tutacağı daha emin bir yol filmsel anlatının faili olan yönetmenin yaratmak istediği anlamlar konusundaki niyetleri arasındaki dengeyi de -hangi yönde olursa olsun bozulması konusunda da çekingenlik göstermeksizin- göz ardı etmeden filmin anlatısını yorumlamak, tutarlı bir yöntembilime ve eleştirel kanıtlara dayalı bir biçimde, inandırıcı bir eleştiri ortaya koymak olacaktır. Peki film eleştirisiyle ilgili olarak ileri sürülen bütün bu düşünceler çerçevesin-

69 Dennis Denitto ve William Herman, "Bir Filmi Yorumlama", *Ve Sinema*, Sayı: 8, Hil Yayınları, İstanbul, Temmuz 1989, s. 13.

70 Gregory Currie, *age*, s. 247.

de zorlu bir eleştirel uğraşı gerçekleştirmek durumunda olan film eleştirmeni nasıl bir kimliğe ve eleştiri kurumunun hizmetinde nasıl bir işleve sahiptir? Film eleştirisinin işlevinin film eleştirmeninin düşünceleri ve uygulamalarıyla sıkı bir ilişki içinde olduğunu göz önünde tutarak, şimdi bu sorunun cevabını vermeye çalışalım.

FİLM ELEŞTİRMENİ

Film eleştirmeninin temel işlevi, bir sanat yapıtı, kültür ürünü ya da bir iletişim aracı olarak filmi anlamak, çözümlemek ve okuyucusunu bilgilendirmek üzere düşüncelerini aktarmaktır. Hiç kuşkusuz burada kastedilen anlama, filmin ilk elde algılanan, görünürdeki gerçekliğinin kavranması demek değildir. Görünürdeki gerçeklik aslında arkasında yatan daha derin anlam katmanlarına ulaşmamıza aracılık edecek olan bir görünüm sunmaktadır. Film eleştirmeni bu görünümün ardında yatan gerçekliği araştırmaya girişmektedir.

Bu girişim aslında -film eleştirisinin işlevini açıklarken vurguladığımız gibi- sanat yapıtı hakkında bilgilenmeyi ve bilgilendirmeyi amaçlamaktadır. Filmi anlama ve anlamlandırma çabası içindeki film eleştirmeni, filmin sahip olduğu sanatsal değerleri kişisel birikimine, beğenisine ve yararlandığı eleştirel yaklaşıma bağlı olarak anlamaya çalışan ve daha sonra "görsel" söylemden çıkardığı anlamları "yazınsal" bir ortamda açımlamaya çalışan, filmsel söylemin ardındaki zenginliklere ulaşmaya girişen birisidir. Bu tür bir eleştirmenin elinden çıkan "yaratıcı ve devitken bir eleştiri, yaratıcının yeni bir yaratma yapmasına etken olur. Yaratıcılıktan yoksun, durağan ve basmakalıp bir eleştiri, yaratıcıyı olumsuz yönde etkiler. Angaje (güdümlü, bağlantılı), bilgisiz bir eleştiri, yaratıcıya zararlı olur. Fakat, hak edilmemiş başarılar uğruna, ruhunu çağdaş bir 'Mefis-

toteles' olan eleştiriciye satmış, çağdaş bir 'Faust' olan, ortalama veya kendini yaratıcı sanan düzmeci-özenci yaratıcılar için bu zarar iyice yıkıcıdır."[71] Türk sinemasına birçok başyapıt armağan etmiş olan bir yönetmen olarak Erksan'ın ifadesinin tanıklık ettiği gibi, filmlerin barındırdığı derin katmanları okumayı becerebilen ve aynı ölçüde beceriye sahip yaratıcı eleştiriler ortaya koyabilen bir film eleştirmeni, yeni anlatım yollarının araştırılması konusunda düşünsel bir zemin hazırlayan ve teşvik eden bir rol üstlenmekte film eleştirisinin işlevine paralel bir şekilde film sanatının gelişimine katkıda bulunmaktadır.

Bununla birlikte, film eleştirmenleri ile film sanatçılarının arasındaki ilişkilerin beklenildiği kadar iyi olduğu pek söylenemez. Çünkü sanatın doğasında bulunan "aşkın" gerçekliği yakalama, biricik bir dışavuruma sahip olma, ele geçirilememe arzusu içinde olan sanatçı ile eleştirmenlerin arası çoğu zaman sıcak olmamıştır. Fransız şair Baudelaire'in eleştiri konusundaki düşünceleri bu tavrın kökenleri konusunda ipucu vermektedir: "Ayrıca çok çok iyi bir nedenim var: Canımı sıkar bu iş, hiç hoşuma gitmez. Kalabalığı giydiricinin ya da döşemecinin işyerine, oyuncunun konutuna götürür müsünüz? Bugün deliye dönmüş, yarın ilgisiz bir topluma oyunların püf noktasını gösterir misiniz? Açıklar mısınız ona oyun provalarındaki doğaçlama değiştirimleri; düzeltmeleri; yapıtın harcına gerekli olan gözbağcılıkla düzmeciliğin içine ne ölçüde içgüdü ve içtenlik karıştırıldığını? Yırtık pırtık bütün kumaş parçalarını, yüz boyalarını, zincirleri, makaraları, bozup değiştirmeleri, karalamaları, kısaca sanat tapınağını oluşturan bütün sevimsizlikleri gözünün önüne serer misiniz?"[72]

71 Metin Erksan, "Nesnel Öznel", *Ve Sinema*, Sayı 8, Hil Yayınları, İstanbul, Temmuz 1989, s. 21.

72 Charles Baudelaire, *Kötülük Çiçekleri*, Çeviri: Sait Maden, Çekirdek Yayınları, İstanbul, 1996, s. 232.

Baudelaire'in samimiyetle ifade ettiği bu düşüncelerin gösterdiği gibi, sanatçılar genellikle eleştirmenlerden uzak durma ve onlara karşı kendilerini koruma tavrı içine girmişlerdir.

Film yönetmenlerinin eleştiriye karşı tavırları şairlerinkinden farklı değildir. Amerikalı yönetmen Woody Allen bir söyleşide eleştiri konusundaki görüşlerini şu şekilde aktarmaktadır: "Eleştiriler karmaşık bir mesele. Ciddi eleştirmen olduğunu ve sanatçıyla etkileşim içinde olmak istediğini söyleyen eleştirmenler de var, "Ben sadece sinema bileti alanın kılavuzuyum. Benim görevim insanlara kılavuzluk etmek" diyen eleştirmenler de. Eleştirmenler insanlar için iyidir ama bir sanatçı için hiçbir önem taşımazlar. Bu onları küçük görmek değildir, yapabileceğiniz hiçbir şey yoktur o kadar. (...) Eleştiriyi kişisel algılamıyorum. Kendi eserlerimin eleştirilerini okuduğumda, tamam, öyleyse bu adam filmlerimi beğenmiyor, onları komik bulmuyor, ilgisini çekmiyor diye düşünürüm. Filmlerimi beğenmeyen eleştirmenler benim için sorun değil ama bazıları beni kişisel olarak hor görüyormuş gibi geliyor."[73] Fransız yönetmen Bertrand Tavernier ise eleştiri konusunda daha çekingen bir tavra sahiptir: "Eleştirmenlerin yöntemlerini bildiğimiz için genellikle onlara karşı kinik bir tavır takınırız. Buna rağmen eleştiriye karşı savunmasızızdır."[74] Bir diğer Amerikalı yönetmen ise, eleştiriye karşı daha sert bir anlayış sergilemektedir; kendisine eleştiriye karşı tutumunun ne olduğu sorulduğunda Oliver Stone şu cevabı vermektedir: "Yıllardan sonra artık daha az duyarlıyım. Başlangıçta, seksenli yılların ortalarında ulusal bir ün kazandığım sıralarda, alışık olmadığımdan eleştiri ağır gelir-

73 ——, "Manhattan'ın Depresif Entelektüeli Woody", *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 41, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Mayıs 1998, s. 53.

74 ——, "İki Önemli Konukla Söyleşi", *Milliyet*, 3 Nisan 1990, s. 8.

di. Ama o zaman filmlerimle birlikte karakterlerime de saldırılıyordu. Demek istediğim, filmlerim felaketti ama karakterim de kusurluydu ve bunu kabul etmek benim için kolay değildi. Alay konusu olmak. Umarım ki beni katılaştırmamıştır çünkü amaç buydu, kendine güvenini zedeleyerek seni kötü biri yapmak. O kadar çok aptalca şey söylüyorlar ki kendimi bunlardan kurtarmam gerekiyor."[75] Ancak film yönetmenlerinin film eleştirisi konusundaki pek sıcak olmayan bu sözlerinin aksine, film eleştirisi zamanında değeri bilinmemiş birçok filmi ve yönetmeni gün ışığına çıkardığı gibi, eleştirel külliyat içinde yer alamadığı için sinema tarihi içinde bir yere sahip olamayacak birçok filmin ve yönetmenin hak ettiği yere ulaşmasını sağlamıştır.

Bir filmden bireysel olarak haz almak ve nedenini anlamaksızın bir filmden hoşlanmak mümkündür. Ancak filmin yarattığı etki gücü, alınan hazzın kaynaklarını araştırmayı da gerektirmektedir. Bu araştırma sonucunda filmin verdiği hazzın altında yatan gerçekliğin ortaya çıkarılması sağlanmaktadır: "Sanatçı bir görüntü veya görüntüler dizisi ortaya koyar. Bunlar kendi içinde güzeldirler. Bunlar yeni fikirlerin oluşumuna yetkindirler. Eleştirmen (ve eleştirmen konumundaki her izleyici) çalışmadaki gelişmemiş fikirleri inceler ve onları bizim bilgi olarak adlandırdığımız, büyük fikirler şebekesi meydana getirmek için birleştirir. Görüntü mantık öncesi bir deneyimin dışına çıkarak, fikre doğru yükselir. Eleştirmen, yükseliş içindeki görüntüyü ele alır ve onun mantıksal doğrularını ortaya koyar... Eleştirmene göre, o, fikirleriyle zenginleştirilerek görüntünün kendisine yeniden teslim edilmeli ve deneyim düzeyine inmelidir. Görüntünün içsel yaşantımızın akıntısına ye-

75 Sencm Erdine, "Oliver Stone: ABD'nin Öfkeli Liberali", *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Şubat 1998, s. 56.

niden batırılması gerekmektedir. Eleştirmen, görüntüyü yeni bir gerçeklik düşüncesi olarak ele almalıdır."[76] Film eleştirmeni sanatsal duyguyu ve düşünceyi bilgi düzeyine ulaştırarak ve bir deneyim zenginliği kazandırarak sanat yapıtı olarak filmi daha derin çözümlememizi sağlamakta ve filmler aracılığıyla dünyayı algılama düzeyimizi artırmaya yardımcı olmaktadır.

Dikkate değer bir durum olarak, bazen film eleştirilerinin yol göstericiliği olmaksızın bir filmin derin anlamını ya da gerçek değerini anlayabilmek söz konusu olmamaktadır. Bazen bir filmdeki anlam düzenlemeleri, mizansen yapıları, anlatım biçemleri, sosyolojik göndermeleri, psikolojik imaları vb. konularda eleştirel bir yaklaşıma ve birikime sahip olunmadığı için bir filmin çözümlenmesi konusunda eksik kalınabilmektedir: Bu eksikliği gidermek üzere "bir eleştirmenin yapması gereken tek şey, yaşantılandığı film izleme "deneyimi"ni, belirtkeyi ele alışını, ortada en ufak karmaşa ya da bilmece bırakmadan bütünüyle aydınlığa çıkarmaktır. Eleştirmenin yapabileceği olsa olsa, izleyiciyi doğru dalga boyuna yerleştirmek ve böylece kendisinin de yerleşmiş olduğu bu dalga boyunda izleyicinin her şeyi kendisi kadar net görmesini sağlamaktır."[77] Bu yüzden bir filmi çözümlemek üzere eleştirel bir yaklaşıma sahip olan bir film eleştirmeninin düşünsel yol göstericiliği sayesinde filmsel öğeler daha anlamlı bir duruma gelmektedir.

Film sanatının anlaşılması ve gelişimi konusunda böylesi bir işleve sahip olan eleştirmenin, filmcilik alanının hemen hemen her konusunda iyi bir birikim düzeyine sahip olması zorunluluğu vardır. "Sanat ve endüstrinin bu sorunsal yaratan karışımı hakkında yazarken, insan her za-

76 J.Dudley Andrew, *Büyük Film Kuramları*, Sistem Yayıncılık. İstanbul, 1995, s. 268-269.

77 Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayınları, İstanbul, 1989, s. 171.

man için ne kadar farklı yaklaşımların eşit bir biçimde geçerli olabileceğinin de farkındadır. Edebiyat eleştirmeni okuma alışkanlıkları ya da baskı mürekkebinin maliyeti gibi konularla canını sıkmaz. Ama sinema hakkında yazan hiç kimse bir film yapmanın maliyetinin ne olduğunu ya da bu filmin seyircisini nerede ve nasıl bulması gerektiğini uzun süre bilmezlikten gelemez."[78] Bu yüzden bir film eleştirmeni, kuramsal alandaki birikiminin yanında film endüstrisi içindeki uygulamalar hakkında da bilgiye sahip olmak zorundadır. Çünkü bu koşullar bazen filmsel anlatım olanaklarını ya da yönetmenin dışavurum tarzını belirleyecek oranda filmler üzerinde etkili olmakta ve film eleştirmenine de eleştirisini dayandırabileceği veriler sağlamaktadır. Bir bilim kurgu ya da korku filmini değerlendiren bir film eleştirmeni, hiç kuşkusuz gelişen film teknolojisinin sağladığı teknik olanaklar konusundaki bilgisinden epey yararlanacaktır.

Film eleştirmenin bir filmi eleştirirken esas olarak iki tavra sahip olabileceği tasarlanabilir: İlk olarak, film eleştirmeni filmin kendi çerçevesi içinde kalarak daha biçimsel düzeyde bir eleştiri yazabilir. Bu durumda eleştiri nesnesi film, sinema sanatının bir ürünü olarak sahip olduğu bireysel niteliklerle ön plana çıkarılabilir. Kurgusuyla yeni denemelere girişen, oyunculuğuyla ön plana çıkan, karmaşık senaryo tekniğiyle dikkat çeken, görüntü yönetimiyle yenilikler taşıyan herhangi bir film bu tür bir eleştirinin nesnesi olabilir. Bu tür bir eleştiride filmin tek bir sahnesi bile eleştirinin konusu olabilir ve bu sahne yönetmenin mizansen ustalığını göstermek üzere, görsel kaygılarını dışavuran en iyi örneklerden birisi olarak ya da temasal kaygılarının en iyi dışavurumunu taşıyan bir sahne olarak eleştirel dikkat çekebilir.

78 Penolope Houston, *age*, s. 8.

Bu yöntemi kullanarak eleştiride bulunan film eleştirmenine en büyük yardım, eleştirel ilgi nedeniyle filmlerinin senaryolarının daha çok basılır hale gelmesinden ve video teknolojisinin gelişmesiyle birlikte filmlerin çözümlenmek üzere tekrar tekrar seyredilebilmesi olanağına kavuşulmasından gelmiştir. Elindeki senaryo ya da video kasetle, tıpkı bir edebiyat eleştirmeninin romanın sayfalarını istediği gibi tarayabildiği şekilde çalışabilme olanağına kavuşan film eleştirmeni, filmi sinemada gördükten sonra hafızasında kalan izlenimlerle eleştirisini kurma zorluğundan kurtulmuştur.

Film eleştirmeninin kullanabileceği ikinci yöntem, tek bir filmin referans alanında kalmaktan ziyade, filmi eleştirel bir kurama oturtmaktır. Eleştirel kuramın sağladığı eleştirel bağlam, film eleştirmeninin filmin dışında başvurabileceği anlamlandırma ve değerlendirme olanakları sağlamaktadır. Film eleştirmeni, eleştirisini filmin toplumsal boyutunu incelemek üzere toplumbilimsel eleştiriye, filmin psikolojik boyutunu incelemek üzere psikanalitik eleştiriye, filmin ideolojik boyutunu incelemek üzere Marksist eleştiriye ve diğer eleştirel yaklaşımlara dayanarak kurabilir ya da filmi yönetmenin yaratıcı kişiliği bağlamında değerlendirmeyi tercih edebilir. Bu tür eleştirilerde eleştirmenin kimliğinin değerlendirilmesi, kullandığı eleştirel yaklaşımı ne ölçüde yetkin bir biçimde temsil edebildiği ölçüsünde yapılmaktadır.

Bu yüzden belirli bir kurama dayalı eleştirel bir yaklaşımı benimseyen bir film eleştirmeni açıkça ya da üslubuna yedirdiği bir biçimde kullandığı yöntembilimsel çerçevede değerlendirilecektir. Ancak günümüz film eleştirisi alanı farklı filmlerin farklı dışavurum biçimlerinin çözümlenmesine olanak tanıyacak bir biçimde çeşitli eleştirel yaklaşımları barındırmak durumundadır. Bu nedenle tek bir eleştirel çatıya dayanmaktansa, farklı eleştirel yaklaşım-

ları kendi eleştirel bakış açısı içine yedirebilen bir eleştirmen daha işlevsel bir rol kazanacaktır.

Ayrıca bu tür bir eleştirel yaklaşımın daha derinlikli çözümlemeler için yer ve okuyucu ilgisi sağlayan akademik yayınlarda, mesleki yayınlarda ya da sinema dergilerinde yer alması koşulu yoktur. Daha öznel bir anlayışa ve kimliğe sahip olan gazetelerdeki film eleştirisinde de bu eleştirel yaklaşım zenginliğinden yararlanmak mümkündür. Alışılageldik bir gazete, film eleştirmeni üslubunun ötesinde bir eleştirel tavır içinde, Tuna Erdem *Full Monthy* filmini çözümlerken*, eleştirisinin ilk bölümünde kendi üslubu içinde psikanalitik kurama ve kuramın Lacancı yorumlamasına dayanarak okuyucu-seyirciye bir kuramsal çerçeve sağlamakta ve eleştirisinin ikinci bölümünü bu çerçeve içine oturtmakta ve feminist bir tonlamayı da ekleyerek filmin eleştirisini yapmaktadır.

Bu yöntem, film eleştirmeninin çağdaş eleştirel yaklaşımlar konusunda donanımlı olmasını gerektirmektedir. Bu tür bir eleştirel yöntem, seyirciye eleştiri nesnesi olan film içinde farkında ya da haberdar olmadığı yönleri göstermesiyle yarar sağlamaktadır. Profesyonel bir eleştirmen düzeyinde kuramsal birikime sahip olmayan sinema seyircisi, kendi seyir süreci içinde fark etmemiş olduğu ve eleştirel bir katkı olmaksızın da asla fark edemeyeceği unsurları yakalamış olacaktır. Şöyle düşünürsek; auteur kimliğine sahip bir yönetmenin diğer filmlerini görmemiş olan bir sinema seyircisine yönetmenin temel sinemasal kaygıları hakkında ve yaratıcı yönetmen kişiliğinin belirli yönleri hakkında bilgi sağlayan ve auteurist eleştiri yönteminin ipuçlarını sunan bir eleştiri yazısı, filmi daha bütünlüklü ve daha önce düşünmediği bir biçimde değerlendirmesi yönünde seyirciye yardımda bulunacaktır.

* Tuna Erdem, "Her Alet Fallus Değildir", *Radikal*, Cumartesi Eki, Sayı: 26, 27 Aralık 1998, s. 5.

Film eleştirmeni hangi eleştirel yaklaşıma başvururs vursun, hangi nitelikte yayın organında yer alırsa alsın, üç grup içinde yer alan insanlara yönelik olarak eleştirisini yazmaktadır. İlk grup içinde doğal olarak sıradan sinema seyircisi-okuyucusu bulunmaktadır. Filmler hakkında geniş bir bilgiye sahip olmayan ve gösterimde olan filmleri tercih etme konusunda bir yol göstericiliğine ihtiyaç duyan sinemaseverler bu grubu oluşturmaktadır. Film eleştirmeninin film hakkında verdiği bilgiler (filmin konusu, oyuncuları, yönetmeni, sahip olduğu estetik değerler, sinema sanatı açısından filmin taşıdığı önem gibi konular) bu seyirci-okuyucu kitlesinin film tercihleri üzerinde etkili olmakta ve yol göstermektedir.

Film eleştirmeninin hitap ettiği ikinci grup içinde, filmlerle daha entelektüel ya da daha akademik düzeyde ilgilenen sinema seyircileri-okuyucular bulunmaktadır. Bu grup içinde yer alan insanlar açısından film eleştirisi, filmlerin tercih edilmesinde yol gösterici bir işleve sahip olmaktan ziyade, filmlerin daha derin anlam katmanlarına ulaşılmasını sağlayan, birer kültür ve sanat ürünü olarak filmlerin değerlendirilmesini gerçekleştiren bir işlevi yerine getirmektedir.

Film eleştirisinin hitap ettiği üçüncü grubu ise, film yapımının her alanı içinde yer alan ve filmlerde sanatsal yaratıcılık payına sahip olan insanlar oluşturmaktadır. Film eleştirisi bu insanların bilinçli olarak filmlere yerleştirdikleri ya da kendilerinin bile farkında olmaksızın yapıtlarında yansıttıkları öğeleri eleştirel bir çözümleme sürecinin sonucunda ortaya koyarak bu öğelerin teşhis ve takdir edilmelerini sağlamaktadır. Bu işlev doğrultusunda film eleştirisi film yapımının her alanında yer alan yaratıcı sanatçıların çabaları için yeni yollar gösterme işlevini yerine getirmektedir.

Peki eleştirmenlerin yan anlamlar ve derin yapılar araştırma çabalarını gereksiz ya da yararsız kılacak türden, içeriği ve biçimiyle seyirciye doğrudan ve bütünlüklü bir biçimde seslenen filmler üretmek mümkün müdür? Susan Sontag bu tür filmlerin bulunduğunu ileri sürmektedir: "İyi filmlerde her zaman bizi yorumlama isteğinden kurtaracak bir dolaysızlık vardır. Cukor, Walsh, Hawks ve daha birçok yönetmenin yaptığı eski Hollywood filmlerinde insanı yoruma girişmekten kurtaran bu simgesellik-karşıtı nitelik bulunur; bu nitelik, Truffaut'nun *Piyanisti Vurun* ve *Jules ve Jim*, Godard'ın *Serseri Aşıklar* ve *Hayatını Yaşamak*, Antonioni'nin *Serüven* ve *Olmi'nin Nişanlılar*'ı gibi yeni Avrupalı yönetmenlerin en iyi yapıtlarında bulunandan hiç de az değildir."[79] Oysa Sontag'ın bu yorumunun aksine, eleştirmenler bu filmlerde bulunduğu öne sürülen ve yorumlama isteğini ortadan kaldıracak dolaysızlık düşüncesini çürütecek bir biçimde filmlerdeki derin yapıları bulma ve anlam zenginliği kazandırma çabası göstererek, yeni anlam katmanlarını keşfederek bu yönetmenlere ve filmlerine yönelik algılayışımızı zenginleştirmişlerdir.

Mesela Peter Wollen, Hawks'ın filmlerini auteurist bir bakış açısıyla çözümlemesi sonucunda şu yargılara varmaktadır. Hawks'ın "bütün filmlerinde (...) aynı tematik ilgi odakları, tekrarlanan, aynı motif ve olaylar, aynı görsel biçem ve tempo, tekrar tekrar karşımıza çıkarlar. (...) Hawks bunu bütün film türlerini iki temel türe indirgeyerek başarmıştır: Macera ve çılgın komedi."[80] Böylelikle Hawks'ın filmleri dolaysız olarak sunduklarının yanında, yaratıcı yönetmen kişiliğinin çözümlenmesi sonucunda ortaya çıkarılan yeni anlam katmanları sunmaktadır. Wollen'in auteur kuramına dayanan eleştirisi aslında,

79 Susan Sontag, *Sanatçı: Örnek Bir Cilekeş*, Yayına Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Ersoy, Metis Yayınları, İstanbul, 1991, s. 18.

80 Peter Wollen, *age*, s. 83.

Hawks'ın filmlerinin dolaysızlık içinde görülen yapısının, doğrudan algılama düzeyinin ötesine giden çözümleme düzeylerine olanak tanıyan bir örnek oluşturmaktadır.

Sontag'ın verdiği örneklerden bir diğeri de, ileri sürdüğü "insanı yoruma girişmekten kurtaran simgesellik karşıtı nitelik"ten yoksundur. Michael Klein *Piyanisti Vurun* filmi üzerine şunları yazmaktadır: "*Piyanisti Vurun* filmi boyunca Truffaut seyircinin yerini bozmak amacıyla çeşitli türlere ait gelenekleri sıraya dizmektedir. Film hızla bir slapstick haline gelen geleneksel bir gangster takibiyle başlamaktadır. Ama film zaman zaman Charlie'nin ciddi bir ruhbilimsel incelemesi gibi görünmektedir. Flashback sahnesi sırasında ise geleneksel şarkıcının başarısı ve düşüşü filmi gibi görünmektedir. Diğer zamanlarda film dürüst, sert bir garson kızın ruhsal çöküntü içindeki piyaniste yardım etme girişimiyle ilgili bir öykü olarak görünür. Film slapstick bir silah savaşıyla sona erer."[81] Bu yüzden *Piyanisti Vurun* filmi insanı "yoruma girişmekten kurtarmak" bir yana yoruma zorlamaktadır. Üstelik bu yorum yalnızca eleştirmenin öznel düşünceler düzeyinde kalan bir yorumunun ötesinde, tür filmlerinin niteliklerinden haberdar olmayı gerekli kılan bir türsel eleştiri yaklaşımını kullanmayı talep etmektedir. Diğer türlü ne yönetmenin amacını kavrayabilmek ne de bu amacını ne ölçüde gerçekleştirebildiği konusunda bir değerlendirmede bulunmak mümkün olmayacaktır.

Film eleştirisinden ya da çözümlemesinden kaçılmasının bir başka nedeni de, filmin sadece bir sanat eseri olarak görülmesi ve sanatsal dışavurum alanının özerkliğini sağlama arzusundan kaynaklanmaktadır. Ama filmler sadece birer sanat yapıtı olmanın ötesinde birer iletişim ara-

81 Michael Klein, "The Literary Sophistication of François Truffaut", *The Emergence of Film Art* kitabında, Lewis Jacobs (der.), Hopkinson and Blake, New York, 1969, s. 307

cı, birer kültürel dışavurum aracı olma durumundadırlar. Bu nedenle sanat alanının dışında bu yönlerden de inceleme zorunluluğu ortaya çıkarmaktadırlar. Böylelikle sadece filmlere estetik yönden yaklaşan bir eleştirmenin değil, aynı zamanda bir toplumun dışavurumunu incelemek isteyen bir sosyal bilimcinin, insan psikolojisini araştırmak isteyen bir psikoloğun ya da bir iletişim sistemi olarak filmsel düzeneği anlamak isteyen bir göstergebilimcinin araştırma nesnesi olabilirler. Bu insanların filmlerin kendi alanlarını ilgilendiren yanlarını incelemeleri filmlerin sanatsal ya da kültürel bir ürün olarak değerlerini azaltmak bir yana değerlerini artıracaktır.

Film eleştirmenleri şu ya da bu şekilde filmler üzerinde bir etkiye sahip olduklarını düşünmektedirler. Özellikle gazetelerde yazan film eleştirmenlerinin film tercihi konusunda seyirciler üzerinde dikkate değer bir etkileri olduğu söylenebilir: Film eleştirmeni Sevin Okyay'ın sözleri de bu etki gücü konusunda film eleştirmeninin düşüncesini dile getirmektedir: "Ben bir anekdot nakledeyim, aynıyla vakidir. Beyoğlu Sineması'nın müdürü bir seferinde bana şöyle demişti: Abla, siz üçünüz (Atilla, Sungu, ben) olumlu yazarsanız, hafta sonunda günde 150 kişi kadar fark ediyor."[82] Film eleştirmeninin etkisi çeşitli yönlerden ortaya çıkmaktadır; bu etki eleştirmenin kimliğine, temsil ettiği eleştirel yaklaşıma ve temsil ettiği yayın organının niteliklerine göre değişebilir. Diğer yandan bu etki kaynakları aslında birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılan bir durumda olmaktan çok birbirlerinden beslenmektedirler.

Film eleştirmeninin kimliğinden kasıt, profesyonel bir seyirci olarak film eleştirmeninin okuyucuların gözünde edindiği ve ortak olarak paylaşılan sanatsal tavırlara, kül-

82 Asu Maro, "Sinema Eleştirmenleri Yakılmalı mı?", *Radikal İki*, Sayı: 41, 20 Temmuz 1997, s. 24.

türel yönelimlere ve estetik zevklere bağlı olarak sahip olduğu kimliktir. Uzun bir süre boyunca belirli bir yayın organında yazan ve filmlere yönelik olarak kişisel bir estetik anlayış ve zevk geliştiren bir film eleştirmeni, ister kendisi tarafından etkilenerek aynı düşünceleri ve zevkleri paylaşan bir duruma gelmiş olan, ister zaten aynı türden zevklere sahip olan bir okuyucu kitlesi üzerinde doğal olarak bir etkiye sahip olacaktır.

Film eleştirmeninin kullandığı eleştirel yaklaşım ya da yaklaşımlar nedeniyle sinema seyircisi üzerinde etkili olduğu durumlarda, bu eleştirel yaklaşımlar ortak bir gönderme ve yargı alanı oluşturuyorlarsa film eleştirmeninin etkisi büyük ölçüde artacaktır ve daha belirleyici bir rol kazanacaktır. Eğer bir film eleştirmeni psikanalitik bir yaklaşıma ya da ideolojik bir yaklaşıma sahipse ve filmleri bu yaklaşımların kuramsal çerçevesi ve bakış açısı içinde değerlendiriyorsa, seyirci de aynı yaklaşımlara yönelik bir ilgiye sahipse, bu durumda seyirci de okuduğu eleştiriden doğal olarak daha fazla etkilenecektir. Film eleştirmeniyle benzer düşünce yapılarına sahip olan ve benzer eleştirel yaklaşımların referans alanı içinde değerlendirmede bulunma eğilimi gösteren sinema seyircisi için, henüz görmediği bir filmin eleştirisini yapan bu tür bir eleştirmen kendisine filmle ilgili ön veriler sağlayacağı ve filmin duygusal ya da düşünsel beklentilerini karşılayıp karşılayamayacağı konusunda fikir vererek yardımcı olacağından filmi seyredip seyretmeme tercihi üzerinde belirleyici bir etkide bulunabilecektir. Ancak eleştirmenin kullandığı eleştirel yaklaşım ya da yaklaşımlar seyirciler tarafından ortak bir referans alanı oluşturacak şekilde paylaşılmadığı takdirde, bu etki aynı oranda gücünü yitirebilecektir. Bir film eleştirmeni auteurist bir yaklaşımı benimsemiş bir eleştirmen kimliğine sahip olabilir ve filmleri ağırlıklı olarak bu kuramsal yaklaşımın çerçevesinde değerlendirebilir. Bu durumda

eleştirmenin yönetmenin yaratıcı kişiliği bağlamında dikkat çektiği noktalar seyirci açısından önem taşımayabilir ve film eleştirmeni tam aksine bir şekilde seyirciye eleştiri konusu filmde kendisini ilgilendiren fazla şeyler bulamayacağı düşüncesini verebilir.

Film eleştirmeninin kimliği ve sahip olduğu eleştirel yaklaşım ya da yaklaşımların yanı sıra, eleştirinin yer aldığı yayın organının kurumsal kimliği de eleştirinin etki gücünü artırabilir ya da çoğaltabilir. Kuşkusuz feminist bir eğilime sahip bir dergide yayınlanan bir film eleştirisinin, aynı eğilimi paylaşan sinema seyircisi okuyucular üzerindeki etkisinin daha fazla olması muhtemeldir. Ama aynı seyirci filmin eleştirisini -'Esquire' gibi- karşıt nitelikte bir dergide okuduğunda eleştirinin gücü muhtemelen azalacaktır.

Bunun yanı sıra film eleştirmeninin yazılarının yer aldığı yayının türü de eleştirilerin niteliğini ve yaratacağı etki alanını da belirleyecektir. Bir gazetede yazan bir film eleştirmeni, eleştirilerinde daha çok güncelliği yakalamak zorunda kalacak; içinde bulunulan dönem içinde gösterilmekte olan filmleri eleştiri nesnesi olarak seçmek durumunda kalacaktır. Bu durumun sonucu olarak eleştirisinin işlevi ve etki alanı da belirlenmiş olmaktadır: Gazetede yazan bir film eleştirmeni bir tür tarih düşmekte ve güncelliği içinde filmleri kültürel belleğe yerleştirmektedir. Etkisi ve işlevi de daha çok seyircilerin filme yönelik ilgisinin yaratılmasını sağlamak ve seyirciyi filme çekmektir.

Ama sanatsal eğilime sahip bir dergide ya da sinemayla ilgili bir yayın organında yazan film eleştirmeninin güncellik sınırlamasını aşabilme ve seyirciyi çekme işlevinin dışında yazabilme olanağı bulunmaktadır. Bu tür dergilerde yazan bir eleştirmen, filmleri daha derinlikli bir düzeyde ele alarak filmlerle daha düşünsel düzeyde ilgilenen okuyucu kesimine hitap edebilme şansına sahiptir. Bu tür

yazılar yazabileceği bir yayın ortamı bulan bir film eleştirmeni, güncel bir film üzerine eleştiride bulunurken bile, sıradan seyircinin beklentilerinin ötesine giden bir şekilde filmlerle daha üst düzeyde ilgilenen sinema seyircisine düşünsel tohumlar atabilmektedir. Filmlerin anlaşılmasında ve değerlendirilmesinde yardımcı olacak daha gelişmiş yollar önermek üzere daha derinlikli çözümlemeler yapabilmektedir.

Film eleştirmeninin etkilediği insanları yalnızca sinema seyircileri oluşturmamaktadır. Film eleştirmeninin filmciliğin iki yanındaki insanları etkilemesi söz konusudur; film eleştirmeni film tercihi üzerindeki yönlendirmeleri nedeniyle düşünsel anlamda sinema seyircilerini etkilediği gibi; sonuçta bir filmin gişe başarısı üzerindeki etkilerinden dolayı filmleri üreten kimseler olarak yapımcılar ve yönetmenler başta gelmek üzere yaratıcı çabaya sahip insanları da etkilemektedirler. Bu anlamda film eleştirmeni filmlerin üretimi üzerinde anlamsal yapılar açısından olduğu kadar maddi açıdan da etkiye sahiptir.

FİLM ELEŞTİRİSİ VE SEYİRCİ

Sinemanın ticari doğasının belirleyiciliği içinde, filmler öncelikle seyirci için üretilmekte ve seyircinin karşısına çıktıktan sonra bir anlam kazanmaktadırlar. Filmlerin hedef kitlesini seyirci oluşturmaktadır ve filmlerin eleştiri alanına girmesinin başlangıcında seyirci bulunmaktadır. "Yapılan bir filmin sunumu sonrasında, yani izleyiciyle buluştuğunda film bir anlam kazanır, yorumlanır, eleştirilir ve film dolayısıyla sanat eserinin kendisinin bir çıkış noktası olarak ele alındığı bir tartışma başlar".[83] Bu saptamanın iki

83 ——, "Varolan Durumun Adını Koymak: Kültür Emperyalizmi", *Yeni İnsan Yeni Sinema: Üç Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 4, Emir Ofset, İstanbul, Kış 1997-1998, s. 7

yönlü iması bulunmaktadır: İlkin, filmlerin maddi anlamda tüketicileri seyircilerdir; seyirciler filmin maddi karşılığını ödeyerek seyretme hakkını satın almaktadırlar. İkinci olarak, seyirciler filmi yalnızca maddi anlamda tüketmemekte, aynı zamanda anlam düzeyinde de tüketmektedirler.

Bu açıdan bakıldığında, film seyircisinin filmleri müşteri anlamında tüketmesi açısından belirli bir maddi güce ve bunun yanı sıra, filmlerin anlamlandırma düzeylerini kavrayacak entelektüel güce sahip olması zorunluluğu ortaya çıkmaktadır. Film seyircisi bir anlam "müşterisi" olarak yeterli alım gücüne sahip olabilmek için desteğe ihtiyaç duymaktadır. Film eleştirisi ve çözümlemesi bu sinema "müşterilerinin" anlam düzeylerine ve arzularına göre filmleri tüketebilmeleri konusunda yardımcı olma işlevini yerine getirmektedir.

Sinema seyircisi ile film eleştirisi arasındaki ilişkileri değerlendirmeye geçmeden önce, "sinema seyircisi" ile neyin kastedildiğinin açıkça ortaya konması yarar sağlayacaktır. Tekil kullanımı içinde bile, sinema seyircisini ne tür insan(lar) oluşturmaktadır? Bu oluşum maddi bir nitelikte midir, yoksa sinema seyircisi tanımlaması maddi bir topluluğun soyut niteliklerini işaret etmek üzere mi kullanılmaktadır?

Türkçe'de "temaşager" ve "sinema izleyicisi" sözcükleriyle de belirtilen ve "sinemaya giden, filmi izleyen kimse"[84] olarak tanımlanan sinema seyircisi, İngilizce'de "spectator", "patron", "cinemagoer", "filmgoer", "moviegoer" ve "cinema audience" kelimeleriyle ifade edilmektedir. Sinema seyircisi için de kullanılan, daha bilimsel bir nitelik taşıyan ve iletişim alanı içindeki çalışmalarda daha çok kullanılan "audience-izlerkitle" sözcüğü ise şu şekilde tanımlan-

84 Nijat Özön, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1981, s. 170.

maktadır: "Ortak bir amaçla bir araya gelen ve aynı mesaja maruz kalan bir grup insan. Kamusal söylev durumunda bireyler fiziksel olarak bir aradadırlar; buna karşılık televizyon gibi kitle iletişim ortamlarında, bireyler tek başlarına olabilirler. İzlerkitleler, dinleme isteği-isteksizliği, mesajdan ya da amaçtan yana veya onlara karşı olma, etkin ya da edilgin olma, tutunumlu ya da tutunumsuz olma, bilgili ya da bilgisiz olma, türdeş ya da ayrı türden olma gibi değişkenler aracılığıyla tanımlanabilirler."[85]

Bu tanımlanmalar aracılığıyla ortaya konan sinema seyircisi, insanların hem bir kitleyi oluşturmaları nedeniyle maddi niteliklere sahip olan hem de sinema kurumuna ait ritüeller ve filmlere ait seyretme geleneklerine ait belirlemeler nedeniyle; filmsel söylemin oluşturduğu beklentilerin tüketicisi olarak soyut bir nitelik taşımaktadır. Bu yüzden sinema seyircisi ekonomik yanıyla maddi bir tüketici ya da müşteriyken, anlamları tüketen psikososyal yanıyla da soyut bir tüketici ya da müşteri kitlesini ifade etmektedir: "Her halükârda, bir yapım imgelem kurumunun ihtiyaçlarına hizmet eden bir yapıntıdır (fiction). Seyirci hiçbir durumda 'gerçek' değildir ya da bu kurumun söylemsel yapısının dışında değildir."[86] Bu durumda, sinema seyircisi aynı zamanda filmsel söylemin oluşturduğu bir öğe durumuna gelmektedir. "Film kuramı film seyircisini kanlıcanlı bir birey olarak değil, sinemasal aygıt tarafından üretilen ve harekete geçirilen yapay bir yapı olarak görmektedir. Seyirci (düşün üretilmesinde olduğu gibi) hem 'üretken' hem de 'boş' (bu yeri herhangi birisi doldurabilir) olan bir 'yer' olarak ele alınmaktadır; sinema bir anlamda kendi seyircisini yapıntı etkisi (fiction effect) olarak adlandırılan etki aracılığıyla inşa etmektedir."[87] Filmsel söyle-

85 Erol Mutlu, *İletişim Sözlüğü*, Ark Yayınları, Ankara, 1994, s. 113.

86 Shaun Moores, *Interpreting Audiences*, Sage Publications, Londra, s. 2.

87 Robert C. Allen, *Channels of Discourse*, Reassembled, University of Caroline Press, Londra, 1992, s. 212.

min yapıntısını çözümleme işlevini yerine getiren film eleştirisi de, sinema kurumunun söylemi ile sinema seyircisi arasında bir tercüman olma işleviyle gerçek olmaktan çok soyut bir kimlik içinde tasarlanan sinema seyircisinin oluşumuna bir başka yönden katkıda bulunmaktadır.

Sinema kurumu seyircinin bir filmi anlamlandırma etkinliklerinin yalnızca filmlerle sınırlı kalmanın ötesine geçmesini sağlamaktadır. Sinema kurumu, filmlerin reklamları ve fragmanları, afişleri, film eleştirileri, gazete haberleri gibi öğelerle seyircinin sinema pratiğinde kullanacağı anlamlandırma biçimlerini besler. Sinema kurumu ile seyirci arasında oluşan bu bağlam içinde, "Derek Malcolm'ın 'The Guardian'da yayımlanan bir film değerlendirmesi (otorite), Fransız Yeni Dalga'sının prestiji ('sanat sineması'nın statüsü), Marlene Dietrich'in yarattığı fetişistik imaj (yıldız sistemi) ve benzeri etmenler, sinema kurumuyla seyirci arasındaki ilişkinin öğeleri olarak işlev görürler. Anlam dolaşımı belirli bir üretim-tüketim hattında gerçekleşir. Sinema endüstrisi varlığını sürdürebilmek için seyirciyi aynı zamanda ürünlerinin tüketicisi konumuna getirmeye çalışır."[88] Bununla da yetinmeyerek filmlerin satışını gerçekleştirmek için soyut bir anlamlama sistemi içinde tüketim biçimleri de empoze etmek isteyen sinema kurumu, film eleştirisinden de bu niyet doğrultusunda yararlanmaktadır. Film eleştirisi yalnızca filmleri sınıflandırmamakta; belirli anlatı tarzlarına sahip filmlerin teşhis edilmesiyle bilim kurgu filmleri seyircisi, melodram filmleri seyircisi, korku filmleri seyircisi, aksiyon filmleri seyircisi vb. soyut tanımlamalar ortaya konulabilmesini -soyut bir varlık olarak sinema seyircisinin oluşturulmasına- yardımcı olmaktadır.

88 Nezih Erdoğan, *Seyirci ve Sinema*, Med-Campus Project- A126 Publications, Ankara, 1993, s. 14.

Film eleştirisi sinema seyircisine iki yönden de hizmet etmektedir; seyircinin okuduğu eleştiriden etkilenerek bir filme gitme kararını verdiği ve filmin gişe hasılatını belirlediği durumda, film eleştirisi maddi anlamda bir yol gösterici olmaktadır. Bu durumda film eleştirisi, sinema seyircisine bir tüketici olarak parasını hangi filme yatırmasının daha iyi olacağı konusunda tavsiyelerde bulunmaktadır. Diğer yandan, film eleştirisinin maddi anlamda yol göstericiliği seyircinin psikososyal yanından izole edilemez; sinema seyircisinin gideceği filmi seçiminde psikososyal belirlemeler önemli rol oynamaktadır. Dolayısıyla film eleştirisi aynı sırada somut ve soyut işlevleri bir arada yerine getirmekte ve sinema seyircisinin belirli anlam katmanlarına sahip bir oluşum olarak ortaya çıkarılmasına katkıda bulunmaktadır.

Aslına bakılacak olursa, sinema seyircisinin kendisi de belirli ölçüde bir film eleştirmenidir. Filmi seyrettikten sonra salonu terk ederken aralarında konuşarak film hakkındaki düşüncelerini birbirleriyle paylaşan seyirciler temel düzeyde bir film eleştirmeninin yaptığı şeyi yapmaktadırlar; seyrettikleri filmde neyi beğendikleri ya da beğenmedikleri konusunda düşüncelerini ortaya koyarak film hakkında eleştirel bir yargıda bulunmaktadırlar. Bir film eleştirmeninin eleştiri hakkındaki düşünceleri bu kanıyı güçlendirmektedir: "Ben eleştiriyi, film görmüş insanlarla ortak bir tartışma olarak görüyorum. Film izleme olayı son derece kişisel bir *deneyim*; bir filmi bin kişi izler ve bin farklı izlenim ortaya çıkar. (...) Eleştiri ise bunlardan birinin izlenimlerini açıklayıp tartışmaya sunmasıdır yalnızca. Keşke mümkün olsa da izleyiciler filmden sonra izlenimlerini ortaya serip topluca film tartışabilseler. (...) 'Film görme' deneyimini zenginleştirecek araç, böylesi bir 'büyük izleyici forumu' olurdu herhalde"[89] Altınsay'ın bu sözleri

89 İbrahim Altınsay, "Ben Eleştirmen Değilim", *Ve Sinema*, Sayı: 8, Hil Yayınları, İstanbul, Temmuz 1989, s. 25.

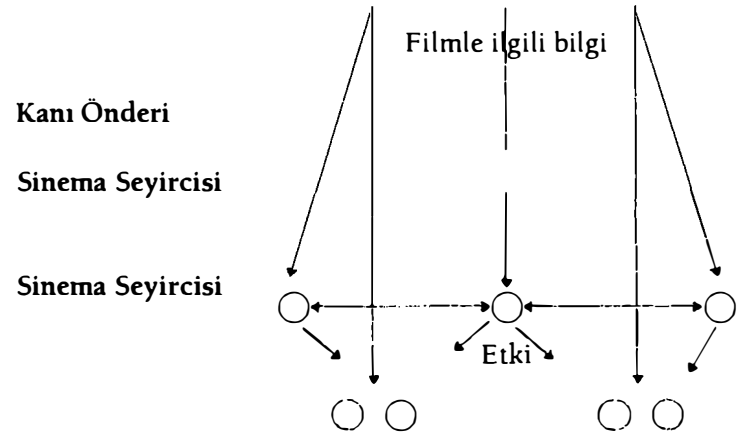
her ne kadar -izlenimleri yazmanın ötesinde filmleri kuramsal bir çatı içinde değerlendiren diğer eleştirel yaklaşımlara ait eleştirel tavırları dışarıda bırakacak şekilde- film eleştirisi alanının tamamı için geçerlilik taşımasa da, gazete eleştirisi yaklaşımının öznelliği içinde haklılık taşımakta ve sinema seyircisinin bir filmi seyrederken eleştirel bir tavır alma durumunun altını çizmektedir.

Peki sinema seyircisinin eleştirel bir tavır almaktan kaçınması mümkün müdür? "Eleştiri tanımlaması içinde yargıda bulunma, anlama ve bilgilenme süreçlerinin bulunduğunu düşündüğümüzde bu soruya olumlu yanıt vermek mümkün görünmemektedir. Çünkü bu süreçler bir yorumlama eylemini gerekli kılmaktadırlar. Bir filmden sadece söz etmek ya da bir filmi anlatmak bile eleştirel bir tavrın ortaya çıkmasına neden olmaktadır. Çünkü bir filmi kendi sözlerimizle, yani kendi algılamamızla kendi yorumlamamızla aktarmamız söz konusudur. Dolayısıyla bir filmden sadece söz ettiğimiz zaman bile asgari düzeyde de olsa eleştirel bir tavır takınmamız söz konusu olmaktadır. Bir filmi anlama, film hakkında bilgilenme ve filmi aktarma çabamız içinde, film kendi yorumlama çerçevemizde anlam kazanmaktadır."[90] Bu nedenle seyrettiği filmi anlamlandırma ve bir başkasına aktarma çabası içine giren her film seyircisi değişen düzeyler içinde eleştirel bir tavır almaktadır.

Bu şekilde bir anlamda bir film eleştirmeni pozisyonu edinen film seyircisi, aynı zamanda, film eleştirmeninin film tercihleri üzerindeki etkisine benzer bir biçimde, kişilerarası ilişkiler içinde bulunduğu diğer seyirciler üzerinde bir etkiye sahip olabilmektedir. Bu tür bir etki, kanı önderi (opinion leader) olarak tanımlayabileceğimiz bir iletişim işlevini yerine getiren sinema seyircileri aracılığıyla ortaya

90 David Bordwell, *age*, s. 1.

çıkmaktadır. "Görece belli bir sıklıkta, diğer bireylerin tutumlarını ve/veya davranışlarını teklifsiz olarak etkileyebilen kişi"[91] tanımlamasına uyan ve aynı zamanda kanı önderlerinin sahip oldukları nitelikler çerçevesinde; etkiledikleri insanlara oranla daha fazla biçimsel eğitim görmüş olmaları, belirli bir konuda uzman olmaları, daha yüksek toplumsal statü sahibi olmaları ve kitle iletişim araçlarını daha fazla kullanmalarıyla ayırt edilen sinema seyircileri genellikle belirli bir konuda uzmanlıkları kabul edilmiş olan kişilerdir. Kitle iletişim ve kişisel etki üzerine geliştirilen, fikir öncüleri ve kişisel etki rollerine ilişkin modellerden[92] birisini kullanarak sinema seyircisinin bir kanı önderi olarak işlevini ve etkisini bir model içinde uyarlayarak aşağıda olduğu gibi göstermek mümkündür:



91 Erol Mutlu, *age*, 1994, s. 22.

92 Denis McQuail ve Sven Windahl, *Kitle İletişim Modelleri*, Konca Yumlu (çev.), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1997, s. 78.

Model içinde yer alan öğeleri ve aralarındaki ilişkileri açımlayacak olursak, sinema seyircisi filmlerle ilgili olarak asıl bilgiyi doğrudan kitle iletişim araçlarından almaktadır. Ancak sinema seyircileri toplumdan izole edilmiş durumda olmayan insanlardan oluştuğu için, kitle iletişim araçlarından gelen mesajlara yönelik tepki anında ve doğrudan olmaktan çok toplumsal ilişkiler aracılığıyla aktarılmakta ve bu ilişkilerden etkilenmektedir. Kitle iletişim araçlarında filmlerle ilgili olarak sunulan enformasyonun aktarılmasında etkin bir rol üstlenen kimselerden oluşan sinema seyircileri ile daha çok kişisel ilişkilere dayanan kimselerden oluşan sinema seyircileri ayırt edilebilirler. Nitekim kitle iletişim araçlarının sunduğu enformasyonun yarattığı etkilerin incelendiği 1940 tarihli bir araştırmada ortaya çıkan bulguların gösterdiği gibi; "Kişisel etki sadece politikada değil, aynı zamanda pazarlamada, moda kararlarında ve sinemaya gitme sıklığında (son üç tanesi Decatur çalışmasında incelendi) herhangi bir kitlesel medyaya göre hem daha sık hem de daha fazla etkilidir (...) moda ve sinemaya gitme konularında evli olmayan genç bayanlar en sık rastlanan düşünce önderleriydiler."[93] 1992 yılında öğrenciler arasında yapılan bir araştırmanın[94] sonuçlarında filmle ilgili olumlu eleştirilerin sanat filmlerine yönelik tercih üzerinde etkisinin önem sırasına göre on ikinci sırada yer almasına rağmen, oyunculuk, entrika, konu gibi öğelerin yanında film hakkında duydukları sözlerin bir filmi görme kararının verilmesinde en önemli etkenlerden birisi olduğunun bulunması, kitle iletişim araçlarından verilen mesajların toplumsal ilişkiler ağı içinde edinilen en-

93 Werner J. Severin ve James W. Tankard, *İletişim Kuramları: Kökenleri, Yöntemleri ve Kitle İletişim Araçlarında Kullanımları*, Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir, 1994, s. 342-345.

94 Jehoshua Eliasberg ve Steven M. Shugan, "Film Critics: Influencers or Predictors?", *Journal of Marketing*, Publications Group of the American Marketing Association, C. 61, No: 2, Chicago, Nisan 1997, s. 70.

formasyon yanında nispeten daha zayıf kaldıklarının bir göstergesi olarak, bir anlamda sözünü ettiğimiz eski tarihli araştırmanın bulgularına uygunluk göstermektedir.

Ancak kanı önderi olarak sinema seyircisinin diğer seyirciler üzerindeki etkisini grafik bir düzeyde açıklama amacı güden bu tür bir modelde, kişisel etki modellerine ilişkin olarak akılda tutulması gereken bazı temel noktaların aynı şekilde göz önüne alınması gerekmektedir: Çok sayıda sinema seyircisi doğrudan kitle iletişim araçlarından aldığı mesajlardan etkilenebilmektedir ve kanı önderlerinin bir filmi seçmesinde sahip olduğu etki bunların yanında daha düşük düzeyde kalabilmektedir. Sinema seyircisinin tek bilgi alma kaynağı ya da etkilenme alanları kitle iletişim araçlarıyla sınırlı değildir, diğer alternatif süreçler; filmlerle ilgili diğer tanıtım faaliyetleri, filmlerin afişleri, lobi fotoğrafları vb. öğeler de filmlerin seçilmesinde etki sağlamaktadırlar. Ayrıca kitle iletişim araçlarının dışında kalan iletişim kanalları da (özel ilgi alanları içinde feminist dernekler, çevreci dernekler ya da üniversitelerdeki film kulüpleri gibi dernekler, sendikalar, iş örgütleri vb.) çoğu kez başlıca enformasyon ve etki kaynağı durumuna gelebilirler. Ayrıca seyircinin sahip olduğu değerlerin de film tercihi üzerinde büyük etkisi bulunmaktadır. Üniversite öğrencilerinin film tercihleri üzerindeki etkisini inceleyen bir araştırmada; "Bu araştırmanın bulguları bireylerin sahip olduğu değerlerin film tercihlerini etkilediğini ortaya koymaktadır. Romansı, bilim kurguyu ya da aksiyon filmlerini tercih eden bireylerin değer sistemleri birçok yönden farklılık göstermektedir. Bu farklılıkların bilinmesi hem sinemaya gidiş davranışının kuramsal olarak anlaşılmasına hem de film yapımcılarının yönetsel karar alma süreçlerine katkıda bulunacaktır."[95] Bu açıdan filmlerin sosyolojik

95 Boris W. Becker vd., "The Influence of Personal Values on Movie Preferen- *Current Research on Film: Audiences, Economics and Law*, C. 1, Ablex

katmanlarını ve sinema seyircisi açısından filmin kültürel olarak sahip olduğu anlamları, sinema seyircisinin görmeyi isteyeceği ya da istemeyeceği değerleri teşhis edip aktarabilen bir film eleştirmeninin filmin ticari başarısı üzerinde etkisi daha fazla olacaktır.

Filmlerin tercih edilmesinde sinema seyircilerinin sahip olduğu bireysel değerlerin etkisi aynı zamanda film eleştirilerinin yer aldığı yayın organlarının kurum kimliklerinin önemine de işaret etmektedir. Söz konusu araştırmada, romantik filmlerin seyircilerinin sahip oldukları kişisel değerler açısından geleneksel olarak dinsel değerleri daha fazla taşıdıkları, toplumsal güvenlikten çok aileye ilgi gösterdikleri, aileye yönelik değerlere önem verdikleri bulunmuştur. Bu tür bir değer sistemine sahip seyircinin filmleri tercih ederken kendisiyle benzer değerleri paylaşan yayınlarda yer alan film eleştirilerinden daha fazla etkilenmesini beklemek muhtemeldir. Ama babaerkil ideolojinin yeniden üretilmesinde ailenin en güçlü araçlardan birisi olduğunu kabul eden radikal feminist bir dergide yer alan bir film eleştirisi, yukarıdaki gibi bir değer sistemine sahip sinema seyircisi üzerinde fazla yönlendirici bir etkiye sahip olmayacaktır.

İster profesyonel bir eleştirmen ister sinemayla ilgili bir seyirci için olsun, filmlere eleştirel bir tavır içinde yaklaşmak ve filmlerden mümkün olduğunca fazla zevk alabilmek, görsel bir iletişim aracı olarak filmlerin anlatım geleneklerinden haberdar olmayı gerektirmektedir. İlk kez film seyreden ya da filmsel anlatı geleneklerinden fazla haberdar olmayan birisinin bir filmi yeterli düzeyde anlamlandıramayacağı düşünülürse, bir filmden alınan zevkin ya da filmin iletmek istediği duygu ve düşüncelerin tam olarak kavranabilmesi için filmsel iletişim konusunda ustalaş-

Publishing, New Jersey, 1983, s. 48.

manın önemi kendiliğinden ortaya çıkacaktır. "Görsel iletişimin hedef grupları ya da müşterileri bu tür mesajları almakta, anlamakta ve bunlara tepkide bulunmakta daha ustalaştıkça, iletişimin kalitesi ve etkisi geliştirilecektir ve mesajların özü geliştirilebilecektir. Ama bundan da fazlası, tüketicilerin görsel farkındalığını artırdıkça, tüketiciler kendilerine karşı kullanılan tekniklerin farkındalığı konusunda daha gelişmiş bir duruma geleceklerdir ve ardından usta iletişimcilerin istenmeyen çekiciliklerine karşı bir savunma sağlayacaklardır. Görsel ustalıkların gelişimi ayrıca görsel medyayı basit, dar terimlerle algılayan insanların mahrum oldukları zevkli tecrübeler alanını açacaktır."[96] Film eleştirisinin görsel bir kitle iletişim aracı olarak filmlerin algılanmasında seyircinin eğitilmesine katkıda bulunduğu, seyirciyi filmler ve filmlerin görsel iletişim teknikleri konusunda bilgilendirdiğini düşünecek olursak, film eleştirisinin seyirci açısından işlevi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır: Sinema seyircisinin görsel algılama becerilerinin geliştirilmesine katkıda bulunarak filmden aldığı zevk alanının artırılmasına yardımcı olmak.

Ancak sıradan sinema seyircisinin görsel algılama becerisi ne kadar gelişmiş olursa olsun, film eleştirmeni ile sinema seyircisi arasında profesyonel bir film eleştirmeninin eleştirel yargılarını dayandırdığı kuramsal birikim ve tecrübe nedeniyle farklılıklar ortaya çıkmaktadır. Bu farklılıkları aşağıda olduğu gibi[97] gruplayabiliriz:

96 John Morgan ve Peter Welton, *See What I Mean?*, Edward Arnold, Londra, 1992, s. 2.

97 Francis Vanoye, Anne Goliot-Lete, 13.

Normal Seyirci	Film Çözümlemecisi
Etkin ya da film çözümlemecisinden daha az etkin ya da daha doğrusu içgüdüsel bir biçimde, bilinçsizce etkin	Etkin, bilinçli, mantıklı ve yapılanmış
Filmi belirli bir bakış açısı olmadan algılar, görür ve dinler	Filme bakar, dinler, gözlemler, seyreder ve ipuçları arar
Filme boyun eğer ve film tarafından yönlendirilir	Filme kendi çözümleme yöntemleri ve varsayımlarıyla boyun eğdirir
Özdeşleşme süreci	Yabancılaşma (distanciation) süreci
Onun için film boş zamanlar evrenine aittir	Onun için film düşünce alanına, entelektüel üretim alanına aittir.

Filmlerin seyredilmesindeki bu tavır, tecrübe ve birikim farklılığından ötürü, film eleştirmeni her zaman için sinema seyircisinin kendi dışından gelen bilgi yardımı olmaksızın kavrayamayacağı anlam katmanlarını iletmektedir. Bu yüzden bir eleştirmenin sağladığı eleştirel bakış seyirciye bir filmi anlama ve değerlendirme konusunda yarar sağlayacak ipuçlarını vermektedir. "Yalnızca bir filmin 'terimlerini' ele alma konusunda hazırlıklı olan ve ustalaşmış olan bir seyirci filmin davet ettiği imgelemsel tecrübe içinde tamamen kendini verebilir; yalnızca uygun beklentileri olan

bir seyirci sinema salonunu terk ederken kendi tecrübesini filmin uygun olmayan beklentilerine uyma koşullarında dile getirebilir."[98] Bu tür bir seyircinin oluşturulmasında film eleştirisinin rolü büyüktür. Sinema seyircisi açısından film eleştirisi, sinema seyircilerinin ortak bir referans alanı içinde mümkün olduğunca yakın anlamlara ulaşılmasını sağlayan terimleri kullanarak filmleri değerlendirmesine katkı sağlama işlevini üstlenmektedir.

98 Charles Eidsvik, *Cineliteracy: Film Among the Arts*, Random House, New York, 1978, s. 107

BÖLÜM 2

Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar



Sanatçılar, sanat eleştirmenleri ve farklı disiplinlerden bilim adamları ilk ortaya çıktıklarından bu yana filmlerle ilgilenmişler, bir sanat ve kültür ürünü olarak filmin doğasını anlamaya yönelik çabalarda bulunmuşlardır. Sinema eleştirisinin gelişimi, hem sanatsal hem de bilimsel alanlardaki etkinliklerin yoğun olduğu bir dönemde gerçekleşmiştir. Filmlerin toplumsal açıdan yaygınlaşması ve önemlerinin artmasıyla ateşlenen bu kültürel çevre, filmlerin toplum ve sanat üzerindeki etkisi ve potansiyel kullanım biçimlerinin de etkisiyle entelektüellerin, toplumbilimcilerin, psikologların, sanatçıların, eleştirmenlerin ve diğer bilim adamlarının eleştirel dikkatlerinin çekilmesine yardımcı olmuştur. Filmlerle ilgili ilk yazılar gazetelerde, magazin dergilerinde ve film dergilerinde yayımlanmışlardır. Böylelikle gazeteler ve dergiler film eleştirisi alanında ilk araçlar olarak ortaya çıkmışlardır. Bu durumun sonucu olarak, gazeteci eleştirmenler olarak adlandırılabilecek bir eleştirmen kuşağı ilk olarak film eleştirisi alanında yerini almıştır.

Daha sonraları, özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında sinema alanında çağdaş kuramların ortaya çıkmasını sağlayan bir zemin sunan Fransa'da, filmlere akademik düzeyde yaklaşılmaya başlanmasıyla ve 1970'li yıllarla birlikte birçok Batı ülkesinin üniversitelerinde sinema eğitiminin yer almasıyla birlikte, film eleştirisinin dayanabileceği kuramsal yaklaşımlar geliştirilmiş ve bu yaklaşımların yer alabileceği bilimsel yayınlar ortaya çıkmıştır. Böylelikle diğer disiplinlerden de yararlanan eleştirel yaklaşımlar bolluğu yaratılmıştır. Genellikle bir eleştirmenin bir sanat yapıtı olarak filmlere haz estetiğine dayalı olarak yaklaşmasının yanında, kuramsal bir yapıya dayanan ve daha bilimsel nitelik gösteren eleştirel yaklaşımlar ortaya çıkmaya başlamıştır. Günümüz film eleştirisi alanında, filmlere göstergebilimsel, ideolojik, sosyolojik, türsel, tarihsel ve auteurist açılardan yaklaşılarak, çeşitli bilimsel disiplinlerden eleştirel yardım alarak filmlerin daha derin eleştirel çözümlenmesi yapılmaktadır.

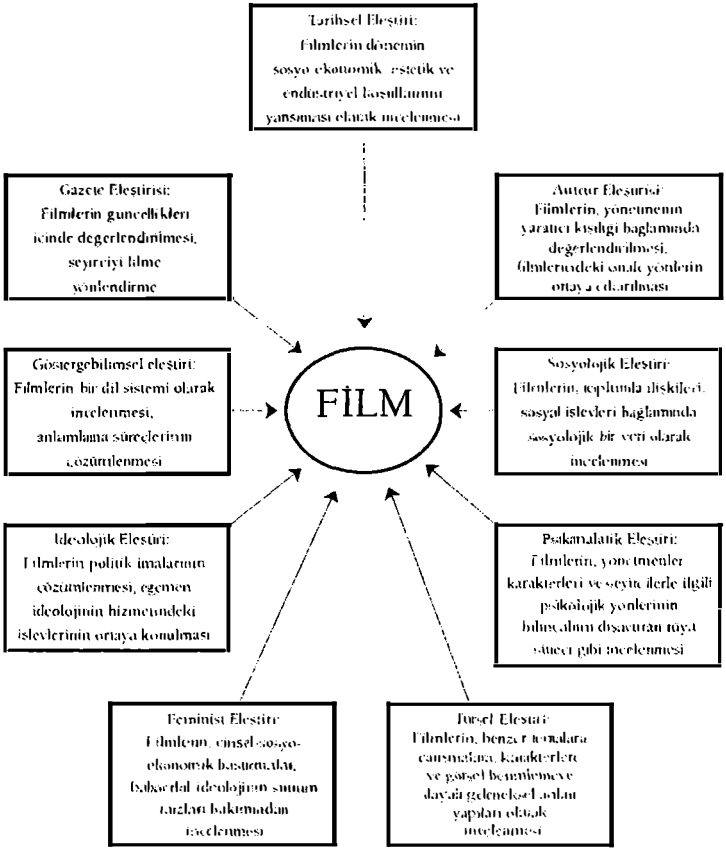
Farklı eleştirel yaklaşımlar, filmleri belirli bir bağlam içine yerleştirerek daha önce uygun bir yorumlama ve anlamlandırma yapısı olmadığı için ortaya çıkarılmamış yönlerinin bu yaklaşımların bakış açıları içinde keşfedilmesine ve filmlerin bir sanat ve kültür ürünü olarak sahip oldukları niteliklere uygun olarak daha zengin ve daha çok yönlü bir biçimde algılanmalarına yardımcı olmaktadırlar. Filmlere yönelik eleştirel yaklaşımlar, film eleştirmenine de eleştirilerini içinde bina edebilecekleri bir söylem çatısı, anlamlandırma ve değerlendirme sistemi sunmaktadırlar; belirli bir eleştirel yaklaşıma ait söylem ve barındırdığı özgül terimler, film eleştirmeni ile seyirci-okuyucusunun ortak bir referans alanı içinde mümkün olduğunca benzer bir şekilde anlaşabilmesini mümkün kılmaktadır.

Hiç kuşkusuz çeşitli kuramlara dayanan eleştirel yaklaşımları kullanırken birini diğerine tercih etme zorunluluğu yoktur. Bölüm içinde işaret edildiği gibi, ele alınan her

bir eleştirel yaklaşım bir diğerinden ya da diğerlerinden terminolojisini, yöntembilimini ya da eleştirel ölçütlerini rahatlıkla devşirebilmektedir. Dolayısıyla bu eleştirel yaklaşımlar çoğu zaman birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmış olmaktan çok birbirlerinin içine geçmiş bir biçimde karşımıza çıkmaktadırlar. Filmlerin zengin anlatım olanaklarının ve kültürel olarak taşıdıkları önemin talep ettiği biçimde, farklı eleştirel yaklaşımların sistematiğinden ve yöntembiliminden yararlanmanın daha üretken ve filmin derin anlam katmanlarına ulaşmamızı sağlayacak eleştirilerin yapılmasına olanak tanıyacağı muhakkaktır.

Bu nedenle film eleştirmeni, bu yaklaşımların doğasına uygun olarak belirli bir eleştirel yaklaşıma dayanabileceği gibi, filmin gerektirdiği ölçüde farklı eleştirel yaklaşımlardan yararlanabilme olanağına sahiptir. Bir film farklı eleştirel yaklaşımları mümkün kılabilecek kadar zengin anlam katmanlarına sahip bir üründür. Bu yüzden farklı kuramsal temellere dayanan eleştirel yaklaşımlar bir bütünlük içinde bir arada bir eleştiri yazısı içinde yer alabilirler. Feminist bir yaklaşımla oluşturulan bir eleştiri büyük ölçüde psikanalitik kurama dayandığı gibi, ideolojik bir eleştiri göstergebilimsel terimlerle oluşturulan bir temel üzerine kurulabilmektedir ya da sosyolojik yaklaşıma sahip bir eleştirmen, eleştirel malzemesini farklı toplumsal süreçler içinde değerlendirebilmek için tarihsel eleştiri yaklaşımından yararlanma yoluna gidebilmektedir. İşin doğrusu, hangi eleştirel yaklaşımı ağırlıklı olarak benimsemiş olursa olsun, çağdaş bir film eleştirmeni farklı eleştirel yaklaşımların terminolojisine ve kuramsal çerçevesine aşina olmak zorundadır. Bu aşinalık bir yandan film eleştirmeninin film eleştirisi alanındaki kuramsal birikimini destekleme ve böylelikle filmlerin anlam katmanlarını farklı bakış açılarından tespit edebilme yeterliliğini artırdığı gibi, bir yandan da daha zengin ve yeterli bir eleştirel söylem kullanılmasını ve filmlerin anlam zenginliğinin hak ettiği eleştirel

yaklaşım zenginliği içinde yazılan film eleştirilerinin sunulmasını sağlayacaktır. Zaten günümüzdeki uygulama alanı içinde, film eleştirisi farklı eleştirel yaklaşımları barındıran bir bütünlük arz etmektedir. Günümüz film eleştirmeni ele aldığı filmi değişik eleştirel yaklaşımların bakış açılarından yararlanarak değerlendirmekte ve kendi eleştirisini bir bileşime ulaştırmaktadır. Bu eleştirel yaklaşımları görsel algılama kolaylığı elde etmek üzere aşağıda olduğu gibi sunabiliriz:



Bölüm içinde ele almış olduğumuz eleştirel yaklaşımların temel niteliği, filmleri birer sanat eseri olmalarının dışında birer öznel ve kültürel dışavurum aracı olarak görmeleri; filmleri tarihsel, psikolojik, sosyolojik, ekonomik vb. bağlamlara yerleştirme amacına sahip olmalarıdır. Bu anlamda bir bireyin ya da bir kültürün ürünü olarak filmlerin açımlanması, yorumlanması ve çözümlenmesi gereklidir. Kuramsal bir temele dayanan bu eleştirel yaklaşımların, eleştirmenin öznel duygu ve düşüncelerinin ön plana çıktığı geleneksel anlamdaki eleştiri tarzı karşısında sağladığı bir avantaj, ait oldukları eleştirel yaklaşımların dayandıkları kuramsal yapıların sistematiği içinde daha nesnel bir temel sağlamasının yanı sıra, eleştirmenle okuyucusu tarafından önemli ölçüde ortak olarak paylaşılan bir terminoloji ve yöntembilim tarafından oluşturulan eleştirel ölçütler kullanmalarıdır.

Ancak bu eleştirel yaklaşımların "nesnel" niteliğe sahip olduğunu söylerken kesinlikten biraz sakınarak söz konusu nesnelliğin gerçekleşme koşulları üzerinde birkaç söz söylemekte yarar vardır. Daha önce işaret etmiş olduğumuz gibi, eleştirel bir yaklaşımı kuramsal bir temele dayandırarak hazır reçetelere ve çözümleme kalıplarına dayalı bir biçimde eleştiride bulunmak, film eleştirisinin birçok yanlışı bünyesine almasına ve eleştirel tavrı sınırlamasına neden olacağından, yarar sağlamak ve yol gösterici olmak bir yana, filmlerin indirgemeci bir tarzda eleştirilmeleri sonucuna yol açarak eleştiri kurumunun gücünü yitirmesine neden olabilecektir.

Gazete eleştirisi dışında kalan ve bilimsel bir çerçeveye sahip olan eleştirel yaklaşımların okuyucu kitlesini ağırlıklı olarak iletişim ve sanat alanında eğitim gören öğrenciler, bu alanda çalışan araştırmacılar ve akademisyenlerle sinemayla entelektüel düzeyde ilgilenen seyirciler oluşturmaktadır. Bu eleştirel yaklaşımlar içinde üretilen film eleştirile-

ri, ait oldukları yaklaşımın dayandığı kuramların terminolojilerini ve külliyatını kullandıkları, daha önce yazılmış olan eleştirilerin ve diğer basılı çalışmaların üsluplarından yararlandıkları ve benzer yöntembilimlere sahip oldukları için kuramın ve kuramın dayandığı eleştirel külliyatın farkında olmayı ve daha akademik nitelik gösteren bir üsluba aşina olmayı gerektirmektedir.

Kişisel olarak, çağdaş bir film eleştirmeninin bütün eleştirel yaklaşımlar konusunda bir birikime sahip olması gerektiğini kabul etmekle birlikte, filmlerin temel anlamsal malzemesini ve bu malzemenin bir anlatı içinde düzenlenmesini mümkün kılan süreçleri açıklamak üzere göstergebilimsel eleştiriye; filmlerin bireysel düzeyde çözümlenmesini sağlamak üzere psikanalitik eleştiriye ve filmlerin toplumla ilişkileri çerçevesinde değerlendirmeler yapmak üzere ideolojik eleştiriye ait çözümleme yöntemleri konusunda derinlikli bir bilgi düzeyine sahip olması gerektiği düşüncesini taşımaktayım. Bu düşüncenin temelinde söz konusu eleştirel yaklaşımların oluşturduğu eleştirel külliyatın genişliği ve etkisi yatmaktadır. Ama bu demek değildir ki, bu yaklaşımların dışında kalan eleştirel yaklaşımlar daha az değere sahiptir. Filmsel süreçleri anlamamıza ve değerlendirmemize yardımcı olma gücüne sahip her eleştirel yaklaşım gerek film eleştirmenine gerek sinema seyircisine zenginleştirilmiş bir algılama kapasitesi sağlayacaktır. Nihayetinde film eleştirisi alanındaki temel yaklaşımları, ana noktaları etrafında tanıtmayı amaçlayan bu bölümün amacı, her biri kendi içinde zengin bir kuramsal yapı barındıran farklı eleştirel yaklaşımların film eleştirmenine sunduğu zengin eleştirel olanakların tanınmasına yardımcı olmanın yanı sıra, film eleştirilerinde her zaman karşımıza çıkan bu yaklaşımlara ait eleştirel söylemlerin ve bu söylemler içinde anlamlarını kazanan özgül terimlere ait anlamların tanıtılmasıdır.

Filmciler ile basın arasında sinemanın ilk yıllarından bu yana oluşmuş güçlü bir göbek bağı bulunmaktadır. Sinemanın popüler bir eğlence biçimi olmasıyla birlikte, filmler ve filmciler basın için tiraj artışını sağlayan en önemli haber malzemelerinden birisi olmuşlardır. Film eleştirisinin tarihsel gelişimini aktarırken belirtmiş olduğumuz gibi, ilk film eleştirileri günlük gazeteler ya da süreli yayınlarda yer almış ve "en tanınmışları New Republic, The Nation, eski Life, Exceptional Photoplays, Esquire, The New York Post ve New York Times olmak üzere, gazeteler ve mecmualar vasıtasıyla halka ulaşmışlardı (...) bizler dikkate değer ölçüde heyecan uyandıran bir olguya -film sanatının gelişimine paralel bir eleştirel geleneğin doğuşuna- iştirak etmeye zorlanmıştık."[99] Böylelikle sinemayla ilgili haberler ve film eleştirileri halkın en çok dikkatini çeken yazılar haline gelmişlerdi. Bu durum bugün de değişmemiştir ama özellikle film starları aracılığıyla gerçekleştirilen tanıtım faaliyetleri daha da büyük önem kazanmıştır. Amerikan sinemasında söz konusu durum daha da belirgindir: "Bu durum kısmen Hollywood'daki büyük değişikliklerin bir sonucudur. Stüdyo sisteminin çöküşü, mukaveleli oyuncuların özgürleşmesi, piyasadaki durgunluk, şirket birleşmeleri, ekonomi dürtüleri; bunların hepsi de bağımsız tanıtım bölümlerinin ve tamamen yeni bir dizi kuralın ortaya çıkmasına katkıda bulunmuştur."[100] Ortaya çıkan yeni konum içinde, "bilgilerin kontrol edilmesi sanatı" olarak tanımlanabilecek olan film tanıtımı işine, neredeyse filmin yapımına ayrılan bütçe kadar bütçe ayrılmaya başlanmış, filmlerin

99 Robert T. Eberwein, *age*, s. 101.

100 Helen Dudar, "All the Right Moves", *American Film*, BPI Communications, New York, Mart 1984, s. 38.

pazarlama faaliyeti içinde starlarla yapılan söyleşiler, filmlerle ilgili haberler ve çeşitli yazılarla basında çıkmış olan eleştirilerden yapılan alıntılar önem kazanmışlardır. Bu yüzden filmlerin tanıtımı amacıyla, eleştirmenlere özel gösterimler yapmak ve bunların eleştirilerinden alıntılar yapmak standart bir uygulama haline gelmiştir.

Bu nedenle film eleştirmenleri çoğu zaman bu yayın organlarındaki işlevleri içinde değerlendirilmiş ve tanımlanmışlardır. "Endüstri jargonuna göre, eleştirmen terimi 'genellikle gazeteler, televizyon istasyonları ya da diğer kitle iletişim araçları tarafından görevlendirilen ve yeni piyasaya çıkmış filmleri görerek film üzerine kendi öznel görüşlerini halkı bilgilendirmek üzere ileten kimse'ye göndermede bulunmaktadır."[101] Bu tanımda, film eleştirmeninin iki yönü öne çıkmaktadır; bir kitle iletişim aracında yazmak ve filmlerle ilgili öznel görüşlerini iletmek. Sinemayı tarihi, pratikleri ve diğer sanatların kullandığı ifade biçimleriyle ilişkileri bağlamında görebilecek kadar geniş bir perspektif sahibi olan "ideal tip"e ait olan iddialı bir tanım olması nedeniyle "sinema eleştirmeni" sıfatını üstlenme konusunda alçak gönüllülük gösteren bir film eleştirmenimiz, gazetelerde yer alan film eleştirilerinin öznel niteliğine vurgulamada bulunmaktadır. "Sanat ve kültür konuları üzerine yazılanlar mutlaka kendi seslerini bulmalı. Ben kendi sesimi bulmaya çok önem veririm. 'Kendi sesi' derken şunu kastediyorum; yazanın kendi birikimlerinin iyice farkına varması, kendi -öznel- tercihlerinin nedenlerini iyice aklileştirebilmesi, özellikle de benimsediği sanat yapıtıyla kendi arasındaki ilişkiyi çözümleyerek sonuçları en arı, en duru biçimiyle ortaya koyabilmesi, bunları da kendi kişisel söyleme tarzının süzgecinden geçirerek yazması. (...) Üstünde tartışılabilir ama 'onun olduğu su gö-

101 Jehoshua Eliashberg ve Steven M. Shugan, age. s. 70

türmeyecek' bir bütün olarak yazıya dökebilmesi."[102] Film eleştirmeninin "kendi sesiyle aktararak" gazete okuyucusu seyircilerle paylaştığı bu öznel görüşler bir filmin gişe başarısı üzerinde önemli bir etkide bulunabilmektedir.

Gazetelerde çıkan eleştiriler -günümüzde de geçerliliğini büyük ölçüde sürdürdüğü gözlemlenebilen- bir üslup geliştirmişlerdir. Sinema tarihçisi George Sadoul "film tahlilini profesyonel gazete ve dergi tenkitçilerine ithaf ederek" başladığı yazısında,[103] gazete eleştirisi yaklaşımının temel noktalarını şu şekilde saptamaktadır: "Filmin fikri platformuna ve rejisörün dünya görüşüne göre değerlendirme ve filmin bir sinema eseri olup olmamasına göre tahlili:

a) Film, sinemada yeni bir üslupla yeni bir şey söylüyor mu?(...)

b) Her filmin sinemada bütünüyle yeni bir şey söylemesi şart değildir belki. Ama hiç olmazsa filmi sinema eseri yapan unsurlardan bir tanesinin yeni bir örneğini de vermesi gereklidir. Bu unsurları biliyorsunuz tabii ama bir daha tekrarlayalım:

1- Hikâyesi (senaryosu), senaristi.

2- Rejisörün üslubu.

3- Operatörün üslubu.

4- Oyuncuların tutumları, kişilikleri ve rol yaratımları.

5- Müziği.

6- Prodüktörü (parasını ve teşkilatını sanat eserine risk etmesi şartı ile).

7- Teknik yeniliği.

Bu yedi unsur içinde bir tanesinin olağanüstü çabasıyla yeni bir metot, yeni bir ritimle sinemaya bir şeyler vermesi, değerler kazandırması filmi sözü edilir kılabilir.

102 Fatih Özgüven, "...sinema üzerine yazmanın nihai hedefi..." *Ve Sinema*, Sayı. 8, Hil Yayınları, İstanbul, Temmuz 1989, s. 23.

103 George Sadoul, "Film Eleştirisi Nasıl Yapılır?", *Sine-Film: Sinema Sanatı Dergisi*, Sayı: 1, Ocak 1962, s. 16.

c) Filmin bütün sanat eserlerinin ortak yönü olan belirli vasıflarının mukayesesi ile tahlili.

1- Estetik bakımdan,

2- Ekonomik bakımdan,

3- Sosyal bakımdan,

4- Devrindeki önemi bakımından.

Günümüzde gazete eleştirileri ağırlıklı olarak haftanın belirli bir gününde (bu gün genellikle filmlerin haftalık olarak değişme günü olan cuma günü ve tatil günü olan cumartesi günü olmaktadır) günlük gazetelerde, bunların hafta sonu ekleri ve haftalık ya da aylık dergiler gibi yayın organlarında yer alan eleştiriler olmaktadır. Bu tür eleştiriler genel olarak geniş bir seyirci kitlesine hitap etmektedir. Bu eleştiri yazılarının temel niteliği, daha çok piyasaya yeni çıkan bir filmin tanıtılması ve genel bir zevke sahip seyirci kitlesine söz konusu film hakkında bilgi verilmesidir. Gazete eleştirmeninin asıl amacı sinema seyircisini ne tür bir film göreceği, konusu, oyuncuları, ilgi çekici noktaları, filmin ne tür bir eğlence sağlayacağı gibi konularda önceden bilgilendirmek ve filmi görmeye teşvik etmektir. Bir gazete eleştirmeninin sözleriyle eleştirmenin amacı "sinemayı sevdirmek, sinemanın önemini vurgulamaktır. Okuruna karşı bir sorumluluğu vardır. Okurun bir filmin hem sinema tarihindeki hem gündemdeki yeri ve niteliği hakkında bilgi sahibi olup kısıtlı zamanını ve bütçesini ayarlamasını, sinema kültürünü artırmasını sağlamak eleştirmenin görevidir."[104] Bu nedenle gazete eleştirmeninin asıl işlevi henüz görülmemiş bir film hakkında derinlikli bir çözümleme yapmak değil; kısıtlı yeri içinde aktarabildiği kadar bilgiyi okuyucusuyla paylaşarak onu filmi görmeye yönlendirmektir.

Gazetede yazdığı eleştirilerin biçimi hakkındaki sözleriyle Burçak Evren, bu yaklaşımın üslubuyla ilgili ipuçlan-

104 Alin Taşçıyan, "Bulunduğumuz Yol", *Milliyet*, 10 Nisan 1998, s. 19.

nı vermektedir: "Benim benimsediğim yöntem şu: Önce filmin yönetmeninin hakkında çok kısa anımsatmalar yaparak ansiklopedik bilgi vermek, sonra eleştirinin kalıcılığını ve işlevselliğini düşünerek çok kısa özet yapmak ve geniş olarak da filmi açmak, yorumlamak, olumlu-olumsuz öğelerini ortaya koyarak neden ve niçinlerini sıralamak. Çünkü ülkemizde Batıda olduğu gibi film izlendikten sonra eleştiri okunmuyor, tam aksine eleştiri okunduktan sonra filme gidiliyor. Ben eleştiride yönlendirici değil, aksine açıklayıcı, sergileyici ve çözücü olmak istiyorum."[105]

Diğer yandan, gazete eleştirisi üslubu içinde dikkat çeken noktalardan birisi, bu tarz eleştirinin bir filmin derinlemesine çözümlenmesine yer, zaman ve okuyucu talebi gibi nedenlerden ötürü gireme mesi olmaktadır. Atilla Dorsay bu durumu şöyle ifade etmektedir: "Daha film seyretmeye başladığımda kafamda anahtar cümleler, yaklaşımlar oluşuyor. Ben filmi hiç not almadan bir bütün olarak algılıyorum. Yazıyı yazmaya oturduğumda kafamda daha önceden oluşan anahtar cümlelerle işe başlıyorum, bir çeşit filme kıyısından köşesinden giriyorum... İşin özüne gelince; artık ilk görüşte birçok filmin yapısını, düşüncel boyutlarını, niteliklerini kolayca çözebiliyorum. Ama zor filmler için, yani kendini kolay ele vermeyen filmler için birden fazla izleme gerekiyor kuşkusuz. Ama eleştirinin gündelik temposu içinde buna olanak bulamadığımdan bazı filmleri anlamada yetersiz kaldığımızı, onlarla yeteri kadar ilgilenemediğimizi, üzerinde düşünemediğimizi itiraf ve kabul ederim."[106] Evren ve Dorsay'ın sözleri, gazetede film eleştirisi yazmanın iki zorlamasına işaret etmektedir: güncellik ve eleştiri yerinin azlığı.

105 Engin Ayça. "Eleştiri ve Sinema", *Cengedan*, Yıl: 2, Sayı: 20. Dönem Yayıncılık, İstanbul. Ekim 1988, s. 58.

106 *age*, s. 58.

Gazetelerde yer alan film eleştirileri diğer eleştirel yaklaşımların yer aldıkları yayınların sunduğu sayfa sayısı yanında oldukça düşük kaldığından, film eleştirmeni bu yeri verimli kullanma amacıyla daha özel ve geniş gönderme alanına sahip, edebi niteliği daha fazla ön plana çıkan bir yazı üslubu kullanmak zorunda kalmaktadır. Böylesi bir eleştirel tavra sahip olan bir film eleştirmeni, genel okuyucu kitlesinin nezdinde çözümlemelerinin sahip olduğu derinlik ve eleştirel yargılarının doğruluğunun yanı sıra, eleştirel üslubunun edebi tadı çerçevesinde değer kazanmaktadır.

Bu tür bir değerlendirme, bilimsel bir kurama dayanmak yerine filmleri daha çok kendi sinemasal birikimi ve öznel ölçütlerini oluşturan estetik anlayışı doğrultusunda ele alan ve daha çok genel bir okuyucu kitlesine hitap etme amacı doğrultusunda okuyucu-seyirciyi kendi estetik anlayışı içinde etkilemeyi amaçlayan gazetede yazan film eleştirmenleri için söz konusu olmaktadır. Sonuçta ise, gazeteci film eleştirmenleri daha kişisel bir üslup geliştirme eğilimi göstermekte; gazete eleştirisi üslubu ağırlıklı olarak haz estetiğine; film eleştirmeninin filmden aldığı zevke ve kendi beğeni tarzına göre bir filmi sevip sevmemesine dayalı olmakta, ortak zevkleri paylaşan bir okur kitlesi için ise film eleştirmeninin film hakkındaki izlenimleri yol gösterici olmaktadır.

Gazete eleştirisi yaklaşımı içinde yazan bir eleştirmenin eleştirel yargılarının öznel doğasının belirleyiciliği, eleştirinin geniş bir okur kitlesi için paylaşılabilirliğini azaltabilmektedir. Gazete eleştirmeninin bir film hakkındaki değerlendirmeleri ve yargıları asıl olarak kendisiyle ortak bir anlayışı paylaşabilen -ya da üslubuyla kendi çevresinde topladığı- okuyucu kitlesi üzerinde etkili olmakta ve bir filmin tercih edilmesinde yol gösterici olmaktadır. Bu durumda eleştirmenden eleştirmene değişen öznel yar-

gıların ve değerlendirmelerin ortaya çıkması da az rastlanan bir durum değildir.

Atilla Dorsay, gazetede yazan film eleştirmeninin bakış açısından bu durumu açıklarken gazete eleştirisi yaklaşımında bulunan öznelliğin altını bir kez daha çizmektedir: "(...) bunu ben de kavrayamıyorum. Hemen sizin gazeteden bir örnek vereyim; Tunca Arslan'ın *'Boksör'* adlı filme nasıl tek yıldız verdiğini anlamış değilim. Çünkü son derece dürüst bir siyasal bir filmdi ve son derece duygusaldı. Bunlar benim için yeterli. Bir de benim kuşağımı etkileyen bir şey var sinemada. Belki polisiye roman çok okumamdan kaynaklanan bir şeydir ama hiç beklenmedik dramatik final beni çok etkiliyor. *'Boksör'*de bu vardı. Sinemada böyle şeylere az rastlanır. Benim şöyle bir tavrım var; bir filmi gerçekten beğendiğim zaman azami yıldızı vermekten kaçınmam. Sonuç olarak sevilen bir şey tanıtılıyor. (...) Bir filme tutulduğum an kusurlarını görmem."[107] Dorsay'ın *Boksör* filmini eleştirirken temel değerlendirme ölçütlerini filmin "dürüst" bir siyasal film olmasına ve "duygusal" olmasına dayandırması ve bunların bir eleştirmen olarak kendisi için "yeterli" olması, kendisiyle ortak eleştirel tavırları paylaşan okuyucu kitlesi tarafından da kabullenildiği oranda bir eleştirmen olarak etkisini ve işlevini ortaya çıkarmaktadır. Diğer yandan, daha farklı eleştirel ölçütlere sahip bir film eleştirmeni olarak Tunca Arslan'ın aynı filmi değerlendirmesinde olumsuz yargılara sahip olması da aynı derecede öznel temellere dayandırılabilecektir.

Bundan dolayı gazete eleştirisi üslubunu kullanan bir film eleştirmeninin kullandığı yazı üslubu da -edebiyat eleştirisinde olduğu gibi- eleştirmen olarak etkisine katkıda bulunabilmektedir. Bu yazı üslubu edebi bir tarza sahip olma arzusunun yanı sıra geniş bir okur kitlesine hitap et-

107 Erkan Aktuğ, "Eleştirinin Usta Kalemi" *Radikal*, 14 Mart 1998 s.

me durumundan dolayı kolay anlaşılır ve bir ölçüde eğlendirici olma zorunluluğunu da taşımaktadır. Bu yüzden diğer eleştirel yaklaşımlarda bulunan daha teknik çözümleme biçimlerinin yerini bilgilendirme amaçlı değerlendirmeler, eleştirel yaklaşımların kendilerine özgü terminolojilerini kullanan karmaşık anlatım biçimlerinin yerini kolay anlaşılabilir ifadelerle iletilen özenli bir edebi kullanım almaktadır.

Gazetelerin genellikle kendi yayın politikalarına uygun anlayış içinde eleştirilerini yazan bir eleştirmene sahip oldukları görülmektedir. Bu durum gazetede film eleştirisi yazma konusunda bir sorunu da beraberinde getirmektedir. "Bir yayın organında çalışan biri, çalıştığı yayın organı ne denli özgür, bağımsız ve tarafsız olursa olsun, temelde o yayının çizgisini izlemek zorundadır, var olan (bilinen ya da bilinmeyen) bazı ilişkileri kollamakla yükümlüdür. Dünyanın her yerinde bu böyledir. Bundan başka sinema ortamında belirli bir yeri olan eleştirmen ilişkide bulunduğu sinema salonlarının sahipleri (ki sinemaya bilet ücreti ödemeden girmek ayrıcalığına sahiptir), dış alım şirketlerinin yöneticileri ve yerli sinemanın temsilcileriyle sürekli tartışmaya giremez (aslında girer de ilişkilerini zedelemek tehlikesiyle karşılaşabilir). Her alanda olduğu gibi bir nebze uzlaşma ve anlayış işin gereği oluyor."[108]

Ayrıca gazetelerde film eleştirisi yazmanın temel zorlamalarından birisi, eleştirmenin -kendi zevkine ya da sahip olduğu eleştirel tavra uygun olsun olmasın- gösterimde olan filmlere bağlı olarak her tür film üzerine yazma zorunluluğunu taşımasıdır. Daha akademik, kuramsal ağırlıklı yayınlarda film eleştirmeni kendi eleştirel yaklaşımına uygun filmleri seçme ve bunları çözümleme şansına sahip-

108 Giovanni Scognamillo, "Eleştiriyi Kuşatmak", *Yeni İnsan Yeni Sinema: Üç Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 4, Emir Ofset, İstanbul, Mart 1998; s. 16.

tir. Ama güncelliğin zorlaması içindeki gazete film eleştirmeninin seçimini gösterimde olan filmlerin sayısı ve seyirci talebi belirlemektedir.

Gazetede eleştiri yazan film eleştirmenlerinin, filmlerin gişebaşarısı üzerinde dikkat çekici bir etkiye sahip oldukları araştırmalarla kanıtlanmıştır: "The Wall Street Journal gazetesi, sinema seyircilerinin üçte birinin filmleri eleştirmenlerin olumlu eleştirilerinden dolayı gördüklerini alıntılamaktadır."[109] Kuşkusuz film eleştirmeninin temsil ettiği gazetenin okuyucu kitle gözündeki saygınlığının da, seyircinin bir filme yönelmesinde payının olduğu düşünülebilir.

Gazetede yazan film eleştirmeninin bir handikabı daha bulunmaktadır; filmin yönetmeni ya da oyuncularıyla ilişkileri, yazdığı yayın organının reklam ilişkileri, televizyonlarla olan organik bağları gibi bir takım nedenler filmleri değerlendirmesinde etkide bulunabilmekte, film eleştirmenleri bu insanlara ve kurumlara yönelik nasıl bir eğilime sahip olacağını da göz önüne almak durumunda kalabilmektedir. Örneğin sinema eleştirmeni Mehmet Açar, Türk sinemasında bazı yönetmenler ve eleştirmenler arasındaki ilişkiyi anlatırken: "Inanılmaz hoşgörüsüz yönetmenler bunlar, kin tutuyorlar, nefret ediyorlar. Mahinur Ergun'un *Med-Cezir Manzaraları*'nı yazmıştım, yıllar sonra bir yerde karşılaştık ve kavga ettik. Şimdi sadece beğendiklerimi yazıyorum" derken, Atilla Dorsay: "Aslında en iyisi bu ilişkileri hiç kurmamak. Ben kaçınabildiğim kadar kaçındımsa da otuz yıllık bir mesleğin içinde olup kimseyle dost olmamak abes olurdu. Ama emin olun kendime karşı en azından dürüst kaldım her zaman. Ve çok sevdiğim yönetmenin de filmini zaman zaman acı biçimde eleştirdiğimi düşünüyorum. Ama beni de aşan bilinçaltı etkiler olabilir"[110] demektedir.

109 Jehoshua Eliashberg ve Steven M. Shugan, *age*, s. 70-71.
110 Asu Maro, *age*, s. 25.

Gazete eleştirmenlerinin yukarıdaki türden etkiler altında kalmasının yanı sıra, sahip oldukları bir takım önyargılar veya kuramsal ya da ideolojik belirlemeler de filmleri değerlendirme biçimlerini etkileyebilmektedir. Film eleştirmenlerinin tipolojisini çıkarmak üzere yapılmış bir incelemede, çeşitli gazetelerde yazan film eleştirmenlerinin (1) elitist, (2) auteurist ve (3) eğlendirme (entertainment) ağırlıklı tavırlara sahip olanlar şeklinde üçlü bir sınıflandırılması yapılmış ve bunların eleştirel niteliklerinin ortaya konmasından sonra varılan sonuçlarda şu düşünceler ortaya konmuştur: "Bütün eleştirmenler önyargılara sahiptirler, bu inceleme bunları belgelemektedir. Bununla birlikte, sorun bunların uygun olup olmadığıdır. Çoğu zaman bir eleştirmenin hangi filmleri sevip sevmeyeceğini tahmin etmek kolaydır. Çoğu eleştirmen belirli türleri -westernler, korku filmleri, müzikaller- sever ya da sevmez. Örneğin, bir Robert Altman filmi Pauline Kael'den iyi bir eleştiri alacaktır ama bir Hitchcock filmi bu eleştiriyi alamayacaktır. Film eleştirisi kuramları da önyargıya neden olabilmektedirler. Örneğin, Kael sevmezken, Sarris "auteur" kuramını belagatla savunmaktadır."[111] Gazete eleştirmenlerinin kendilerine özgü bir zevkleri ve sinema anlayışları olduğu ve bu anlayışı yazdıkları yayın organının okuyucusu olan kitleyle belirli ölçüde paylaştıkları düşünülürse, savundukları sanat anlayışları, kuramlar ya da eğilimler doğrultusunda belirlenmiş bir şekilde film eleştirileri yazmaları doğal bir sonuç olarak ortaya çıkmaktadır.

Gazetelerdeki film eleştirisi, sinemanın bir sanat olma yolunda olgunlaşmaya başlamasıyla birlikte, sinema sanatının yanına yerleşen bir sanatsal uğraş alanı ve kültürel araç olarak yerini almıştır. Gazetelerde yer alan film eleşti-

111 Won H. Chang, "A Typology Study of Movie Critics", *Journalism Quarterly*, C. 52, No: 4, Kış 1975, s. 725.

risi, filmlerin eleştirel külliyat içinde yer almasına olanak tanıyarak filmleri kültürel belleğe yerleştirmekte, filmle seyirci arasında bir köprü olarak seyircinin filmler hakkında daha iyi bilgilenmesini ve filmleri daha iyi anlamasını sağlamaktadır.

Filmlere göbek bağıyla bağlı olan bu eleştirel yaklaşımın en önemli özelliği filmlerin ticari doğasıyla olan yakınlığıdır. Gazete eleştirisi yaklaşımı filmlerin ticari başarısı üzerinde dikkate değer bir belirleyiciliğe sahiptir. "Gazete eleştirmenlerinin baş parmakları aşağıyı gösterdiği zaman, bazı istisnalar bulunmakla birlikte (yakın zamanlarda *Fifth Element/Beşinci Element* filminde böyle bir istisnai durum söz konusu olmuş; eleştirmenler filmi beğenmedikleri halde, film gördüğü yoğun seyirci ilgisiyle birlikte büyük bir gişe hasılatı elde etmişti), bir filmin gişe başarısı ciddi bir tehlike içine düşmektedir. Bu nedenle film şirketleri açısından özellikle seyirci üzerinde etkisi olan film eleştirmenlerinin onayını almak büyük önem taşımaktadır. Film şirketleri bu tür bir onay alabilmek için eleştirmenleri bilgilendirmeye çalışmakta, onlara özel gösterimler düzenlemekte ve filmin lehinde çıkmış olan eleştiri yazılarından almış oldukları alıntıları pazarlama stratejilerinin bir öğesi olarak kullanmaktadırlar."[112] Göründüğü kadarıyla, gazete eleştirisi yaklaşımı, filmler ve gazeteler toplumun kültürel yaşamı içinde bir yere sahip oldukları sürece, toplumsal talep tarafından belirlenen bir biçimde eleştirel ve ticari etkisini sürdürecektir.

TARİHSEL ELEŞTİRİ

Tarihsel film eleştirisi, filmlerin üretildikleri tarihsel dönem içinde yer aldıkları bağlamda değerlendirilmesini içer-

112 Zafer Özden, "Film eleştirisinde Gazete Eleştirisi Yaklaşımı", *Düşünceler*, Sayı: 11, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yayını, İzmir, 1998.

mektedir. Aslında ister güncel bir filmin ister eski tarihler içinde üretilmiş bir filmin eleştirisini yapmak demek, söz konusu filmi tarihsel bir bakış açısı içine yerleştirmek ya da tarihsel bir bakış açısı içinde değerlendirmek demektir. Çünkü birer kültürel dışavurum aracı olarak filmler dönemin toplumunun ruh durumunu yansıttıkları, dönemin egemen düşünce ve dünya görüşünü ifade ettikleri, değer yargılarını temsil ettikleri gibi, içinde yer aldıkları tarihsel dönemdeki sinema kurumunun endüstriyel yapısı içindeki uygulamaların, üretim zihniyetinin ve sahip olunan teknolojik düzeyin koşullarında var olmaktadırlar. Bu açıdan tarihsel eleştiri filmlerin, toplumun ve film yapımcılarının belirli bir tarihsel dönem içinde çakıştıkları noktada incelenmelerini içermekte ve bir filmin anlaşılabilmesinde, bu filmden haz alınabilmesinde ve eleştirilmesinde filmin içinde yer aldığı tarihsel dönemin toplumsal ve endüstriyel ortamının koşulları, döneme egemen olan estetik anlayışlar gibi konularda bilgi sahibi olunması gerekliliğini vurgulamaktadır.

Elbette bir sanat eseri olarak bir sinema filmi de insan doğasında değişmez olarak var olan bir takım evrensel duygu ve düşünceleri, evrensel temaları ve konuları sunmaktadır. Ancak sinema, nispeten sabitlik gösteren bu evrensel malzemeyi, içinde bulunulan tarihsel dönemin koşullarında biçimlendirmektedir. Bu nedenledir ki, tarihsel eleştiri anlatım tekniklerinin, yapılarının ya da araçlarının gelişimi konusunda olduğu kadar, estetik gelişmeler konusunda da bir farkındalığı sağlamaktadır. Ayrıca bazen yönetmenlerin filmlerindeki kullanımlar da film eleştirmenlerinin tarihsel bakış açısına sahip olmalarını gerektirmektedir. Altmışlı yıllarda Yeni Dalga yönetmenlerinin ya da yetmişli yıllarda "Hollywood Rönesansı" olarak adlandırılan akım içindeki Amerikan yönetmenlerinin, filmlerinde kendilerinden önce gelen yönetmenlerin filmlerine, gele-

neksel formlara ve türlere göndermelerde bulunmaları (eski yönetmenlerin filmlerine saygı gösterileri, "hommage"lar), film eleştirmeninin tarihsel farkındalığa sahip olması zorunluluğunu akla getiren örneklerden biridir.

Tarihsel film eleştirisi, filmle daha çok profesyonel ya da akademik düzeyde ilgilenen kimselerin dikkatini çeken bir eleştirel yaklaşımdır. Bu nedenle tarihsel eleştiri yaklaşımının örnekleri daha çok akademik nitelikli yayınlarda ya da daha az popülerliğe sahip olan ve sinemayla entelektüel düzeyde ilgilenen kimselere hitap eden yayınlarda göze çarpmaktadır. Bu yayınlardaki tarihsel film eleştirisinin temel işlevi filmleri tarihsel bağlam içinde değerlendirmek üzere, zaman içinde meydana gelen değişimleri filmler bağlamında incelemek, sinema endüstrisi içindeki uygulamaların, değişimlerin ve gelişmelerin filmler üzerindeki etkilerini çözümlemek, filmlerin üretilmiş oldukları dönemlerle ilgili araştırmalar yapmak, filmin içinde yer aldığı tarihsel dönemin sosyal bağlamıyla ilişkilerini incelemek; kısacası filmleri tarihsel etkileri ve etkilenmeleri çerçevesinde değerlendirmektir.

Tarihsel film eleştirisi "film akademisyenliği alanındaki gelişmelerden, hem film biçemine ve yapısına ait metinsel incelemeler içinde hem de ekonomiye ve teknolojiye ait bağlamsal konuların incelenmesi içinde, büyük yarar sağlamıştır. Film arşivleri ve belgeler daha önceki film tarihlerinin kapsamlı bir biçimde gözden geçirilmelerini kolaylaştırmıştır. Tarihsel eleştirinin yakın zamanlar içindeki gözden geçirmeci aşamasında, film tarihi genelleştirmeler üzerinde olduğu kadar özgül konular üzerinde de durmuş ve konunun tarihsel bir fail olarak olduğu kadar ideolojik bir etki olarak da üzerinde durmuştur."[113] Bu tür vurgulama-

113 Bill Nichols (der.), *Movies and Methods*, C. II, University of California Press, Berkeley, 1985, s. 11

lar içinde, tarihsel eleştiri yaklaşımını kullanarak eski filmlere yeniden dönülmesiyle, az bilinen filmlerin incelenmesiyle ya da yeni bulunan filmlerin değerlendirilmesiyle, filmler konusunda yeni düşüncelerin üretilmesi ve film tarihinin yeniden gözden geçirilmesi -zaman zaman düzeltilmesi- mümkün olmaktadır. Tarihsel eleştiri yaklaşımı içinde, film eleştirmenleri sinema tarihi içindeki eski filmlerde yeni anlamlar ortaya çıkarmakta tarih içinde unutulmuş bazı filmlerin eleştirel açıdan hak ettikleri ilgiyi görmelerini sağlamaktadır.

Bu konuda Fransız eleştirmenlerin eski Amerikan ve Fransız filmlerine yönelik tarihsel ilgilerinin sonucunda ortaya çıkan etkili eleştiriler iyi bir örnek oluşturmaktadırlar. Bu türden örnekler arasında akla ilk gelen eleştirilerden birisi, François Truffaut'nun auteur kuramının gelişmesinde tarihsel kilometre taşlarından birisini oluşturan ve 1954 yılında 'Cahiers du Cinema'da yayınlanmış olan "Fransız Sinemasında Belirli Bir Yönelim" başlıklı eleştiri yazısıdır. Bu yazının da göstermiş olduğu gibi, "Auteur kuramının ve Yeni Dalga'nın büyümesinin ve gelişiminin tam anlamıyla değerlendirilmesi, muhakkak Fransa'da 1940'lardaki ve 1950'lerin başındaki neredeyse unutulmuş birçok filmin ışığa çıkarılmasını gerektirecektir."[114] Truffaut bu yazısında, Fransız sinemasındaki "Kalite Geleneği"ne saldırırken ve bu gelenekle auteur sinemanın bir arada olamayacağı düşüncesine sahip olduğunu belirtirken, düşüncelerini Fransız sinema tarihinden almış olduğu filmlere dayandırmaktadır.

Tarihsel yaklaşım açısından film tarihi, film ve tarih sözlerinin ayrı ayrı ve bir arada çağrıştırmakta olduğu iki anlam içinde de düşünülebilir: "Film tarihi hem tarih için-

114 Bil Nichols (der.), *Movies and Methods*, University of California Press. Berkeley, 1976, s. 224.

deki filmlerden hem de filmlerin tarihinden oluşmaktadır."[115] Tarihsel eleştiri yaklaşımı içinde, bu iki yönden biri diğeri uğruna feda edilmemelidir. Film eleştirmeni ele aldığı filmin eleştirisindeki amacına ve yöntembilimine göre filmi tarihsel bir bağlam içine yerleştirerek inceleyebileceği gibi, filmleri toplumsal tarihin belirleyiciliğinin dışında bir sanat formunun gelişimi bağlamında da inceleyebilecektir. Hiç kuşkusuz her iki yaklaşımın bir arada kullanılması da seçilecek bir yoldur ve daha bütünlüklü bir eleştirel çözümlemenin ortaya konmasını sağlayacaktır.

Film incelemelerinin akademik düzeyde gelişimi ve filmlere yönelik eleştirel yaklaşımların zenginleşmesi tarihsel eleştiriyi de beslemiş ve gelişmesini sağlamıştır. Aslında sık sık vurguladığımız gibi eleştirel yaklaşımlar karşılıklı ilişki içindedirler ve birbirlerinin eksik bıraktıkları yönleri tamamlamaları ve çoğu zaman birbirlerine başvurmayı gerekli kılmaları nedeniyle birbirlerini beslemektedirler. Auteur eleştirisinin tür eleştirisinin gelişmesine katkıda bulunması ya da yapısalcı eleştirinin auteur eleştiriyle birleştirilmesinin verimli sonuçlar ortaya çıkarması durumlarında olduğu gibi, temel eleştirel yaklaşımlar içinde ele alınan tekil filmler anlamlarını yalnızca kendi anlamlandırma sistemlerinde kazanmadıkları için, örneğin bir film, yer aldığı türsel geleneğin içinde daha önce üretilmiş olan diğer filmler ya da filmi üreten yönetmenin daha önce çekmiş olduğu diğer filmleri bağlamında da bir anlama sahip olduğu için ya da içinde bulunduğu tarihsel dönemin kültürel dışavurumunu gerçekleştirdiği için, kendi tarihsel döneminde değerlendirilmek durumundadır. Bu açıdan aslında her eleştirel yaklaşımda muhakkak ya da zaman zaman tarihsel bakış açısına sahip olma ve tarihsel eleştiri yöntemine başvurma zorunluluğu ortaya çıkmaktadır.

115 Andrew Sarris, "Towards a Theory of Film History", *age*, s. 242.

En son versiyonu 1998 yılı içinde üretilen *Titanic* filminin çözümlenmesine girişen bir eleştirmen Sarris'in saptamış olduğu iki anlamda da -hem tarih içinde hem de filmlerin tarihi içinde- tarihsel yaklaşıma sahip olmak zorundalığı taşıyacaktır. Çünkü kültürel bir dışavurum ürünü olarak Titanic filmi içinde bulunduğu tarihsel dönemin ürünüdür ve bu tarihsel dönem, türün daha önceki versiyonlarının çekildiği tarihsel dönemle benzerlikler arz etmektedir. Çeşitli toplumsal güçlüklerin, sosyoekonomik bunalımların ve güvensizlik ortamının bulunduğu dönemlerin dışavurumunu gerçekleştiren felaket filmleri türünün örnekleri olarak Titanic filmlerinin içinde yer aldığı tarihsel dönemler içinde, "insan yalnızca yanılmış olmaktan korkmaz, onun için güvenlikte olmayı bekler (geleneklerin, tutuculuğun ve yerleşik düzenin durmuş oturmuş, sağlam kuruluşlarının rolü); aynı şekilde ölümden, yoksulluktan, dara düşmekten, sıkıntılardan ve gelecekten de korkar insan. Bu korkular, bu kaygılar geçici çarelere gereksinim gösterir. Bu kaygıların aşılması için, canlandırılmaya, teselli edilmeye gerek duyar insanlar. Bu teselliyi de içindekileri dışavurmada bulurlar."[116] Titanic filmlerinin üretildikleri 1950'li (*Titanic*-Jean Negulesco-1952), 1970'li (*Titanic*-Billy Hale-1978) ve 1990'lı (*Titanic*-James Cameron-1998)* yılların ortak özellikler göstermesi, film eleştirmeninin bu filmi sosyolojik bir eleştirel yaklaşımla eleştirirken, tarihsel yaklaşımdan da yararlanarak, filmi tarihsel bir dönemin kültürel dışavurumu koşulları içine yerleştirme zorunluluğunu ortaya çıkarmaktadır.

116 Alain Fauritte, "Felaket Filmleri ya da Felaketimsi Filmler", *Gelişim Sinema Dergisi*, Sayı: 2, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1984, s. 44.

Bu arada son versiyonun gösterimi sürerken, Titanic ile ilgili ilk filmin geminin batmasından iki ay sonra Berlin'de çekildiği ve Mime Misu tarafından yönetilmiş olan In Nacht und Eis (Gecede ve Buzda) 30 dakikalık bu sessiz filmin Berlinli bir film koleksiyoncusunun arşivinde bulunduğu açıklanmıştır ("İlk Titanic Filmi Bulundu", *Cumhuriyet*, 20 Şubat 1998, s. 13).

Diğer yandan, *Titanic* filminin bir kültürel dışavurum ürünü olarak değerlendirilmesinin ötesinde filmsel bir üretim olarak değerlendirilmesi de filmlerin oluşturduğu tarihin, felaket filmlerinin anlatı geleneklerinin oluşmasını sağlayan türsel tarihin de göz önüne alınmasını gerektirmektedir. Dolayısıyla Titanic filmini sosyolojik ya da ideolojik açıdan eleştirmenin ötesinde yalnızca biçimsel öğeleriyle değerlendirmek isteyen bir eleştirmen, tarihsel yaklaşımı benimsemek, filmi sinema tarihine ait bir bağlam içinde değerlendirmek zorundadır. Felaket filmlerinin çözümlemesini yaptığı ve sosyolojik bir yaklaşım örneğini de sunduğu makalesinde Fauritte, türün bütün filmlerine uygulanabilecek -ve felaket filmleri türünün bir örneği olan *Titanic* filminde de bulunan- anlatı yapısını ortaya çıkarmak üzere felaket filmlerinin sözdizimsel ve anlambilimsel öğelerini teşhis etmek amacıyla türün tarihine geri dönmekte ve türün tüm filmlerine uygulanabilecek üç aşamalı bir anlatı yapısı ortaya koymaktadır.

Kitabın ilk bölümünde, filmlerin bir sanat olarak tarihsel gelişimi içinde kısaca görmüş olduğumuz gibi, filmlerin tarihi aynı zamanda çeşitli film akımlarının, hareketlerinin ya da estetik anlayışların gelişimine dayalı bir süreçtir. Bu bakış açısından bir film, film kültürünün bütününden; bir başka deyişle bu kültürü oluşturan sinema tarihinden soyutlanamaz. Bu durumun sonucu olarak, filmlere tarihsel eleştiri açısından yaklaşmak ve sinema tarihi içinde filmleri belirli filmsel hareketlere ve akımlara, çeşitli sanatsal eğilimlere ve farklı yönetmenlerin belirli dönemler içinde üretmiş oldukları filmlere oranla değerlendirmek mümkün olmaktadır.

Dolayısıyla filmlere tarihsel açıdan yaklaşan birisi "belki de anlatı okuyucusu olmaktan çok bir edebiyat eleştirmenine daha yakındır çünkü bu yeniden kurma süreci üstbilinçli (hyperconscious) olmak zorundadır ve eleştirel

bir incelemeye kendini teslim etmektedir. Film tarihçisi açık bir biçimde tutarlı olan anlatıları çelişkili kanıtlara ve farklılık gösteren yorumlamaların oluşturduğu bir karışıklık durumu içinde dağıtarak, öyküleri yarattığı kadar bozmaktadır."[117] Filmlere tarihsel yaklaşım, ister istemez eleştirel bir boyutu içermek zorunluluğu taşımakta; filmlere tarihsel eleştiri yaklaşımına sahip olmak bir film tarihçisinin nitelikleri ile bir film eleştirmeninin niteliklerinin karışımını gerektirmektedir.

AUTEUR ELEŞTİRİSİ

Auteurist film eleştirisi (ya da özgün adıyla *la politique des auteurs*/yazar-yönetmenler politikası) İkinci Dünya Savaşı sonrasında Andre Bazin'in çevresindeki bir eleştirmen kuşağının eleştirel tavrıyla doğan bir yaklaşımdır. Bazin ve çevresindeki genç eleştirmen kuşağı sinemayı bir sanat düzeyine yükseltme arzusu içinde o zamana kadar süregelen kuramsal yaklaşımların ötesinde bir çaba göstermişlerdir. Bazin'in çevresindeki genç eleştirmenler kuşağı kişisel birer kült haline getirdikleri auteurist yönetmenlere saygılarını yalnızca eleştirilerinde değil, aynı zamanda Truffaut ve Godard gibi eleştirmenlikten sinemaya geçen eleştirel tavırlarının uzantılarını filmlerinde de yansıtan yönetmenlerle de göstermişlerdir. *Alphaville* filminde Donald Siegel'in *The Invasion of Body Snatchers* filminden esinlenen Jean-Luc Godard, *Made in USA* filmindeki bir karakterine de hayranı olduğu bu yönetmenin ismini vermişti.

Auteur film eleştirisi yaklaşımında amaç, bir filmin yaratılmasında (tıpkı bir roman yazarı gibi) en büyük sorumluluğu taşıyan ve kendi imzasını filme atan kimse olarak yönetmeni teşhis etmektir. Auteurist yaklaşım yönetmenin

117 Tom Gunning, *age.* s. 30.

temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtlarıyla ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır. Filmler her ne kadar ortaklaşmacı bir sanat dalı olarak görülseler ve sinemanın endüstriyel ve ticari yapısının yönetmenin anlatımı üzerinde etkisi olduğu düşünülse de, auteur kimliğine erişebilmiş yönetmenler bu tip kısıtlamaların üstesinden gelerek filmlerine bir yazar gibi imzalarını atabilecek kadar kendi dışavurumlarını gerçekleştirebilmiş sanatçılar olmaktadırlar.

Auteurist eleştiri esas olarak yönetmenlerin kişiliği bağlamında filmlerin incelenmesini gerçekleştirdiği için, bu eleştirel yaklaşımın konusunu tek bir yönetmene ait olan filmler oluşturmaktadır. Bu tip eleştirilerin okuyucu kitlesini ise sinemayla sanat düzeyinde ilgilenen entelektüel okuyucular, sinema okullarındaki öğrenciler ve akademisyenler oluşturduğundan, daha çok entelektüel ağırlığı olan ya da filmlerle ilgili olarak bilimsel ve sanatsal nitelikte yazıların yer aldığı dergilerde ve üniversite yayınlarında göze çarpmaktadırlar.

Auteurist eleştirmenlerin çıkış noktalarından birisini ticari Hollywood filmlerine -ki bu kategori içindeki filmleri asıl olarak tür filmleri oluşturmaktadır- duydukları eleştirel ilgi oluşturmaktadır. Bu nedenle sonraki sayfalar içinde inceleyeceğimiz tür filmi eleştirisinin gelişmesinde ve saygınlık kazanmasında auteurist eleştirinin önemli katkısı olmuştur. Çünkü auteurist eleştirmenler ağırlıklı olarak Amerikan sinemasının popüler filmlerini üreten yönetmenlerin ve bunların filmlerinin değerini saptamaya girişmişlerdir. Auteurist eleştirmenler sevdikleri yönetmenleri ele alırken, bunların uyumak zorunda oldukları endüstriyel, popüler, ticari sınırlamaları ve geleneksel anlatı formlarını kabul ederek, bu sınırlamaların oluşturduğu alanı -tür filmlerini- Yüksek Sanat görüşünün seçkinci bakış açısının

yerleştirdiği düşük konumdan kurtarmakta yardımcı olmuşlardır. Böylelikle tür filmlerinin yalnızca bir eğlendirme aracı değil, kendine ait bir kategori içinde değerlendirilmesi gereken filmler olduklarının hem seyirciler hem de eleştirmenler düzeyinde kabul görmesini sağlamışlardır. Auteurist eleştiri sayesinde zamanında ticari ve popüler oldukları gerekçesiyle bir yana bırakılmış olan ama bugün birer başyapıt olarak kabul edilen filmler, eleştiri alanı dışında kalmaktan kurtulmuşlardır. Auteur eleştirisi olmasaydı, film sanatının anlatı geleneklerinin ve yönetmenlerin gelişiminde büyük payları olan birçok tür filmi anlaşılamadan ve film sanatına yaptıkları katkılar çözümlenemeden tarihin karanlığında kalacaklardı.

Auteurist eleştirinin amacı öncelikle belirli bir yönetmenin filmlerinde ortak olarak bulunan ve filmden filme tekrarlanan, çeşitlenen ya da zıt kullanımlar içinde ortaya çıkan karakteristik yapıları, temaları, biçimsel kaygıları ve yönetmenlerin kişisel zihinsel meşguliyetlerini çözümlemekti. Auteurist eleştirmenlerin ele aldıkları yönetmenler yapıtlarını daha çok tür filmleri alanında verdikleri için, bu yönetmenlerin kişisel referans alanı içinde filmlerin incelenmesi iki açıdan daha yarar sağlamıştı.

Öncelikle bu eleştirel yaklaşım içinde yönetmenlerin filmleri eleştirel bir değere sahip oldukları için, bir tür filmi olarak da doğal bir biçimde değer kazanmışlardı; bu filmler yalnızca bir yönetmenin başyapıtlarını oluşturmanın yanında belirli bir anlatı geleneğinin en iyi örneklerinden birisi olma konumunu da elde ederek türsel eleştiri yaklaşımına da saygınlık ve etki kazandırmışlardı. İkinci olarak, bir auteurist yönetmenin filmlerinde araştırılan karakteristik yapılar, temalar, biçimsel kaygılar ve yönetmenlerin kişisel zihinsel meşguliyetleri anlamlarını ve değerlerini yalnızca yönetmenin kişisel yaratım alanında kazanmamaktaydılar; bu öğelerin varoluş alanı aynı zamanda

türsel anlatılara ait referans çerçevesini de içine almaktaydı. "Auteur eleştirisindeki temel ilişkilerden birisi ihmal edilen yönetmenler ve ihmal edilen türler arasındadır. Ford ve Hawks'ı meydana çıkarmak için 'western'i de meydana çıkarmak gereklidir. Minnelli'yi ciddi bir biçimde ele almak için müzikalleri ciddi bir biçimde ele almak gereklidir."[118] Bu nedenle auteurist eleştirinin ortaya çıkışı ve sağladığı eleştirel etki, bir yönetmenin filmlerine olduğu kadar bu yönetmenin içinde çalıştığı türsel geleneklerin çözümlenmesine yönelik bir eleştirel ilginin doğmasına da yardımcı olmuştur.

Auteurist eleştirinin nesnesi olan yönetmenlerin çoğunun tür filmleri içinde yapıtlarını üretmiş olmaları, yaratıcı yönetmen kişiliklerini oluşturan eleştirel malzemenin türsel referans alanını da kapsamasına yol açmakta; yönetmenin auteur kişiliğinin değerlendirilme ölçütleri, içinde çalıştığı türsel geleneklerin sunduğu dışavurum öğelerini kendi kişiliği içinde ne derece eritebildiğinden ya da bunlara kendi öznel dışavurumunu ne derece katabildiğinden çıkmaktaydı. Tür filmlerinin -ya da eleştirel açıdan daha olumsuz çağrışımlara sahip olan bir tanımlamayla popüler ya da ticari olarak adlandırılan filmlerin- yönetmenin kişisel dışavurumunu engelleyen, kısıtlayıcı, filmsel anlatım açısından kullanılabilecek seçeneklerin az olduğu, kalıplaşmış anlatım tarzlarının tekrarlanmasından öteye geçen yaratıcı çabaların gösterilemeyeceği filmler olmadıklarını auteur kimliklerini ortaya koyabilmiş olan yönetmenler kanıtlamışlardır.

"Adım John Ford, ben westernler yaparım" diyebilmek, yaratıcı bir yönetmen ile türsel anlatı gelenekleri arasındaki ilişkinin niteliklerinin ortaya konmasında en sağlam göstergelerden birisini oluşturmaktadır. Auteurist eleş-

118 Andrew Sarris, *age.* s. 246.

türi açısından, yaratıcı kişiliğini tür filmlerinin gelenekleri ile kişisel dışavurumu arasındaki gerilimden çıkarmasını becerebilen ve bir roman yazarı gibi filminin dışavurumuna kendi imzasını atabilecek ölçüde kişisel bir film üretebilen yönetmenler auteur kimliğine ulaşabilmektedirler. Auteur bir yönetmen için türsel gelenekler kısıtlayıcı engeller değil, aksine kendi bireyselliğinin ışıyabileceği bir dışavurum alanı sunmaktadırlar.

Bununla birlikte, auteurist eleştiri sağladığı yeni eleştirel zenginliklere rağmen herkes tarafından hoş bir biçimde karşılanmamıştır. Seçkinci olarak adlandırılabilecek bir eleştirel geleneğin temsilcisi olan ve auteur eleştiri yönteminin Fransa'dan Amerika Birleşik Devletleri'ne ihracına aracı olan film eleştirmeni Andrew Sarris'e karşıt kutup oluşturan bir eleştiri geleneğini temsil eden Pauline Kael, sanatçıdan çok sanat yapıtına ağırlık veren bir eğilim içinde, auteur eleştirisinin yönetmenin kişiliği üzerindeki vurgusuna karşı çıkmaktadır. Auteur eleştirisinin yönetmenin kişiliğini esas almasını doğru bir eleştirel tavır olarak görmeyen Kael, film eleştirmeninin yalnızca yönetmenin kişiliği bağlamında yargıda bulunarak; onun kişiliğini belirleyici temel ölçüt kabul ederek filmleri eleştirmesinin bir tür bağnazlık olduğunu düşünmektedir. Aslında Kael bu düşüncesiyle, Bazin'in, yönetmenin "estetik bir kült" durumuna getirilmesi sonucunda auteur eleştirisinin başka konuları göz ardı eden bir duruma düşebileceği konusundaki uyarısını akla getirmektedir. Ama öte yandan auteur kuramı açısından büyük önem taşıyan "yönetmenin kişiliği"ni değersiz bulan ve "yönetmenin kişiliğinin farkında olduğumuz yapıtlar genellikle onun en kötü filmleridir" diyen Kael, türsel geleneklerin dışında çalışan ve kendi filmlerini kendileri yazan yönetmenler için şu söylediklerivle, temsil ettiği eleştirel geleneğin auteurist eleştiriye bakışını yansıtmaktaydı: "Bunlar 'içsel anlam'a sinemanın nihai şerefine

erişememektedirler. Çünkü yazar-yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasında hiçbir gerilim yoktur. Bu yüzden auteur eleştirmenin anlam çıkaracağı bir şey yoktur. Nedir bu yönetmenin kişiliği ve malzemesi arasındaki gerilimdeki 'içsel' anlamı çıkarmak saçmalığı."[119] Kael kuşkusuz sözünü ettiği yazar-yönetmenler açısından haklılık taşımaktadır. Bergman, Antonioni ya da Fellini gibi yönetmenler açısından malzemeleri ile kişilikleri arasındaki bir gerilimden söz edilemez. Çünkü bu yönetmenler malzemelerini referans alanı gerçek dünya olan bir ortam içinde kendileri seçmekte ve kişisel dışavurumlarını gerçekçi dünya içinden devşirdikleri malzemelerin sunduğu olasılıkların ve potansiyellerin keşfedilmesi aracılığıyla gerçekleştirmektedirler.

Oysa bir tür filminin gelenekleri içinde çalışan yönetmen için durum farklıdır. Tür filmi içinde dışavurumunu gerçekleştirmek durumunda kalan auteur niteliğine sahip bir yönetmen -yukarıda işaret edilen yazar-yönetmenlerin aksine- içinden dışavurumu için kullanacağı olasılıkları ve potansiyelleri keşfedebileceği gerçek dünyanın referans alanına ait bir malzemeye sahip değildir. Tür filmlerinin anlatı geleneklerinin oluşturduğu gerçeklik anlayışı içinde hazır bulduğu malzemeye kendi dışavurumunu sağlamak üzere yükleyebileceği anlamlar eklemekten başka bir seçeneği yoktur. Eğer kendisi yeni bir tür yaratmayacaksa, bir tür yönetmeni türsel kodlamalara uymak zorundadır. Ama yaratıcı bir yönetmen "içinde çalıştığı kodları bilmeyen değil o kodların arkasından dolaşmayı becerebilen" kimsedir. Ayrıca filmler ortaklaşmacı bir doğaya sahip olduklarından filmsel üretimde çeşitli düzeylerde katkıları olan diğer yaratıcı elemanların (görüntü yönetmeni, oyuncular, sahne

119 Pauline Kael, "Circles and Squares"; *Film Theory and Criticism* kitabında, Gerald Mast and Marshall Cohen (der.), Oxford University Press, New York, 1974, s. 52.

tasarımcısı vd.) filmsel anlatıma katkılarının ayıklanması, bunların yönetmenin kişisel dışavurumuna katkıda bulunan ya da bozucu etkide bulunan yanlarının eleştiri içine dahil edilmesi ya da eleştirinin dışında bırakılması gereklidir. Bu yüzden auteur eleştirisi açısından "yönetmenin kişiliği" ile "malzemesi arasındaki gerilimden çıkan" "içsel anlam" önem taşımaktadır.

Kısacası, bir yönetmen türsel-olmayan (non-generic) bir film yönetiyorsa, Kael'in ileri sürdüğü gibi, malzemesi ve kendi kişiliği arasında yaratıcılığını gösterebileceği bir gerilim alanı bulunmamaktadır. Ama tür filmlerinin gelenekleri içinde çalışan yönetmenler açısından yaratıcı bir kişiliğe sahip olmanın yolu, türsel malzeme ile kendi yaratıcı kişiliği arasındaki gerilim alanı içinde ustaca ve özgün bir biçimde dışavurumunu gerçekleştirmekten geçmektedir; yönetmen tür filmlerinin geleneksel anlatı kalıpları içinde kendi üslubuna ait karakteristikleri sunmalıdır, bunlar filme attığı imza yerine geçecektir.

Diğer yandan, auteurist eleştirmenler Kael'in yukarıda sözünü etmiş olduğu yazar yönetmenlerdeki yönetmen-senaryo yazarı ayrımı konusunda da farklı düşünmekte ve farklı bir ayrımda bulunmaktadırlar: "Auteur yanlısı eleştirmenler yönetmen-senaryo yazarı ayrımını yadsıyor, auteur-metteur en scene ayrımını getiriyorlar. Auteur kendi düşünce ve duygularını anlatır, metteur en scene ise başkasının tasarladığını görselleştirir. Metteur en scene çok yetenekli ve usta olabilir, ama filme yansıttığı yalnızca kendi yeteneği ve ustalığıdır, kişiliği değil. Auteur ise gerçekleştirdiği "mise en scene"le (sahne düzenlemesi, alıcı devinimi, alıcının yerleştirilmesi vb.) filme kişiliğini yansıtır. Auteur birey olarak kendisini filme koyar. Yarattığı biçem özellikleriyle öbür auteur'lerden ayrılır."[120] Bu tanım-

120 Seçil Büker, "Auteur Kuramı Üzerine", *Ve Sinema*, Kitap 2, Hil Yayın, İstanbul, 1986, s. 68.

lamalar içinde metteur en scene, kendisinden önce tasarlanan bir anlam kalıbını görsel koşullar içinde aktarma görevini yerine getirmekle yetinen birisidir; Truffaut'nun sözleriyle senaristlerin filmlerinde metteur en scene "senaryoya görüntüleri ekleyen kimsedir ve ne yazık ki, bu doğrudur."[121] Auteur kendisine verilen anlamlama kalıbı içinde (bu anlamlama kalıbı ister bir senaryo yazarına ister filmsel anlatı geleneklerine ait olsun) kendi öznel dışavurumuna ait öğeleri kodlamakta, auteurist eleştirmenin kodaçımını gerçekleştireceği eleştirel malzemeyi filmlerinin anlatısı içine yedirmektedir. Kuşkusuz yönetmenin bu yaratıcı çabası bilinçli bir eylemi içermeyebilir; sanatçı kişiliğinin yaratıcılık gücünün yol göstericiliğinde kişisel öğeler dışavurumuna sızmakta ve auteurist eleştirmenin yönetmenin kişiliği ve filmleri bağlamında gerçekleştirdiği sonsal (a posteriori) bir çözümlemeyle ortaya konabilmektedir. Ancak auteurist eleştiri süreci sadece "saklı kodların açığa çıkarılması" düzeyine indirgenmeksizin, bir filmin ya da yönetmenin sahip olduğu ve eleştirel bir yöntembilimle derinlemesine bir çözümlemenin yardımı olmaksızın ortaya çıkarılamayacak olan anlam katmanlarının ve anlatım tarzlarının teşhis edilmesini, anlaşılmasını sağlayan bir çözümleme süreci olarak görülmelidir.

Auteurist eleştiri gelişigüzel bir biçimde gelişmiş olduğu ve sağlam, bütünlüklü bir kuramsal yapı ortaya koyamadığı için farklı kullanımlarla farklı yönlerde ilerlemiştir. Auteurist yaklaşımı "bir kuramdan çok bir eleştirel yöntem" olarak tanımlayan Andrew, bu eleştirel yaklaşımı şu şekilde açıklamaktadır: "Auteur kuramı aynı zamanda yönetmenlerin hiyerarşik bir yapıda olmasını gerektiren bir yapıya sahiptir. Bu durum yararlı olabilir ancak buna ku-

121 François Truffaut, "A Certain Tendency of the French Cinema", *Movies and Methods* kitabında, Bill Nichols (der.), University of California Press, Berkeley, 1976, s. 233.

ram demek hatalı olacaktır. Bunun yerine 'özgün eleştiricilik' demek daha doğru olacaktır. Film tarihi bizim için düzenlenir ve belli görünümlerin daha duyarlı olarak bize sunulması sağlanır. Bize değerli ve değerli olması gereken filmler sunulacaktır."[122] Kuramsal yapının sistematiğine sahip olmamakla beraber, auteurist eleştiri filmleri anlama ve değerlendirme biçimine katkı sağlamıştır.

Auteurist eleştiri kuramsal bir çerçeve oluşturmaktan çok auteurist tavra sahip eleştirmenlerin belirli yönetmenlerin filmlerini çözümlerken oluşturdukları eleştirel modellere dayanan bir yöntembilim geliştirmiştir. Bu eleştirel yöntembilim içinde iki temel tutum göze çarpmaktadır: İlk tutum içinde, auteur bir yönetmeni ve filmlerini ele alan bir eleştirmen bu yönetmeni temasal bütünlük, kullandığı motifler ve içsel anlamlar gibi yönlerden ele alarak daha içeriğe yönelik bir eleştirel yönelime sahip olmaktaydı. İkinci tutum içinde ise, auteur bir yönetmen filmlerindeki biçemsel yapı ve mise en scene (sahneleme) yönünden daha biçimsel ağırlıklı olarak değerlendirilmekteydi.

Peter Wollen bir auteur'ün filmlerinin incelenmesinin her iki tutumu da içermesi gerektiğini düşünmektedir: "Auteur'ün yapıtında bir anlam boyutu vardır, bütünüyle biçimsel değildir. (...) Göreceğimiz gibi bir auteur'ün filminin anlamı 'a posteriori' olarak inşa edilir."[123] Auteur eleştiri yaklaşımının filmlerin anlambilimsel öğeler kadar sözdizimsel öğeleri de ele alması gerektiğini ileri süren Wollen, bu öğelerin sonsal olarak yapılacak çözümlemeyle ortaya çıkarılabileceği düşüncesini ortaya koymaktadır. Bir auteur'ün filmlerinin sonsal olarak yapılandırılması demek, yönetmenin film bütüncesinin farkında olma gerekliliğinin altını çizmektedir. Auteur bir yönetmenin kişisel

122 J. Dudley Andrew, *age*, s. 14.

123 Peter Wollen, *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis Yayınları, İstanbul, s. 80.

dışavurumunun öğeleri diğer filmlerinin bağlamında yapılan bir değerlendirme sonucunda ortaya çıkarılabilecektir.

Ama Wollen yönetmenlere yalnızca kendi filmlerinin bağlamında yaklaşmanın eleştirinin temellerini zayıflatacağını düşünmektedir. Wollen'a göre, yönetmen filme kendi dışavurum öğelerini yalnızca filmlerin sonradan çözümlenmesiyle ortaya çıkarılabilecek bir biçimde bilinçsizce yerleştirmemektedir. Belirtmiş olduğumuz gibi, yönetmenin belirli bir türe ait ya da belirli anlatım geleneklerine ait anlatım biçimlerini bilinçli olarak kullanması da söz konusudur. Bu nedenle Wollen, auteurist yaklaşım ile yapısalcı yaklaşımı birleştirme yoluna gider. "Ama artık kalkış noktası yapıttır, auteur değil. Eleştirmen filmdeki derin yapıyı ortaya çıkarmalıdır. Eleştirmen, yönetmenin anlamı filme bilinçli olarak koyduğundan kuşkulanabilir, ama yönetmeni tümden yadsıyamaz. Wollen'a göre yönetmenin kişiliği, biçem ve mise en scene'den değil yarattığı temaya özgü motiflerden kaynaklanır. Wollen'in yaklaşımı *la politique des auteurs*'den çok uzaktır. Wollen biçimsel özellikler ve mise en scene'den kalkılarak temaya özgü motiflere varılmasına karşı."[124] Aslında Wollen'in iki eleştirel yaklaşımı birleştirmesinin gösterdiği gibi, auteurist yaklaşım diğer eleştirel yaklaşımlarla birleştirilmesi yoluyla bir auteur'ün kişiliğinin ortaya konulmasında psikanalitik, göstergebilimsel, feminist vb. yaklaşımların da kullanılması benzer şekilde yarar sağlayacaktır.

Nitekim bu yönde yapılan diğer eleştirel çalışmalar bu tavrın verimliliğini kanıtlamıştır: "Yakın zamanlardaki çalışmalarda en ümit veren yönelim, bence, biçemsel çözümlemede auteur yöntemlerinin diğer eleştiri formlarıyla birleştirme girişimleri olmuştur. (...) Bu girişimde değişik (eleştirel) karışımlara ait sorunlar la politique des auteurs bağlantılı auteur incelemesinin ihmal ettiği sınırlamaları ve

124 Secil Buker, age, s. 73.

potansiyelleri göz önüne sermiştir."[125] Nichols bu tür girişimlere örnek olarak Jim Kitses'in tür eleştirisi ile auteur eleştirisini birleştirdiği, western türü üzerine incelemesi olan 'Horizons West', Peter Wollen'in yapısalcı eleştiri ile auteurist eleştiriyi birleştirdiği 'Signs and Meaning in the Cinema' (Sinemada Göstergeler ve Anlam) ve 'Cahiers du Cinema' dergisinde yayınlanmış olan ve göstergebilimsel eleştiriyi auteur eleştirisiyle birleştiren Young Mr. Lincoln denemesini vermektedir.

Auteurist eleştiri yaklaşımının temel değerini, kendisinden önce var olan ve filmlerin öyküleri, oyuncuları ya da sahneleri üzerine izlenimlerin aktarıldığı eleştiri anlayışına oranla daha nesnel düzeyde bir eleştiri anlayışı sağlamasının yanı sıra, film eleştirmenine yönetmenlerin değerlendirilmesinde bir yöntembilim ve ölçütler sağladığı için önem taşımaktadır. Auteurist yaklaşımın etkili bir temsilcisi olan Andrew Sarris'e göre, bir yönetmenin auteur kimliğine sahip olup olmadığının değerlendirilmesinde üç ölçüt bulunmaktadır: "Bunlardan ilki, bir değer ölçütü olarak bir yönetmenin teknik ustalığıdır. Büyük bir yönetmen en azından iyi bir yönetmen olmalıdır. Bu bütün sanatlar için böyledir. İkincisi, bir değer ölçütü olarak yönetmenin ayırt edilebilen kişiliğidir. Bir grup film arasında, bir yönetmen kendi imzası yerine geçecek, tekrarlanan belirli üslup özellikleri sergilemelidir. (...) Üçüncüsü ise, içsel anlamla ilgilidir. İçsel anlam, Astruc'un tanımladığı mise en scene'e yakındır ama tam da o demek değildir. Öte yandan, tam olarak yönetmenin yansıttığı dünyanın görüntüsü ya da hayata karşı tavrı da sayılmaz. Sözcüklerle ifade edilmesi zor bir durumdur bu; çünkü kısmen sinema endüstrisinde çalışanlarla ilgilidir ve sinemasal olmayan terimlerle belirtilemez. Truffaut, buna 'yönetmenin setteki

125 Bill Nichols (der.), *age*, s. 221.

heyecanı' demektedir. Sarris, içsel anlama 'ruhun canlılığı' demeyi önerir."[126]

İkinci Dünya Savaşı sonrasında Fransa'daki sinema ortamı içindeki entelektüel çabalar sonucu ortaya çıkan auteur kuramı ve eleştirisi filmleri değerlendirme biçimimiz üzerinde önemli bir etkide bulunmuştur. Bununla birlikte auteurist yaklaşımın eleştirildiği noktalar da bulunmaktadır. Örneğin auteurist eleştirmenler film sanatının kolektif doğasını ve filmlerde görev alan diğer yaratıcı sanatçıların çabalarının yönetmenin dışavurumu üzerindeki etkisini göz önüne almamakla suçlanmışlardır. İdeolojik yaklaşım içindeki eleştirmenler, auteurist yaklaşımın filmleri sosyal ve ideolojik etmenlerin uzağında değerlendirdiği düşüncesine sahiptirler. Bu düşünceyi savunanlar, filmlerin yönetmenin kişiliği bağlamında değerlendirilmesinin bir tür sosyal izolasyon yaratacağını ve bu nedenle filmlerin ideolojik işlevlerinin göz ardı edilmesine neden olacağını ileri sürmektedirler. Ancak tarihsel açıdan bakıldığında, auteur eleştirisi filmlerin bir sanat mertebesine yükseltilmesinde ve film yönetmeninin sanatsal statüsünün tescil edilmesinde önemli bir işlev görmüştür. Auteurist yaklaşımla birlikte, yönetmenlerin sanatçı kişilikleri filmlerin değerlendirilmesinde dikkate değer bir ölçüt oluşturmuştur.

GÖSTERGEBİLİMSEL ELEŞTİRİ

Sinema göstergebilimi, günümüz film kuramları ve eleştirisi üzerinde önemli bir etkiye sahiptir. Çağdaş film eleştirisi alanında, göstergebilimsel terimler ve göstergebilimsel yöntembilim yaygınlık kazanmış durumdadır; filmlere nasıl yaklaşılırsa yaklaşılsın, filmin temelanlamsal malzemesi-

126 Aktaran. Nejat Ulusay, "Auteur Kuram: Jean Jacques Beneix", 25. *Kare*, Sayı: 5. Arzu Ofset, Ankara, s. 43

nin değerlendirilmesi açısından göstergebilim en elverişli eleştirel yaklaşım olarak durmaktadır. Ama bir yandan da göstergebilim terminolojisini ve yöntembilimini öğrenmek ciddi bir uğraş gerektirmektedir. Öyle ki, terminolojisinin zorluğu ve filmleri en küçük parçalarına ayırarak inceleme yönteminden ötürü göstergebilimsel eleştiri yöntemine zaman zaman yapılan mizahi yaklaşımlarda, "bir göstergebilimcinin bir filmden, bir jinekoloğun seksten aldığı zevkten fazlasını alamayacağı" ya da "göstergebilimin bize zaten bildiğimiz şeyleri hiç anlayamayacağımız bir dille anlattığı" gibi yakıştırmalarda bulunulmuştur.

Filmlere göstergebilimsel yaklaşımın örnekleri, bu yaklaşımının kuramsal ağırlığından ötürü ağırlıklı olarak sinemayla bilimsel düzeyde ilgilenen yayınlarda, kitaplarda ve üniversite yayınlarında göze çarpmaktadır. Göstergebilimsel film eleştirisi yaklaşımının okuyucularını ise akademisyenler, sinema öğrencileri ve dilbilimsel alanla ilgilenen kimseler oluşturmaktadır. Altmışlı yıllardan itibaren film eleştirisi alanında egemen olan eleştirel yaklaşımlar arasında auteurist yaklaşım ve göstergebilimsel yaklaşım dikkate değer bir etkiye sahip olduğu için, film eleştirmeni, film akademisyeni ve sinemayla kuramsal düzeyde ilgilenen entelektüel seyirci göstergebilimsel yaklaşımı öğrenme konusunda bir isteğe sahip olmuştur. Bu isteğin ortaya çıkması "göstergebilim çağdaş bir tartışma konusu olduğu için değil ama filmin biçemsel yapısını çözümlemek üzere sistematik bir yaklaşım sunmasından dolayıdır... Hiçbir yaklaşım tek başına verili bir metin içindeki anlam olasılıklarını tüketemezken, bu formal içerik çözümlemesi, bulgularının tekrarlanmasını sağlayacak kadar büyük bir kesinlik içinde eleştirmenlerin filmleri anlam düzeyinde tartışmalarına ve kıyaslamalarına olanak tanımaktadır."[127]

127 Lane Roth, *Film Semiotics*. Metz and Leone's Triology, Garland Publishing, New York, 1983, s. v

Bütün güçlüklerine ve aldığı eleştirilere rağmen, göstergebilimsel yaklaşım sinema incelemelerinin nesnel bir temel üzerine oturmasına, öznellik ve muğlaklık taşıyan eleştirel yargıların yerine daha fazla nesnellik taşıyan eleştirel yargıların ortaya konmasına; film kuramının ve eleştirisinin bilimselleşmesine katkıda bulunduğu gibi, filmlerin akademik düzeye yükselmeleri ve bilimsel bir tavırla eleştirilmeleri konusunda önemli bir katkı sağlamıştır. Film göstergebiliminin film kuramı ve eleştirisi alanındaki vurgulamaları, Stephan Heath'in kuramın etkisini iyiden iyiye hissettirmeye başladığı yetmişli yılların başlarında saptamış olduğu gibi, "sinemaya yönelik eleştirel tutumlar üzerinde etkide bulunmuştu. Bir düzeyde bu durum açık bir biçimde film eleştirisinin alışılmış reflekslerinden kopuş anıdır; film göstergebilimi -kesin bir ideolojik suç ortaklığını da elde tutarak- Warhol ve Chabrol'un, x ve y'nin -dokunulmaz- bir sinema kültü içinde benimsenmesinin sürdürülmesi konusunda, cineast-auteur'ün, 'kişisel sinema'ya değer biçilmesinin sürdürülmesi konusunda vb. (...) anlayışlı olmayan bir duruma gelmektedir."[128] Film göstergebiliminin film eleştirisi alanında neden olduğu daha önemli bir gelişme, filmsel anlatımın kodların egemenliği altında işlediği ve yönetmenin kendinden önce var olan kodlar aracılığıyla filmsel anlamı yarattığı düşüncesini ortaya çıkarmasıydı.

Bu durumun sonucunda film eleştirisinde yaratıcı bir sanatçı olarak yönetmenin kişiliğinden ve ürettiği anlamlardan çok filmsel anlamlandırma sisteminin kendisi üzerinde durulmaya başlamıştır; filmlerin mesajlarından çok bu mesajların üretilmesini sağlayan anlamlandırma sisteminin incelenmesiyle eleştirel bir yönelim farklılığı ortaya

128 Stephan Heath, "Introduction: Question of Emphasis", *Screen*, c. 14, No: 1-2, The Society for Education in Film and Television, Londra, Bahar-Yaz 1973, s. 12.

çıkmıştır. Göstergebilimsel eleştirinin bu etkisi, filmsel metnin kendi dışında bir kodlama sistemi tarafından yaratılan bir simgesel bütün olarak görülmesinin ortadan kalkmasına neden olmuştur. Göstergebilimsel bakış açısı, yeni bir tür anlamın ortaya çıkmasına, metnin dışında değil metnin içinde var olan bir anlam yaratılmasına olanak tanımıştır.

Film eleştirisinin göstergebilimsel temellere dayandırılması, "okurun ya da izleyicinin bilincini yapıtın dışında bir alıcı, tüketici ya da yargıç olarak durmaktan çıkaracak, onu metnin içinde kendi bilincini riske atmaya zorlayacaktır. Okur kendi kodlarını, kendi yorumlama yöntemini okuma süreci içinde soruşturmak zorunda bırakılır."[129] Göstergebilimsel eleştiri bu anlamda, pasif bir anlam tüketicisi olarak seyirci ya da profesyonel bir seyirci olarak film eleştirmeni kavramı yerine, aktif bir anlam üreticisi olarak film seyircisi ya da eleştirmeni düşüncesinin geliştirilmesini sağlamıştır.

Bundan sonra film eskiden olduğu gibi anlamın ortaya çıkarılmasını sağlayan değerlendirme kodlarının bulunmasıyla tüketimi biten bir nesne olmaktan çıkarılarak, anlamın film yönetmeni dışında yeniden üretildiği bir yapı haline dönüştürülmüş oluyordu. Film yönetmeni nasıl filmsel sözcükler "bulmayıp" bir metin "üretmek" zorundaysa, seyirci ve eleştirmen de aynı şekilde filmsel metin içinde çalışmak ve anlamlar "üretmek" zorundadır. Filmsel metin artık yalnızca yönetmenin üretimi olarak var olmamaktadır, artık kendi başına da var olabilmekte ve film eleştirmeni tarafından da çözümlenmeyi beklemektedir: Filmsel metin "kişiler arası iletişimin var olduğu mitinin karşısına dikilmiş bir meydan okumadır. Kişiler arası iletişim düşüncesinin yerine toplu üretim düşüncesini koyar, yazar

129 Peter Wollen, *age*, s. 165.

ve okur metnin iki ayrıcalıksız eleştirmenidir ve anlamlar ancak ikisinin işbirliği sonucu birlikte üretilir."[130] Böylelikle filmlere göstergebilimsel yaklaşımın amacı, bir metin olarak filmlerde anlamın nasıl düzenlendiği, yapılandırıldığını ortaya çıkarmak olmaktadır.

Göstergebilimin bir filmin eleştirilmesinde ya da çözümlenmesinde temelanlamsal malzemeyi ele almayı sağlayan eleştirel bir araç olarak yararının yanında, diğer eleştirel yaklaşımlardan yararlanması zorunluluğu bulunmaktadır ve bu zorunluluk göstergebilimcilerin filmsel metni ele alış biçimlerinden doğmaktadır: "Göstergebilimciler, bir filmi çözümlemek amacıyla ele aldıkları zaman, zamanın akışını durdurur ve doğada bir nesne gibi olan film üzerinde çalışma riskini göze alır. Ancak film, yalnızca onun üzerinde deneyimde bulunulduğu zaman var olan bir doğrunun bulunduğu yerdeki yüksek-doğal bir nesnedir. (...) Bu açıdan bakıldığında (...) göstergebilim, film işlevlerinin tümü tarafından ortaya konan durum ve oluşumların açıklanabilmesi için, sinema biliminin gelişimini kendisine görev edinmiştir. Göstergebilim (...) bize sinemanın olanaklarının neler olduğunu ve genel olarak sinemanın nasıl görülmesi gerektiğini öğretir."[131] Bu tür bir eleştirel amaç doğrultusunda, göstergebilimsel eleştiri kendi başına bir çözümleme yöntemi olmaktan çok, farklı eleştirel yaklaşımların film-öykü-sürecine (diegesis) ait temelanlamsal malzemeyi saptamasına, bunlar arasındaki ilişkilerin kuruluş biçimlerini ve filmsel anlatımın işleyişini ortaya koymasına ve filmsel anlamlandırma sistemini ortaya çıkarmasına yardımcı olan bir eleştirel yaklaşım olarak değerlendirilmelidir.

Bu anlamda film göstergebilimi, iki soruyu yanıtlamaya çalışmaktadır; "İlk soru: 'Göstergebilim filmi anlamaya

130 *age*, s. 166.

131 J Dudley Andraw, *age*, s. 266, 270.

ne denli yardım edebilir?' İkinci soru: 'Film deneyimi göstergebilim sorunlarını anlamaya ne denli yardım edebilir?' Ayrıca şu belirsizlik çoğu kez bu karışıklığı daha da artırıyor: Bir iletişim aracı olarak filmin yalın düzenekleri mi, yoksa bir sanat yapıtı olarak filmin karmaşık düzenekleri mi araştırılıyor?"[132] Film göstergebilimi bu iki soru çerçevesinde, filmi incelemekte ve bir dil sistemi olarak film alanı dışında kalan alanı başka disiplinlere ait eleştirel yaklaşımlara bırakmaktadır. "Göstergebilim, filmselin incelenmesini, filmin dışında kalan yönleri, diğer ilgili disiplinlere; sosyolojiye, ekonomiye, sosyal psikolojiye, psikanalize, fiziğe ve kimyaya bırakır. Metz ve onu izleyenlerin araştırmayı seçtikleri konu filmlerin kendilerinin sahip oldukları mekanizmaların içsel incelenmesidir. Genelde göstergebilim, anlamın bilimidir ve film göstergebilimcileri, bir filmin anlamı nasıl somutlaştırdığını ve bunu seyirciye nasıl gösterdiğini açıklama yeteneğinde, kapsamlı bir model oluşturmayı önermektedirler. Göstergebilim, filmin izlenmesini mümkün kılan yasaları belirlemeyi ve tek tek filmlere ya da türlere özel karakterlerini kazandıran belirli anlamlama kalıplarını ortaya çıkarmayı umut etmektedir. (...) Film alanının kalbinde sinematografik gerçek durmaktadır ve sinematografik gerçeğin özünde anlamlama süreci vardır. Göstergebilimci doğrudan bu özü araştırmaktadır."[133]

Göstergebilimsel eleştiri kendi başına bir filmin çözümlenmesinde yeterli olmayabilecektir ama göstergebilimsel yaklaşımı kullanmaksızın bir filmin tam olarak anlaşılmasının ve eleştirilmesinin mümkün olduğunu söylemek güçtür. Eco'nun belirtmiş olduğu gibi; "kimse duyma-

132 Umberto Eco, "Sinemanın Göstergebilime Katkısı Üzerine", Seçil Büker (çev.), *Sinema Kuramları* kitabında, Oğuz Onaran ve Seçil Büker, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985, s. 263.

133 Lane Roth, *age*, s. 8.

dan şunu eklememe izin verin: Filme göstergebilimsel açıdan bakmazsak, filmin toplumla ilişkisini ve estetik işlevini anlayabileceğimize inanmıyorum."[134] Wollen de, film eleştirisi konusunda göstergebilimsel yöntemin gerekliliğinin altını çizerken, göstergebilimin film estetiği çalışmalarında can alıcı bir öneme sahip olmasını iki nedene bağlamaktadır: İlk olarak, herhangi bir eleştiri kaçınılmaz olarak bir metnin ne demek istediğini bilmeye, metni okuyabilmeye bağlıdır. Anlamın sinemada var olmasını sağlayan ifade kodunu ya da kipini anlamazsak, film eleştirisinde yoğun bir belirsizlik ve bulanıklığa, temelsiz sezilere ve anlık izlenimlere dayanmaya mahkûm oluruz. İkinci olarak, herhangi bir sanat tanımının göstergebilim kuramının bir parçası olarak yapılması gereği gitgide daha açık bir hal almaktadır."[135] Nitekim filmleri ideolojik yaklaşım içinde ele alan Alain Marty, ideolojik mücadele kavramını tartışmaya başlamadan önce göstergebilimsel araştırmanın görmeden geçilemeyecek bir basamak olduğunu belirtmekte ve ideolojik eleştiri yaklaşımının göstergebilimden yararlanma zorunluluğunu şu şekilde açıklamaktadır: "Gerçekte, filmin sosyal sergilenmesini, giderek seyircinin sosyal bilincini doğuran gösteriyi ancak filmin genel tanımlamasından sonra yapabiliriz. (...) Filmin gerçek kazancı, tüm anlamını ortaya koyabilmektir, eğer gerçekten bir eleştiri yapılmak isteniyorsa bunun eleştirilmesi gereklidir. (...) Filmin anlatımı kendinden ayrı değildir. İşte bu araştırmayı semiyoloji yapmaktadır. (...) Semiyolojik araştırmaları; düzme bilimsel bir örtünün arkasına sığınmış, filmin sosyal gösterisini hiçbir zaman gerçekleştiremeyecek ve filmseyirci ilişkisi ve ideolojik rolünü ciddi olarak ele alamayacak sözde birtakım uzmanlara bırakmalı mıyız? Semiyolojik alanı bırakmak demek, yalnızca yönetici sınıfın galip çı-

134 Umberto Eco, *age*, s. 264.
135 Peter Wollen, *age*, s. 17.

kacağı karışıklıkla savaşmaktan kaçınmak demek değil, aynı zamanda da ideolojik mücadelemizde vazgeçilmez bir silahtan kendimizi yoksun etmemiz de demektir."[136] İdeolojik film eleştirisindeki kullanımına uygun bir biçimde, göstergebilimsel film eleştirisi yaklaşımının yöntembiliminden yararlanan feminist film eleştirisinde de, filmlerde kadının sunumu konusunda özgün bir yaklaşımın kullanılması olanağı bulunmaktadır. "Ayrılıkçı argümanların tersine, semiyotik eleştiriler kadın nosyonlarının insan söyleminin ürünleri olup, doğuştan gelen görünümler olmadığını savunur Bu eleştirmenlerin konumu, hem erkeklerin hem de kadınların yazımları ve konuşmaları içerisindeki devasa üslup çeşitliliğini ortaya koyan birçok çalışma tarafından desteklenir."[137] Aslında göstergebilim bu iki yaklaşımın dışındaki eleştirel tavırlar içinde de aynı işlevi yerine getirmekte ve kendi başına bir çözümleme yöntemi olmaktan çok, filmsel çözümlemeye temel sağlayan yapıları ortaya koymaktadır.

Film göstergebiliminin temel sorununu filmsel anlamlama konusu oluşturduğuna göre, göstergebilimsel eleştiri yaklaşımının yöntembilimi konusunda bir düşünceye sahip olabilmek için, filmsel anlamlandırma sürecinin ve bu sürecin tanımlanmasında kullanılan temel göstergebilimsel terminolojinin tanıtılmasına geçebiliriz.

Filmsel anlamlama (signification), anlamlamanın temel birimi olan göstergelerin (sign) birbirleriyle olan ilişki biçimlerinden ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimsel tanımlama içinde, gösterge, gösteren (signifier) ile gösterilenin

136 Alain Marty, "Semiyoloji ve İdeolojik Mücadele" Aydın Yamanlar (çev.). *Gerçek Sinema*, Yıl: 1, Sayı: 8, Zafer Matbaası, İstanbul, Ekim-Kasım 1974, s. 24.

137 N. Leslie Steeves, *Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları*, *Medya, İktidar, İdeoloji* kitabında, Mehmet Küçük (der. çev.), Ark Yayınevi, Ankara, 1994, s. 113.

(signified) birleşiminden oluşan temel anlamlama birimidir. Filmsel anlamlama ise gösteren ile gösterilen arasındaki ilişkinin kurumasıyla anlamın üretilmesi sonucunda ortaya çıkmaktadır; anlamlama süreci içinde gösterge bir nesneyi, kavramı, düşünceyi, duyguyu vb. zihinde canlandırılabilecek bir göstergeye dönüştürmektedir. Saussure'ün örneğini kullanacak olursak, ağaç sözcüğü bir göstergedir; a-ğ-a-ç harflerinden oluşan yazılı imge ya da işitsel imge gösteren, zihinde uyandırdığı ağaç kavramı ise gösterilendir. Ancak filmsel görüntü söz konusu olduğunda göstergenin maddi yanı olarak tanımlanan gösteren ve göstergenin kavramsal yanı olarak tanımlanan gösterilen bir arada bulunmaktadır; filmsel görüntüde çift eklemleme (double articulation) yoktur; gösteren bir imgedir, gösterilen ise bu imgenin temsil ettiği şeydir ve gösteren ile gösterilen birbirlerinden -ağaç sesbiriminin (phoneme) ağaç imgesinden ayrılmasında olduğu gibi- ayrılamazlar.

Göstergebilimsel yaklaşımı kullanan film eleştirmeni filmsel metni, filmsel göstergelere anlam kazandıran bir "anlamlama sistemi" olarak ele almalıdır. Film göstergebilimi açısından filmsel mesajların seyirciye iletilme süreci olarak tanımlayabileceğimiz, "anlamlama süreci ancak bir düzgü var olduğu zaman gerçekleşir. Bir düzgü hazır bulunan birtakım kendilikleri hazır bulunmayan birtakım kendiliklerle eşleştiren bir anlamlama dizgesidir. Temeldeki birtakım kurallara dayanarak, alıcının somut olarak algılayabileceği bir şey başka bir şeyin yerini tuttuğu her sefer, anlamlama olgusu gerçekleşir."[138] Filmsel anlamlar bize kodlar aracılığıyla iletilmektedir.

Bu yüzden film eleştirmeni filmsel anlamın ortaya çıkarılabilmesi için, filmsel anlatı sistemini, filmsel kodları

138 Umberto Eco, "Bir Göstergebilim Kuramının Sınırları ve Erekleri", Gül Işık (çev.), *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları* kitabında, Mehmet Rifat (der.), Yazko Yayınları, İstanbul, 1983, s. 283.

bilmek ve anlamın bunlar aracılığıyla nasıl oluşturulduğunu hesaba katmak zorundadır. Göstergebilimsel yaklaşımı kullanan bir film eleştirmeni yönetmenin anlamı yaratmak üzere kullandığı filmsel kodlamaları ortaya çıkarmaya çalışmalıdır. Bu eleştirel tavır farklılığı içinde, "geleneksel film eleştirisi genellikle filmin iletileri üzerinde" yoğunlaşırken, "göstergebilimsel eleştiri ise bu iletileri yöneten düzgüler (kodlar) üzerinde"[139] yoğunlaşmaktadır.

Filmsel kodların incelenmesi bize film dilinin ya da dil yetisinin kullanımı aracılığıyla ortaya çıkan filmsel söylem aracılığıyla nasıl bir anlamlandırma sisteminin yaratıldığını incelemeye götürmektedir. Göstergebilimci için filmdeki saf gerçeklik bize bir anlama ulaşmamızı sağlayacak bir anlatı sunmaz; yalnızca bir sanat yapıtı olarak film bunu yapabilir. Filmsel güdüleme gerçekliğin saf bir aktarımı olacak şeyi bir söyleme dönüştürür. Bu söylem içinde Metz mesajı seyirciye ileten beş sinemasal kodlama kanalı saptamaktadır; 1) görsel imge 2) konuşma 3) müzik 4) ses 5) yazı. Bu beş kanalın oluşturduğu bir anlatım aracı olan sinemada ortaya çıkan kodlar ise üç türdür: *Sinemaya özgü kodlar*; hızlı kurgu, açılma kararma ve zincirleme gibi optik geçişler vb. *Sinemaya özgü olmayan kodlar*; kültürel anlamlara sahip olan ve kültürel göndermeleri içinde değerlendirilebilecek olan kodlar (örneğin Türk filmlerindeki Almancı işçilerin tüylü şapkası). *Sinemanın öbür sanatlarla paylaştığı kodlar*; sinemanın diğer sanatlarla paylaştığı kodlar olarak oyunculuk tarzları (örneğin Method oyunculuğu ya da Brecht oyunculuğu ya da dışavurumcu resim sanatındaki aydınlatma vb. Filmlerdeki kodların çözümlenmesiyle gerçekleştirilen göstergebilimsel eleştiri iki düzeyde işlemektedir; "birinci düzeyde, gösteren kodların psikolojik, sosyolojik, kültürel ve estetik anlama göre be-

139 Seçil Büker, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Yayınları, Ankara, 1985, s. 42.

lirttiği her şey çözümlenir; ikinci düzeyde ise, kodlar yoluyla bize sunulan sinemasal tarz incelenir."[140]

Her film, görsel göstergelerden oluşmaktadır ve anlam bu göstergelerin film şeridi içinde dizilişlerinin ortaya çıkardığı dizimsel ve dizisel ilişkiler bağlamında ortaya çıkmaktadır. Bu anlamda göstergelerin gerçekçi olma gibi bir zorunluluğu yoktur, örneğin gerçek yaşamda bir karşılığı olmamasına rağmen *Alien* filmindeki yaratık filmsel bir göstergedir ve bir gösterge olarak anlamını filmsel söylem içindeki ilişkilerden almaktadır. Böylelikle bu filmdeki yaratık figürü, filmin sunduğu anlatı yapısının sahip olduğu (filmsel imgelerin bir anlam oluşturmak üzere art arda gelecek bir biçimde sunuldukları) dizimsel ilişkiler içinde, kadının toplumsal cinsiyeti ile ilgili çeşitli psikoseksüel ve kültürel kaygıların dışavurulmasını sağlayan bir gösterge durumuna gelmektedir.

Diğer yandan, filmsel göstergeler anlamlarını yalnızca dizimsel ilişkiler bağlamında kazanmamakta, dizisel (filmsel anlatı içinde imgelerin birbirleri ile ilişkili, karşıtlık içindeki sunulması) ilişkiler de göstergelerin anlam kazanmasını sağlamaktadır. Örneğin yaratık figürünü *Alien* filmindeki dizimsel ilişkiler bağlamının yanı sıra, filmin farklı anlamları temsil eden diğer karakterleri ile (yaratık X Ripley, yaratık X Call, Yaratık X bilim adamı vb.) ya da diğer bilim kurgu ve korku filmlerindeki canavarlarla ilişkili olarak değerlendirerek dizisel bir eleştiride de bulunmak mümkündür. Bu tür bir eleştiride yaratık, *Alien* filmindeki dizisel ilişkiler bağlamında olduğu gibi, bilim kurgu ve korku filmlerine ait canavar figürlerinin temsil ettiği anlamlar çerçevesinde de incelenebilecektir. Bu durumda yaratık figürü, diyelim ki, *Species* filmindeki yaratığa benzer-

140 Thomas F. Eberwein, "Yapısalcı Eleştiri Christian Metz" Zafer Özden (çev.), *Düşünceler*, Yıl: 4, Sayı: 4, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İzmir, Şubat 1990, s. 132.

liği bağlamında aynı psikolojik ve kültürel kaygıları temsil eden bir canavar olarak, fallik kadına yönelik duygu ve düşüncelerin figürleştirilmesi olarak değerlendirilebilir.

Filmler dizimlerinin oluşturmuş oldukları diziler bağlamında da değerlendirilebilirler. Filmlerin temelanlam düzeyinde çözümlenmeleri dizisel incelemelerden çok dizimsel incelemelere uygunluk göstermektedirler. Bir başka deyişle temelanlamsal düzeyde filmlerin diziselliği zayıftır; filmin temelanlamsal malzemesinin anlamı diğer filmlerle ilişkileri bağlamından çok, kendi oluşturduğu dizimsel ilişkileri aracılığıyla yaratılan anlamlardan ortaya çıkmaktadır.

Dizimsel ilişki tek bir çekimin içindeki iki motifin ilişkisinden çıkarılabileceği gibi, kurgu aracılığıyla birleştirilen iki çekimin içindeki iki motifin ilişkisinden de çıkarılabilir. Filmsel göstergeler anlamlarını asıl olarak filmin sözdizimi içinde edinmektedirler. Bu nedenle filmlerin dizimsel çözümlemesi anlatıyı ortaya çıkaran olayların dizilişinin teşhis edilmesi anlamına gelmektedir. Bununla birlikte tekrarlayan dizimsel yapıların varlığı, bu dizimsel ilişkilerin dizisel incelenmesini mümkün kılmaktadır. Metz, filmlerde tekrarlayan büyük dizimsel kalıpları sınıflandırma çabası içinde sekiz dizimsel kategori ortaya koyar. Film göstergebilimcisi, bu sınıflandırma içindeki dizimsel kategoriyi kullanarak belirli tarihsel dönemlerde ya da belirli film türlerinde hangi dizimsellerin daha çok kullanıldığını araştırabilir. Ya da tek tek filmlerde ortaya çıkan filmlerdeki dizimsel ilişkileri teşhis ederek filmlerin eleştirisinde bunları temel alabilir.

Bu konuda bir örnek olarak Mustafa Altıoklar'ın *İstanbul Kanatlarının Altında* ve *Ağır Roman* filmlerinde tekrarlayan dizimsel yapıları kullanabiliriz. Her iki filmde de erkek karakterin psikoseksüel gelişiminin bir anlatımını verecek şekilde aynı anlatım dizimi tekrarlanmaktadır. *İstan-*

bul Kanatlarımın Altında filminde IV. Murat iktidarı annesi tarafından sürdürülen, kendisi ise gözdesi Musa Çelebi ile eşcinsel ilişkiler içinde zaman geçiren bir karakter olarak tasvir edilmektedir. IV Murat'ın bir iktidar öznesi olmaya geçişi, erkek kimliğini üstlenmesi ise eşcinsel ilişkiden koparak anne otoritesini yıkmasıyla mümkün olabilmektedir. Kösem Sultan'ın Musa Çelebi'yi öldürtmesiyle, IV. Murat galeyana gelir ve kendisine karşı annesiyle ittifak halinde olan sadrazamı öldürtür, yeniçerilerin elebaşının kafasını kendisi gürzüyle ezer. Sonraki sahnede yeniçeri alayının "Ya Allah! Bismillah" nidalarıyla tören yürüyüşü yapması anlamlıdır. Bu sahnelerden sonra anne bir daha görülmez ve IV. Murat heteroseksüel ilişkiler içinde verilir.

Ağır Roman filminde de benzer bir dizimsel yapı tekrarlanmaktadır. İlk filmde olduğu gibi, bu filmde de erkek karakter (Salih) başlangıçta erkek erkeğe ilişkiler içinde gösterilmektedir. Salih'in annenin yerini alan babanın egemenliğinden kurtularak erkek kimliğini, özne konumunu edinmesi ve kabadayılığa soyunması Tina ile cinsel birlikteliğinden sonra olmaktadır. Bu kez kutlamayı yapan yeniçeri alayı değil, seviştikleri odanın penceresi altındaki çalgıcı topluluğudur.

Her iki filmde de tekrarlayan dizimsel ilişkiler -Metz bünyesindeki atlamak istediği parçaları atlayan ve bu yüzden farklı birçok mekânda geçmeye uygun olan karmaşık eylem birliğine dayalı olan bu tip dizimsele sıradan sekans adını vermektedir- şu şekilde formüle edilebilir: Erkek erkeğe ilişkiler içinde tasvir edilen erkek karakter eşcinsel ilişkilerin terk edilmesini sağlayan bir eyleme neden olan kadın eylemin törensi kutlaması ödipal çözümün sağlanmasıyla erkek kimliğinin kazanılması.

Aslında her iki filmde de bulunan bu dizimsel ilişki ilk filmde iki kez karşımıza çıkmaktadır. Hezarfen karakterinin de, kendisine erkek özne olma olanağını sağlayan uç-

ma eylemini gerçekleştirmek üzere (uçma eyleminin psikanalitik anlamı da göz ardı edilmemelidir), arkadaşlarını kıracak bir şekilde erkek erkeğe ilişkilerden uzaklaşmasının sonrasında, esir İtalyan kadınla birlikteliğinin ardından gerçekleştirmesi ve kadının uçmasına yardımcı olması (bu birlikteliğinin sonrasında erkek erkeğe içki alemleri yerine kadınlı alemlerde gördüğümüz Hezarfen'e alemdeki kadınlardan birisinin "Uç be aslanım! Feda olsun sana bu sema!" sözleriyle onay vermesinin de altı çizilmelidir) aynı dizimsel ilişki kalıbını tekrarlamaktadır.

Filmlerin dizisel ve dizimsel ilişkiler içinde incelenmesi, temelanlamsal ve yananlamsal malzemenin incelenmesini de mümkün kılmaktadır. Filmsel bir imgenin temel anlamını sahip olduğu nesnel anlam oluşturmaktadır; filmde bir tabanca gösteriliyorsa imgenin sahip olduğu temelanlam tabanca kavramıdır. Ancak bu tabanca filmin dizisel ve dizimsel ilişkileri bağlamında, çağrışımsal anlam olarak adlandırabileceğimiz yananlamlara da sahip olabilir ve bir tabanca olmasının ötesine geçen anlamlar kazanabilir. Bir tabanca dizimsel ilişkiler içinde ya da yaratılan bağlam içinde korkutucu bir yananlama sahip olabilir. Tür filmlerine ait kodlamalar da göstergelerin yananlamsal değerlerinin belirlenmesinde etkide bulunabilirler; bir western filmindeki, bir gangster filmindeki ya da bir savaş filmindeki bir tabancanın türsel ve kültürel bağlamları bu nesneye ait yananlamın değerlendirilmesinde etkiye sahip olacaktır.

Temelanlamsal malzemeye yananlamsal içerik kazandırma konusunda bir örnek için *Alien* filmleri dizisinin son filmi olan *Alien: Resurrection* (1998) filmine başvurabiliriz. Filmin başında bir uzay gemisi uzaktaki bir gezegene doğru ilerlemektedir. Hemen sonraki çekim içinde kamera uzun koridorlar boyunca kayarak açılan kapıları geçmekte ve içinde bir çocuğun bulunduğu dikey bir fanusa yaklaş-

maktadır. Perdedeki temelanlamsal malzemeyi sunulan görüntülerin nesnel içeriği oluşturmaktadır. Ancak dizimsel ilişkiler içinde bu sahne teknolojik bir doğum taklidi haline gelmektedir ve temelanlamsal malzeme dizimsel ilişkilerden kaynaklanan yananlamsal bir içeriğe sahip olmaktadır: Uzay gemisi gezegen şeklindeki dişi yumurtayı döllemeye giden bir spermozoiti çağrıştırmaktadır. Koridorlardan kayarak geçen kameranın hareketi ise dölyatağına doğru bir gidişi andırmaktadır. Bu durumda temelanlamın gösteren ve gösterilenleri yananlamın gösterilenini ortaya çıkarmaktadır. Göstergebilimsel formülasyon içinde durumu şu şekilde açıklayabiliriz: Temelanlamın göstereni + temelanlamın gösterileni (uzay gemisi ve gezegen = dişi yumurtayı dölleyecek spermezoit) birleşerek yananlamın gösterilenini ortaya çıkarmaktadır: teknolojik döllenme.* Filmlerin göstergebilimsel yöntemle çözümlenmesinde yananlamın çözümlenmesine geçilmesiyle birlikte, göstergenin filmsel ve sosyal tarihinin değerlendirilmesine geçilmektedir.

Filmsel anlamlama süreci içinde eğretileme (metafor) ve düzdeğişmece (metonimi) önemli işleve sahiptir. "Kurgu ve kompozisyon aracılığıyla, filmin bir öğesi yapılan göndermeyle bir başka öğenin (düzdeğişmece) ya da daha büyük bir simgesel varlığın (kapsamlayış/synedoche) simgesi durumuna gelmektedir; ve bu öğelerin hepsi de filmin göndermesel boyutuna, yani film-öykü sürecine ait olmadığı takdirde, tecrübe dışı bir alana ait olmaktadırlar. Cinematheque seyircilerinin aşina oldukları George Raft'ın gangster filmlerinde, filmin kahramanının elindeki yazı tura attığı para karakterin bir tür simgesi, bir ölçüde onun eşdeğeri durumuna gelmektedir. Bu para karakterin umur-

* Bu konuda bir başka örnek için, Üçüncü Bölüm içindeki Tür Filmi ve Görsel Betimleme kısmındaki gangster filmlerindeki rıhtım sahnesi incelemesine bakılabilir.

samazlığını, parayla olan ilişkisini akla getirmekte, böylece bu para karakteri andırmaktadır (eğretileme) ama aynı zamanda onu bu parayı elinde tutarken görürüz (düzdeğişmece) ve bu küçük oyun karakterin genel davranış biçiminin bir parçasını oluşturmaktadır (kapsamlayış). Bildiğimiz gibi, birçok filmsel simge kabaca bu mekanizmaya karşılık gelmektedir; gösterenin işleyişi görsel ya da sesli sekansın belirli bir öğesini vurgulamaktadır ve ardından bu, film içindeki diğer motiflere yapılan çok sayıda ima olan daha öte çağrışımları bir araya toplamaktadır."[141] Bu düşünceyi bir başka filme uyarlayacak olursak, Jean-Luc Besson'un *Leon-Sevginin Gücü* filminde kiralık katil karakterinin giydiği örme bere ve yuvarlak camlı gözlükler onu andırmaktadır (eğretileme), aynı zamanda Leon sık sık bu aksesuarları takmaktadır (düzdeğişmece) ve ölümünden sonra yerini alan küçük kızın örme bere ve yuvarlak camlı gözlükler takmasının gösterdiği gibi, bu aksesuarlar Leon'un genel davranış biçiminin ve işinin (kiralık katil) bir parçasını oluşturmaktadır (kapsamlayış).

Film göstergebilimine dayalı eleştirel yaklaşım filmlerdeki göstergeleri ve bunların bir mesaj iletmek üzere düzenlenmelerini mümkün kılan kodların işleyişini anlamamıza yardımcı olma işleviyle, filmlerin anlaşılmasında, değerlendirilmesinde ve eleştirilmesinde işlevsel bir terminoloji ve yöntembilim sağlamaktadır. Film göstergebiliminin öncelikli amacı, filmsel anlamın yaratılma yollarının araştırılması ve filmsel anlamlandırma sürecinin nasıl işlediğinin ortaya çıkarılmasıdır.

Kuşkusuz film göstergebilimi tek başına bir filmin açıklanması yeterliliğine sahip değildir; daha çok temelanlamsal malzemenin ve bu malzemenin sunum tarzlarının saptanmasında bir araç olmaktadır. Film eleştirisinde ya-

141 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, Macmillan Press, Londra, 1983, s. 199.

nanlamsal malzemenin değerlendirilmesi konusunda diğer eleştirel yaklaşımlardan yararlanılma ihtiyacı bulunmaktadır. Bu çerçevede göstergebilimsel eleştiri değerlendirilecek olursa, "Göstergebilime dek eleştiriler filmin iletileri üzerinde yoğunlaştı. Göstergebilimci ise çabasını bu iletileri ortaya çıkaran ya da yöneten kuralları ortaya çıkarmakta yoğunlaştırdı. Bundan dolayı da inceleme konusu olarak filmleri seçti. Filmin yapımı, dağıtımı, ruhbilimsel etkisi vb. ile ilgilenmez göstergebilimci. O iletilerin düzenlendiği filmle ilgilenir. İletiyi oluşturan yapıyı araştıran göstergebilimci tek tek filmleri metin olarak ele aldığı gibi bir dizi film ya da bir türdeki bir küme filmi de metin olarak ele alabilir. Göstergebilimci filmi çekmez, nasıl çekilmesi gerektiğini de söylemez; filmi anlamak ister, tıpkı izleyici gibi. Ama üst okuma yapar, üst dil kullanır, filmin nasıl anlaşıldığını anlamak ister: Metni okur ve metnin anlama sürecinin ne olduğunu açıklar. Bunun için de göstergebilimci toplumbilim, ruhbilim, estetik, tarih vb. gibi bilimlerden aldığı verilere dayanır, bu bilimlerden aldığı yöntemlere değil. Çünkü göstergebilimci bu bilimlerin hiçbirinin anlamlı bir nesne olarak filmi ele alıp, onu nesnel olarak açıkladığına inanmaz. Filmi kapalı ve anlamlı bir söylem olarak ele alan göstergebilimin bu işin üstesinden geleceğine inanır."[142] Göstergebilimsel eleştiri yöntemi, anlamlı bir bütün olarak filmsel metni nesnel bir biçimde açıklamaya çalışmakta filmin yananlamsal düzeydeki incelenmesini diğer disiplinlerden aldığı yaklaşımlara bırakmaktadır.

SOSYOLOJİK ELEŞTİRİ

Filmlerin sosyal bilimlere dayalı bir çerçevenin kullanılmasıyla sosyolojik ölçütlere göre değerlendirilmesini amaçla-

142 Secil Buker, *age*, s. 50.

yan bu yaklaşım içinde, filmler sosyal bir sanat ve kültür ürünü olarak eleştirilmektedirler. Bu eleştirel yaklaşım filmleri bir sanatçının öznel dışavurumu koşullarında ya da estetik özellikleri açısından incelemek yerine, filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır. Bu durumda bir film hangi türe ya da tarihsel döneme ait olursa olsun, sosyolojik veriler sağlayan bir belge gibi ele alınmaktadır. Filmlere sosyolojik yaklaşımın değerlendirme alanı içinde, sosyal değerlerin filmlerde nasıl yansıdığı ve somutlaştırıldığı, filmlerin sosyal değerler üzerindeki etkisi, bu değerleri güçlendirme ya da değiştirme gücü ve filmlerin toplumsal tutum ve davranış kalıplarında neden olduğu değişiklikler gibi konular yer almaktadır. Sosyolojik eleştiri anlayışının temelinde filmlerin sınıf, ırk, cinsiyet ya da ulus gibi eksenler etrafında değerlendirilmesi bulunmaktadır.

Sosyolojik film eleştirisi ağırlıklı olarak, filmlerle ya da sosyal bilimlerle ilgili akademik dergi ve kitaplarda göze çarpmaktadırlar. Bu eleştirel yaklaşım, filmleri ve sinema kurumunu belirli tarihsel dönemlere ait filmler ve seyirciler bağlamında ele alarak, daha çok ampirik nitelikte araştırmalar çerçevesinde incelemektedir. Bu yüzden istatistikler, alan araştırmaları, anketler, gözlemler gibi yöntemler sıklıkla kullanılmaktadır. Sosyolojik yaklaşıma sahip bir film eleştirmeni, bir sosyolog gibi, filmleri bir toplumun değer yargılarını, normlarını, ideallerini ve dünya görüşünü yansıtan birer kültür ürünü olarak ele almaktadır. "Sinema konusunda araştırma yapan toplumbilimciler farklı sonuçlara da ulaşsalar, çıkış noktaları çoğu kez aynı olmuştur. Bu çıkış noktası, sinemanın, toplumun yaşam tarzının ve kültürünün biçimlenmesinde etkili bir araç olduğudur. Sinema toplumlarda var olan 'materyal kültür'e büyük katkılar sağlar. Güçlü görsel etkisi nedeniyle de,

modern kültürün görsel yanına olan katkısı yadsınamaz."[143] Sinema sosyolojisi alanında çalışan sosyologların tanıdığı bu önem doğrultusunda, sosyolojik eleştiri yaklaşımı film eleştirmeninin bir filmi çekildiği tarihsel dönemin sosyolojik ortamını ve koşullarını göz önüne alarak daha bütünlüklü bir biçimde açıklayabilmesine yardımcı olmaktadır. Sosyolojinin gelişimine paralel bir biçimde gelişen sosyolojik inceleme yöntemleri, sosyal yapı içindeki öğelerle filmlerin içerikleri arasındaki ilişkileri inceleyerek sosyal yapının çözümlenmesinde dikkate değer düşünceler öne sürmektedirler.

Sosyolojinin filmlere ilgisi sinemanın etkili bir kitle iletişim aracı durumuna geldiği yıllara dek uzanmaktadır. Sinemaya sosyolojik açıdan yaklaşan bilimsel nitelikli ilk kaynak olarak Hugo Munsterberg'in 1916 yılında yazdığı The Photoplay: A Psychological Study (Fotooyun: Psikolojik Bir İnceleme) adlı çalışması bulunmaktadır. Film tarihini filmin teknolojik gelişimi ve toplumun bu yeni aracı kullanma evrimi açısından ikiye ayıran Munsterberg'e göre, sosyal bir kurum olarak sinemayı ortaya çıkaran güç halkın psikososyolojik baskısı olmuştu: "Teknoloji olmadan hareketli resimler olmayacaktır. Psikososyolojik baskı olmadan ise, bu resimler müzelerdeki yerlerini almaya mahkûm olacaklardır. Sinemayı var eden toplumun bilgi, eğitim ve eğlence isteğidir."[144] Toplumun bu yöndeki istekleri sinema kurumunun sosyolojik önem taşıyan bir biçimde gelişmesini sağlamış ve bu önem doğrultusunda ilk sosyolojik çalışmalar başlamıştır.

Bu yöndeki ilk kapsamlı araştırma 1919 yılında papaz John Phelan tarafından yürütülen ve "Toledo Araştırması" olarak bilinen araştırmadır. 1921 yılında Colombia Üniver-

143 Faruk Kalkan, *Türk Sineması Toplumbilimi*, Ajans Türner, İzmir, 1988, s. 4.
144 J. Dudley Andrew, age, s. 26.

sitesi psikoloji profesörlerinden A. T. Poffenberger, 1928 yılında Phyllis Blanchard, 1929 yılında Alice Miller Mitchell, 1931 yılında Walter Pitkin sinemanın çocuklar üzerindeki etkilerini incelemişlerdir. Bunların ardından yapılan araştırmalar daha geniş bir ölçekte gerçekleştirilmiştir. Bunlardan ilki olan ve 1993 yılından itibaren yayınlanan Payne Fonu araştırmalarında, üç yıllık bir süreç içinde suç ile sinema arasında herhangi bir ilişkinin bulunup bulunmadığı araştırılmıştır. Daha sonra yayınlanan sosyolojik eğilime sahip araştırmalar ve yazılarda sinemanın toplumsal düşüncenin oluşturulmasındaki etkileri ele alınmıştır. Bir örnek olarak, 1939 tarihli araştırmasında, Olga G. Martin Bunalım Dönemi içinde gelecekten umudun kesilmesi, açlık ve terör gibi nedenlerle birçok insanın yeniden dine ve moral değerlere döndüğü sonucunu çıkarmıştır. İkinci Dünya Savaşına kadar yapılan sosyolojik incelemelerde, sinema filmlerinin eğitim ve eğlence fonksiyonları incelenmiş ve sinemanın bozucu etkileri üzerinde durulmuştur. Savaş yıllarıyla birlikte savaş filmlerinin temaları sosyolojik inceleme alanına girmiş, savaş sonrasında ise tekrar sinemanın toplum üzerindeki etkileri üzerinde durulmaya başlanmıştır. Altmışlı yıllardan sonra ise sosyologlar ve tarihçiler filmleri sosyal ve kültürel tarihin bilgi kaynakları olarak ele almaya başlamışlardır.[145] Günümüzde de filmlerin sosyolojik incelemesi, aynı şekilde toplum ve sinema ilişkilerinin çeşitli cephelerden incelenmesini olduğu kadar tarihsel yaklaşımdan da yararlanarak filmlerin sosyal ve kültürel bilgi kaynakları olarak kullanılmasını içermektedir.

Sosyolojik eleştiri yöntemini ortaya çıkaran nedenlerin çeşitli motivasyonları bulunmaktadır. Manon Maren Grisebach'ın edebiyat ürünlerinin incelenmesinde sosyolo-

145 Faruk Kalkan, *age*, s. 11-33.

jik yöntemi ortaya çıkaran nedenler için söylediklerinin filmlerin sosyolojik incelenmesi için de geçerli olduğu düşünülebilir: "Birincisi: Yöntem, ekonomik ve sosyal ilişkilerin öneminin bilinmesiyle motive edilir. İkincisi: Bu yöntem, gerekliliğini ekonomik sektörde gösteren ve diğer toplumsal faaliyetlere yayılan 'ilişkinin' bilinmesine uygundur. İzolasyon teorileri, artık somut isteklere uygun değildir. Üçüncüsü: Sosyolojik yöntemde gerçekleştirilen diyalektik materyalist düşünce şekli, edebiyatla şimdiye kadarki yöntemlerden daha akılcı bir ilişkiyi mümkün kılar. (...) Dördüncüsü: Zamanımızın sosyal kriter temayülleri de sosyolojinin yöntemine girmektedir."[146] Sosyolojik yöntemin ortaya çıkmasını sağlayan nedenler -sosyal ilişkilerin ekonomik temelli diğer faaliyetlerle olan bağlantısının çözümlenmesi ve filmlerdeki ideolojik imalar- aynı zamanda diğer disiplinlerden alınabilecek kuramsal yardımların da gerekliliğine işaret etmektedir.

Sosyolojik yöntemin diğer disiplinlerden gelecek yardımlardan yararlanma ihtiyacının temelinde betimleyici niteliği ön planda olan bir eleştirel yaklaşım olması yatmaktadır: "Sosyolojik eleştiri büyük ölçüde betimleyicidir; eser hakkında bir değer yargısı taşımaz, durum tespit etmekle yetinir. Ama bazen normatif olur ve değer yargıları verir. (...) Bunun en iyi örneği birçok bakımlardan sosyolojik eleştiriyle birleşen, hatta bazen ayrılması zor olan Marksist eleştiridir. Bazı eleştirmenler, sanat ve edebiyat tarihçileri, kendileri Marksist olmamakla birlikte zaman zaman Marksist yöntemi uygulamışlardır ama katıksız olarak değil "[147] Sosyolojik eleştiri filmlerin incelenmesinde bilimsel nesnelliğe dayalı ve tutarlı bir perspektif sağlamaktadır ve

146 Manon Maren Grisebach, "Edebiyat Biliminin Yöntemleri", *Atatürk Kültür Merkezi Yayını*, Ankara, 1995, s. 93.

147 Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, (Genişletilmiş 8. Baskı), Cem Yayınları, İstanbul, 1991, s. 77

"Marksist çözümlemeyle bunun üzerine bir derece daha gelmesi beklenebilir, çünkü Marksist kavramlar sosyolojik düşünce konusunda bilgi vericidir."[148] Daha önce eleştirel yaklaşımların sınırlarının kesin olmadığını ve farklı eleştirel yöntemlerin bir filmin çözümlenmesinde kullanılabileceğini belirtmiştik. Aynı şekilde sosyolojik eleştiri yaklaşımını benimseyen bir film eleştirmeni, film içinde ele aldığı sosyolojik veriler hakkında bir yargılamada bulunmak için ideolojik eleştiriye başvurabilmektedir. Çünkü çağdaş toplum içinde sınıf ya da cinsiyete dayalı sosyal ilişkiler, iktidar ilişkileri içinde yer alan egemenlik biçimleri tarafından belirlenmektedir.

Marksist kurama dayalı olarak ideolojik eleştiri, sosyolojik eleştiriyle aynı sosyal ilişkiler üzerinde durması nedeniyle, sosyolojik eleştirinin yaralanabileceği en yakın eleştirel perspektifi sunmaktadır. Bu nedenle sosyolojik verileri bir temele oturtabilmek için ideolojik eleştiri en uygun eleştirel yardımı sağlayacaktır. Marksizmin eleştirel perspektifinden yararlanan sosyolojik bir film çözümlemesi, filmlerin -özellikle ticari filmlerin- barındırdığı simgesel anlamları, bilinçaltına ait ve politik bastırmaları, seyircilerin kültürel fantazyalarını, toplu halde görülen düşler olarak yorumlayarak çözümleyebilir. Bu tür bir eleştirinin sonucunda seyirci/okuyucuya sosyal sorunlar konusunda çözümler önerebilir. Ayrıca içinde bulunduğu tarihsel dönemin bir ürünü olarak görülen filmsel karakterlerin psikososyal yönlerinin açımlanmasında ve seyircilerin fantazyalarının bir düş süreci gibi yorumlanmasında psikanalitik eleştiri yaklaşımı da yararlı bir destek sağlayacaktır. Aynı şekilde yapısalcı ve göstergebilimsel eleştiri yöntemi de filmin sosyolojik malzemesinin tanımlanmasında ve sınıflandırılmasında film eleştirmenine kolaylık sağlayacaktır.

148 Arthur Asa Berger, *Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, Murat Barkan vd. (çev.), Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1993, s. 106.

Claire Johnston sinemada kadın mitini incelerken söyledikleriyle sosyolojik yaklaşımın diğer disiplinlerden yararlanma durumunu örneklemektedir: "Sinemada kadının sosyolojik çözümlemesini reddederken gerçekçilik koşulları içinde yer alan herhangi bir görüşü reddetmekteyiz. Çünkü bu sosyolojik çözümleme, göstergenin görünüşteki doğal temelanlamının kabulünü gerektirecektir. (...) Tekrar tekrar ortaya çıkan rollerin ve motiflerin görgül incelenmesine dayalı bir sosyolojik çözümleme, meslek/ev/annelik/cinsellik düşüncelerinin listesinin çıkarılması koşullarında bir eleştiriye ya da anlatı içinde kadınların merkezi figürler olarak incelenmesine vs. yol açacaktır. Eğer kadın imgesine cinsiyetçi ideoloji içinde bir gösterge olarak bakarsak, kadının tasvir edilmesini yalnızca gerçeğe benzerlik yasasına, yönetmenlerin kullandığı ya da tepkide bulunduğu bir yasaya maruz kalan bir konu olarak görürüz."[149] Görüldüğü gibi, Johnston'ın sosyolojik eleştiriyle ilgili sorunu ortaya koyarken ideolojik yaklaşımdan ve göstergebilimsel terminolojiden yararlanan bir feminist tavır içinde yer alması, sosyolojik eleştirinin açıklayıcı olmak üzere diğer disiplinlerden yararlanma ihtiyacını ortaya koymaktadır.

Johnston'ın feminist eleştiri yaklaşımını temsil eden yazısı içinde oldukça haklı olarak ifade ettiği gibi, filmlerde kadının tasviri sorununu yalnızca betimleyici bir düzeyde ele alan sosyolojik bir eleştirinin amacına ulaşacağını düşünmek mümkün değildir. İdeolojik bir anlamlama ve konumlandırma göstergesi olarak filmlerdeki kadın imgelerinin sosyolojik çözümlemesi, betimleyici düzeyde kalmanın ötesine geçmeyi sağlayabilecek şekilde sorunun ortaya konmasını sağlayacaktır. Ayrıca diğer eleştirel yakla-

149 Claire Johnston, "Women's Cinema as Counter Cinema", *Movies and Methods* kitabında, Bill Nichols (der.), University of California Press, Berkeley, 1976, s. 211.

şımlardan -ideolojik, psikanalitik, göstergebilimsel vb.- elde edilecek kuramsal destekle eleştirel işlevin daha tam olarak yerine getirilebilmesi mümkün olacaktır. Böylelikle kadının sosyal yapı içindeki yerinin tam olarak çözümlenebilmesi ve kadının özgürleşimi için düşüncelerin üretilmesi yönünde öneriler geliştirilebilecektir.

Sosyolojik film eleştirisi, filmlere bireyin kendisini, sosyal rollerini, içinde yer aldığı toplumun değerlerini anlama ve edinme aracı olarak bakmaktadır. Bu anlamda filmler kendi kendisiyle konuşan kültür olarak görülmektedirler. Kültür kendini filmler aracılığıyla üretmekte ve devam ettirmektedir. "O halde bu tür bir popüler öykü anlatımının -film öykü anlatımının aldığı en son teknolojik formdur- sonuçlarını, sosyal kontrol (sosyalleştirme ve meşru kılma) ve bir ölçüde daha az önem taşıyan bir biçimde, bilişsel sorun çözümü olarak özetleyebiliriz."[150] Filmsel anlatı içinde yer alan kültürel temalar, sorunlar ve bunların çözümü, toplumsal değerleri somutlaştırmak ve meşrulaştırmak üzere üretilen kültürel temsiller sinema seyircisine gerçek yaşamında da yol gösterici olabilecek düşünceler, tutum ve davranış kalıpları empoze etmektedir.

Sosyolojik film eleştirisi filmleri bu şekilde tanımladığında, sosyolojik eleştirinin sorunu "filmlerin toplum içindeki kültürel değerleri ifade etme ve filmlerin bu değerleri iletme kapsamı olmaktadır. Bu hem ifade etmeyi hem de iletişimi içeren olağanüstü karmaşık süreci anlamak için, filmin içeriği, filmin gösterildiği kimselerin psikolojik ihtiyaçları, filmleri yapan kimseler ve bunların ulaşma niyeti taşıdıkları seyirciler üzerinde iş gören sosyal ve kültürel güçler hakkında bir şeyler bilmek gereklidir."[151] Sosyolo-

150 I.Jc: Jarvie. *Movies as Social Criticism*, The Scarecrow Press, Metuchen N.J., 1978, s. x.

151 Franklin Fearing, "Influence of the Movies on Attitudes and Behaviour" *Sociology of Mass Communication* kitabında. Denis McQuail (der.), (Yeniden Basım), Penguin Books, Middlesex, 1976, s. 121.

jik eleştiride bulunacak bir film eleştirmeninin bilmesinin ve filmlerde aramasının gerekli olduğu bazı temel kavramlar; sosyoekonomik sınıf, cinsiyet, azınlıklar, ırk, toplumsallaşma, toplumsal rol, statü, stereotip, değerler, yaşam biçimi, yabancılaşma, anomi, bürokrasi, seçkinler, sapkınlık, işlevselcilik olarak saptanmaktadır.[152] Film eleştirmeni bu tür kavramları kullanarak filmlerde toplumsal yansımaların izini filmlerin eğlendirme, eğitme, bilgilendirme, etkileme vb. işlevleri içinde bulmaya çalışmaktadır.

Sosyolojik yaklaşımı kullanan film eleştirmeni, sosyal ilişkiler içinde mevcut olan ve sosyal bir varlık olan insanların birbirlerini, çevrelerini ve toplumu anlamlandırmalarına yardımcı olan ifadeleri filmsel anlatı içinde teşhis etmeye girişmektedir.

Sosyolojik yaklaşım, filmlere temel olarak temaları ve rol modelleri sunan, belirli sınıfsal özellikler arz eden karakterleri aracılığıyla yaklaşmaktadır. Bu temalar ve karakterler toplumsal yaşamdan kaynaklanmaktadır ve bunları sosyal bir ortamın ilişkileri bağlamında ortaya çıkmaktadırlar. "Eğer büyük sanat yapıtları sosyal mantığı somutlaştırıyorlarsa, sadece sosyal mantık bunların kodunu çözebilir. Sosyolojik bir okuma metnin % 80'inin, % 90'ının kodunu çözebildiği için 'mümkün tek okuma' haline gelir."[153] Sosyolojik bakış açısından bu görüşün tutarlılığı su götürmez; sosyolojik temaları ve çatışmaları barındıran filmlerin çözümlenmesinde sosyal bakış açısının ve sosyolojik eleştirinin önemi kuşkusuz büyüktür. Ama filmler yalnızca sosyal mantığı değil, sanatçının bireysel mantığını ön plana çıkarak anlatılarını kurdukları zaman filmlere nasıl yaklaşacağız?

152 Arthur Asa Berger, *age*, s. 91-96.

153 L. Goldman'dan aktaran: Terry Lovell, "Sociology of Aesthetic structures and Contextualism", *Sociology of Mass Communication* kitabında, Denis McQuail (der.), (Yeniden Basım), Penguin Books, Middlesex, 1976, s. 335.

Bir başka deyişle, bir film toplumsal dışavurumu gerçekleştiren kültürel bir üründen çok bireysel bir dışavurumu gerçekleştiren bir sanat ürünü niteliğiyle ön plana çıktığı zaman nasıl davranmak gerekecektir? Sosyolojik eleştirinin doğrudan ilgi alanına pek girmeyen Yeni Dalga filmleri bu konuda iyi bir örnektir. "Tipik Yeni Dalga filminin en dikkate değer özelliklerinden birisi herhangi bir sosyal boyutun olmamasıdır. Kahramanları ne kişisel olarak ne de toplumsal olarak bir bütünleşme içinde değildirler ve sosyal rolleriyle ilgileri kesilmiştir. Her halükârda bu karakterleri teşhis etmek zor ya da imkânsızdır. Bunlar marjinal insanlardır; duygusuz entelektüeller, öğrenciler ve bir örnekte (Rohmer'in *Sign of the Lion* filmi) yüksek sınıftan bir serseri. İlgi yalnızca doğrudan yüz yüze ilişkilerde merkezlenmektedir. Bu karakterlerin görünürde hiçbir aile bağları ve genellikle hiçbir politik eğilimleri yoktur. Eylem kendi hatırına yapılmaktadır, bir sonuca ulaşmamaktadır, nedensiz ve güdüsüzdür. Birey ve toplum arasında hiçbir temas noktası yoktur."[154] Sosyolojik film eleştirisinin temel inceleme öğelerini içermez görünen bu tür filmlere ve herhangi bir sosyal temsil niteliği barındırmayan karakterlerine nasıl yaklaşılacaktır?

Sosyolojik yaklaşımı kullanan film eleştirmeni nasıl ele aldığı filmlerde karakterlerin temsil ettiği değerleri çözümlemek üzere psikanalitik yaklaşımdan ve bu karakterlerin temsil ettiği değerleri çözümlemek üzere ideolojik yaklaşımdan yararlanıyorsa, bu filmleri içinde yer aldığı tarihsel dönemin sosyolojik özelliklerini saptamak üzere tarihsel eleştiriden ve bu tarihsel bağlam içinde temsil ettiği düşünceleri çözümlemek üzere ideolojik eleştiriden yararlanabilir ve filmlerin sosyolojik incelemesini -karakterleri de dahil olmak üzere- film dışı kültürel bağlamlar içinde gerçekleştirebilir.

154 *age*, s. 341.

Nitekim sinema ile çağdaş dünya arasındaki ilişkileri yeniden gözden geçirdiği belirtilen kitabında, John Orr neo-modern olarak tanımladığı Yeni Dalga'nın filmlerini esas alarak geliştirdiği düşünceleriyle bu akımın filmlerini sosyolojik bir perspektif içinde yorumlayarak ve belirli bir tarihsel dönemin sınıfsal özellikleri bağlamına oturtarak sorumuzun cevabını vermektedir: "Neo-modern anlatıların burjuva kahramanları, Bourdieu'nun kültürel zenginlik ile maddi zenginlik arasındaki ilişkilerde saptadığı tedirginliği yaşar. Daha eğitimli, zengin bir dünya, onların gösteriş derecesinde kültürlü olmalarını, kendi sınıflarının sanat yapıtlarını ve bilgi ürünlerini metalaştırmalarını olanaklı kılar. Ama yine de, paranın gerekliliği, cafcaflı bayağılığı, kültürel ikonları sermayeleştirme ve değerlerini yalnızca parayla ölçülen sanat yapıtlarına, yani bir pazar fiyatına indirgemedeki ustalığı, burjuva kahramanlarını tedirgin eder."[155] Orr'un sosyolojik çözümlemesine, Hollywood sinemasının teknik olanaklarına sahip olmayan Fransız sinemasının sanatsal kalite ve entelektüel düzey bakımından öne çıkma durumunda kalmasının filmlerin kültürel bütünleşmesini sağlama sonucunu ortaya çıkardığını da eklemekte yarar vardır.

Batı sinemasının doğu sinemasından ayrımının sınıf oluşumundan kaynaklandığı ileri süren Orr'a göre, yukarıda sosyolojik tanımlamasını yaptığı filmlerin ve karakterlerin "görüntüleri, üst-orta sınıfların yaşam dünyalarını büyük ölçüde sorgular. Onlar, gerçekte burjuvazinin din dışı imgeleridir. Bu imgelerin doğası daima çelişik değerler barındırır. (...) Bu temel saptama olmaksızın, sinema ve modernliğin bütün söylemi anlamsızlaşır."[156] Orr'un sunduğu

155 John Orr, *Sinema ve Modernlik*, Ayşegül Bahçıvan (çev.), Ark Yayınları, Ankara, 1997, s. 20.

156 *age*, s. 19.

çözümleme, sosyolojik eleştirinin temel kavramlarından ve referans noktalarından birisi olan sınıf kavramını filmin dışında bir kültürel bağlama oturtmaktadır. Bu çözümleme Yeni Dalga akımının filmlerine benzer tarzda bir söyleme, anlatı yapısına ve karakterlere sahip olan filmlerin incelenmesinde karşılaşılabilecek yöntembilimsel sorunların çözümü konusunda bir örnek teşkil etmektedir.

Filmlere sosyolojik yaklaşımının gerçekleştirdiği iki iş vardır: Sosyolojik film eleştirisi filmlerin ticari işleyişine katkıda bulunmak üzere filmleri kendi yaklaşım ölçütlerine uygunlukları içinde ele alarak seyircinin filmlere çekilmesine yardımcı olmaktadır. İkincisi, filmleri bir araç olarak kullanarak sanat, toplum ve kültür üzerine düşünceler üretilmesini sağlayacak bir zeminden yararlanmaktadır. Filmlerin sosyolojik açıdan değerlendirilmesi, kültür ve filmler arasındaki ilişkilerin ortaya konmasını, bütünleştirilmesini ve açımlanmasını mümkün kılmaktadır. Bu durumun sonucunda film yönetmenlerinin filmlerini çekerken akıllarında tuttukları seyirci imgesi daha tam bir biçimde oluşmakta ve film yönetmenleri kendi anlatıları içinde kültürel bir dışavurumun izlerini nasıl yerleştirebilecekleri konusunda ipuçlarına sahip olmaktadırlar.

Sosyolojik film eleştirisi kendi sanatsal kaygıları kadar toplumun kültürel kaygıları hakkında da duyarlı olan ve bunları filmleri içine yerleştirebilen yönetmenlerin değerinin ortaya konulmasına yardımcı olmaktadır. Film yapımcıları açısından, sosyolojik eleştiri seyirci talebinin yönünü göstererek film projelerinin (hatta kültürel bir simgeselliğe sahip oyuncuların) seçilmesinde ve üretilen filmlerin tanıtım kampanyalarında üzerinde durulacak temaların saptanmasında fikir vermektedir. Sinema seyircisi açısından ise, sosyolojik film eleştirisi seyircinin filmleri kendi kültürel kaygıları ya da arzularını ifade eden yönleri kavrayarak seyretmesine ve değerlendirmesine, böylelikle filmi ol-

duğu kadar sosyal bir varlık olarak kendisini ve içinde yer aldığı toplumsal yapıyı anlamasına yardımcı almaktadır.

İDEOLOJİK ELEŞTİRİ

İdeolojik film eleştirisi yaklaşımının temelinde Marksist kuram bulunmaktadır. Bu eleştirel yaklaşım sinematografik kurumun bütün cephelerini kapsayan genel bir değerlendirme alanı içinde iş görmektedir. İdeolojik yaklaşımı benimseyen bir film eleştirmenin filmle ilgili konuları ele alışı genellikle sinema endüstrisinin üretim, dağıtım ve gösterim koşullarını da kapsayan genel bir çerçeve içinde olmaktadır. Film eleştirmeni filmleri ideolojik belirlemeler altında çalışan endüstriyel bir uygulama alanı olarak, egemen ideolojinin yaygınlaşması ve kendisini sürdürmesi işlevini yerine getiren bir anlatı sistemi olarak ve aynı işlevin yerine getirilmesini sağlayan gösterim koşulları itibariyle değerlendirilebilmektedir. İdeolojik film eleştirisi filmlere oldukça geniş bir perspektif içinde yaklaşmaktadır; filmler kültürel bir pratik alanı olarak, estetik, sosyoekonomik, tarihsel bir boyuta sahip olan bir anlamlandırma ve güdümleme aracı olarak ele alınmaktadırlar.

İdeolojik film eleştirisinin etkili bir eleştirel yaklaşım olarak gelişimini, Marksist film kuramının Fransa'daki 1968 olaylarının sonrasında gelişimine paralel bir biçimde düşünmek gerekmektedir. Fransa'da bu yıllar içinde oluşturulmuş olan, kültürü ve kültür ürünlerini materyalist bir bakış açısıyla ele alan politik film kuramı ve eleştirisi, filmlerin ideolojik eleştiri doğrultusunda incelenmesine tarihsel olarak kaynak teşkil etmekteydi. "Fransa'da Mayıs olaylarının ortaya çıkardığı tartışmalar, önemli bir katkı olmakla birlikte, Marksizm içinde radikal estetik sorunu etrafında yürütülen uzun süreli bir tartışmaya bir katkıydı."[157] Fran-

157 Sylvia Harvey, *May 68 and Film Culture*, British Film Institute, Londra, 1980, s. 116-117

sa'daki politik ortamın koşullarında film eleştirisi ve üretimi alanında ortaya çıkan bu etki, daha sonra diğer ülkelerde de etkisini gösterdi ve film sanatının ideolojik yorumunda yeni eleştirel düşünceler geliştirildi.

Bu düşüncelerin temelinde film kuramının ve eleştirisinin politik işlevlerin ve ideolojik belirlemelerin uzağında düşünülemeyeceği düşüncesinin iyiden iyiye kabul edilmesi bulunmaktadır. Ne tür bir yöntem kullanılırsa kullanılsın, film eleştirisi "yalnızca genel bir kültür ve ideoloji arenasına geri çekildiği zaman bir anlam kazanmaktadır. Burada film seyretme hazzı sınıf, cinsiyet ve ulusla, (birey ya da seyirci olma duygusunun kendisinin de nasıl ortaya çıkarıldığı ya da yaratıldığı sorunu da dahil olmak üzere) sosyal yapı ve bireyin konumu sorunlarıyla ilişkilendirilebilir."[158] İdeolojik film eleştirisi burada işaret edilen tarzda yapısalcılık, göstergebilim ve psikanaliz kuramlarından da destek alarak sürdürmüştür. Bu arada feminist film eleştirisi yaklaşımı içindeki ideolojik tavır içinde, sınıf temeline dayalı politikaların yerini toplumsal cinsiyete dayalı politikalar almıştır. Bu durumun sonucu olarak feminist film eleştirisi ideolojik vurgulamayı kadınların ekonomik olarak sömürülmeleri, kültür dışında bırakılmaları, toplumsal cinsiyet kalıplarının filmsel yöntemlerle inşa edilme yolları, kadının filmsel sunumu gibi konulara kaydırmıştır.

İdeolojik film eleştirisinin temel amacı ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak filmlerin doğasının belirlenmesini sağlamaktır. Sosyolojik film eleştirisi yaklaşımında olduğu gibi, ideolojik film eleştirisi de filmleri toplumun ve üretilmiş oldukları dönemin bir yansıması olarak ele almakta ve sosyoekonomik temellere sahip altyapı ilişkilerinin üst yapı ürünü olarak filmleri nasıl belirlediğini -sosyolojik eleştiriden ayrılan yönüyle ideolojik belirlemelere

158 Bill Nichols (der.), Movies and Methods, C. II, s. 3.

vurgu yaparak- araştırmaktadır. Bu araştırma içinde sinemanın anlatı yapısı ve imgeleriyle ideolojik koşullandırmalar üretmesini ve imgelemsel düzeyde işleyen ideolojinin materyal iletişim süreciyle bağlantısını inceleyen Nichols'a göre, ideolojik eleştiri "bize yol gösterebilecek olan göstergeleri bizi ideoloji içinde sınırlayan göstergelerden ayırt etme işlemi olacaktır. Eleştiri çoğunlukla başlıca sosyal temsil kurumu olarak sinemaya yöneltilecektir ama ayrıca durağan imgeler içindeki algılama ve sunum dahil olmak üzere birçok başka ilgili alanlara da dokunacaktır."[159] Bu nedenle kültürün ve kültür ürünü olarak filmlerin yerine getirdiği sosyal işlevleri ideolojik bir bakış açısıyla kavramak ve ortaya çıkarmak, bu işlevleri kültürel bir ürün olarak filmle ilgili farklı alanlar içinde incelemek önem kazanmaktadır.

İdeolojik eleştiri yaklaşımında filmle ilgili olarak sorulan temel sorular ve ele alınan temel sorunlar şunlardır: Kültürel pratikler ve kültürel ürünler olarak sinema filmleri sinema seyircilerini nasıl bir ideolojik konumlandırma içine yerleştirmektedirler? İçinde bulundukları tarihsel dönem içindeki sınıfsal ilişkiler bağlamında çeşitli kültürel düşünceler ve değerler, toplumsal konumlar, ideolojik yansımalar filmlerde nasıl yeniden üretilmektedirler? Filmlerin kültürel birer metin olarak okunmaları aracılığıyla derinde yatan ideolojik koşullandırmalar ve imalar nasıl ortaya çıkarılabilirler? Filmler egemen ideolojinin yeniden üretilmesinde nasıl bir işlev görmektedirler? Filmler gerçek yaşamı yansıtmaktan çok kendi gerçeklik anlayışlarını sinema seyircisine nasıl kabul ettirmektedirler? İdeolojik film eleştirisi bu tür sorunlar çerçevesinde, filmlerin endüstriyel üretim koşullarının kapitalist üretim mantığıyla

159 Bill Nichols *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, Bloomington, 1981 s. 3.

ilişkilerini ele almaktadır. Ayrıca ideolojik film eleştirisi, bir anlatı sistemi olarak filmlerin mevcut sosyal ilişkileri desteklemeleri ve yeniden üretmeleri bağlamında nasıl bir işlev gördüklerini açıklama uğraşı içindedir.

İdeolojik film eleştirisinin temel konularını bu şekilde saptadıktan sonra, sunduğu cevapların incelenmesine geçecek olursak, filmlerin bir sanat yapıtı olarak estetik incelenmesi içinde sinema seyircisinin konumuyla özellikle ilgilenilmektedir. Filmsel metnin seyirciye verdiği hazzın ideolojik bir yönü olduğunu vurgulayan bu eleştirel yaklaşıma göre, "sosyal ve tarihsel bir olgu olarak filmin okunmasıyla ilgilenen herhangi bir eleştirmen tarafından sorulması gereken soru; kimin için bu zevkin mevcut olduğu, kimin için bu anlam alanının mevcut olduğu"ydu.[160] Bu ilgi doğrultusunda, ideolojik yaklaşıma sahip film eleştirmenleri Marksist estetik anlayışı içinde filmlerin doğasını belirlemeye girişmekte ve ortaya koydukları belirlemeler doğrultusunda filmlerin seyirci için ne tür bir anlam ifade ettiklerini araştırmaktadırlar.

Bu araştırmada ideolojik film eleştirisinin sunduğu bakış açısı ve ölçütleri kullanarak kültürel pratikler ve kültürel ürünler olarak filmler üzerine çözümlemeler sunan film eleştirmenleri, belirli bilgi üretme yollarını ve sinema seyircilerinin belirli ideolojik konumlar içine yerleştirilme yollarını ortaya koymaya girişmektedirler. White'ın televizyon seyircisi için söylediklerini sinema seyircisine uyarlayacak olursak; "bu bilgiler ve konumlar, seyircilerin kendisi de daha geniş bir kültür endüstrisinin ürünü olan (film endüstrisinin, z.ö.) ekonomik ve sınıfsal çıkarlarıyla bağlantılandırılmasını ve bunları alımlamasını sağlayacaktır. İdeolojik çözümleme kültür yapıtlarının -edebiyat, film, televizyon vb.- özgül tarihsel bağlamlar içinde özgül

160 Sylvia Harvey, *age*, s. 111.

sosyal gruplar tarafından ve bu sosyal gruplar için üretildikleri varsayımına dayanmaktadır."[161] Sinema seyircisinin içine yerleştirildikleri bilgi ve ideoloji konumlarının üretilmesi ise, filmsel söylemin kodlamaları aracılığıyla olmaktadır.

Filmsel söylem toplumsal düzene ait bilgiyi toplumsal temsilleri yeniden üretmek üzere somut görünümler içinde sunmakta ve sinema seyircisine iletmek üzere kodlamaktadır. "Filmler toplumsal yaşamın söylemlerini (biçim, figür ve temsillerini) şifreleyerek sinemasal anlatılar biçiminde aktarırlar. Sinema ortamının dışında yatan bir gerçekliği yansıtan araçlar olmak yerine, farklı söylemsel düzlemler arasında bir aktarım gerçekleştirirler. Bu yolla sinemanın kendisi de, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa süreci kısmen temsillerin içselleştirilmeleriyle ortaya çıkar."[162] Sinema seyircisi filmsel söylemin aktardığı bilgilenme ve konumlandırma süreci sonucunda kendisine sunulan kültürel temsilleri içselleştirmekte ve bunların temsil ettiği değerler sistemini de benimseyerek ideolojik bir koşullandırma ve konumlandırma altına girmektedir.

Bu süreç aynı zamanda filmlerin egemen ideolojinin sürdürülmesinde nasıl bir işlev gördüklerinin de açıklamasını getirmektedir. Popüler kültürün ürünü olarak filmler, "reel yaşamı fantazyada da tekrarlayarak, reel yaşamın sürdürülmesini kolaylaştırmakta; reel yaşamın yerine başka türlü bir yaşam olabileceğini düşünmenin yollarını tıkamakta, bu kırgınlıkları hafifletmekte, var olanı benimseme-

161 Mimi White, "Ideological Analysis and Television", *Channels of Discourse, Reassembled* kitabında, Robert C. Allen (der.), The University of North California Press, Londra, 1992, s. 163.

162 Michael Ryan ve Douglas Kellner, *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Elif Özsayar (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997, s. 35.

nin acısını, utancını 'hafifletmektedir' "[163] Böylelikle gerçek yaşam içindeki ilişkilerin bir kez daha üretilmesini ve yeniden üretilen kültürel temsiller aracılığıyla meşrulaştırılmasını sağlayan ve dış gerçekliği benimsetmeyi amaçlayan işlevleri içinde, sinema filmleri insanların içinde yaşadıkları toplumsal düzenin gerçekleri üzerinde değişiklik yaratmaya yönelmelerini ve bu kültürel temsillerin egemen sınıfın çıkarlarına hizmet edilmesini sağlamak üzere üretildiklerini fark etmelerini engelleyecek bir biçimde, sinema seyircisinde yanlış bilincin (false conscious) yaratılmasını mümkün kılmaktadırlar. Sinema seyircisinin kendisini sosyal ilişkilerin işleyiş süreci ve bu süreçten kimin yarar sağladığı konusunda yanılsamalar içine sokan çarpıtılmış bilinci, egemen ideolojinin yönetici sınıfın çıkarlarının hizmetinde olduğu gerçeğini görmesini engellemekte ve var olan düzenin doğal görünmesini sağlayarak kendisini sürdürmesine olanak tanımaktadır.

Marksist düşünceye göre, egemen ideolojinin kendisini sürdürmesine yardımcı olma işlevi gören yanlış bilinç kavramı, kapitalist toplumlardaki çoğunluğun neden kendilerini ikincil konuma iten toplumsal bir sistemi kabullendiklerini açıklamaktadır. İşçi sınıfının iktidara gelmesiyle yaratılacak olan eşitlikçi toplum içinde herkes kendisi ve toplumla ilişkileri hakkında "doğru" bir bilince sahip olacağı için ideolojik işlev ortadan kalkacaktır. Ancak bu düşüncelerin aksine, kapitalizmin hâlâ aynı ideolojik yapı içinde kendisini sürdürmesinin Marksist düşünürleri daha gelişkin bir ideoloji kuramı geliştirmeye yöneltmiştir. Bu kuramı Fiske şöyle açıklamaktadır: "Bu kuram ideolojiyi toplumun ekonomik temeliyle çok yakın bir neden-etki ilişkisinden özgürleştirdi ve onu, bir sınıfın diğerine kabul

163 Ünsal Oskay, "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine" *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar* kitabında, Korkmaz Alemdar ve Raşit Kaya (der.), Savaş Yayınları, Ankara, 1983, s. 190.

ettirdiği bir fikirler dizgesinden çok, tüm sınıfların katıldığı süregiden ve her yana yayılmış pratikler dizgesi olarak yeniden tanımladı. Tüm sınıfların bu pratiklere katılması, bu pratiklerin artık başat sınıfın çıkarlarına hizmet etmediği anlamına gelmemektedir, aksine, bu hizmeti kesinlikle yerine getirirler: Yeniden tanımlanan ideoloji, Marks'ın inandığından çok daha etkilidir, çünkü dışarıdan değil içeriden işlemektedir; tüm sınıfların düşünce ve yaşam biçimine derinden işlemiştir."[164] Büyük ölçüde Althusser'in çalışmalarından kaynaklanan ve psikanalitik kuramdan alınan özne oluşumu (subject formation) kavramını kullanan bu yaklaşım, filim eleştirisini geç kapitalizm içindeki daha karmaşık ve incelikli bir biçimde oluşturulan ideolojik uygulamalar aracılığıyla zengin bir "kültürel temsiller sistemi" yaratan ideolojik yapıyı çözümlemeye götürmüştür. Bu yeni konumu içinde ideolojik film eleştirisinin amacı, tüm sınıfların düşünce ve yaşam biçimine derin bir biçimde işlemiş olan ve egemen ideolojinin kendisini sürdürmesini sağlayan kültürel, filmsel pratiklerin ve söylemlerin açığa çıkarılmasını sağlayarak özgürleşim yolları önermektir.

Ancak ideolojik yaklaşımı benimsemekle birlikte, sistemin doğasının sinemayı sadece ideolojinin hizmetinde çalışan bir aygıt durumuna getirdiği konusuna ihtiyatlı yaklaşanlar da bulunmaktadır. Egemen ideolojinin en büyük kalesi olarak görülen Hollywood'un ürettiği tüm gerçekçi anlatı ürünlerini özü itibariyle ideolojik olarak görmenin doğru olmadığını ileri süren Ryan ve Kellner, sinemasal ideolojinin bu şekilde ele alınmasının farklı tarihsel dönemlerde üretilmiş olan filmlerin arasındaki kaçınılmaz ayrımların yitip gitmesine ve filmlerin farklı toplumsal koşullarda benimsediği çok sayıda kendine has söylemin ve

164 John Fiske, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Süleyman Irvan (çev.), Ark Yayınları, Ankara, 1996, s. 223.

temsil stratejilerinin göz ardı edilmesine neden olacağına dikkat çekmektedirler: "Eğer tarihsel kategoriler yapısalcı ideoloji teorisinin sorgulamaksızın kabul ettiği, az çok yekpare Hollywood sineması modelini bölümlemeye ve farklılaştırmaya yarıyorsa, bu filmin anlamı ya da ideolojisinin, önceden belirlenmiş ve her durumda aynı şekilde işlediği varsayılan ideolojik kapanım kategorileri çerçevesinde değil, seyirci kitleleri üzerindeki retorik etkileri açısından pragmatik olarak belirlenmesi de film çözümlemesini çoğulcu bir toplumsal ve politik düzleme taşıyacaktır. Filmler sadece Hollywood ürünü anlatılar oldukları için özleri gereği ideolojik nitelikte görülmeyeceklerdir."[165] Yazarlar 1967-1987 yılları arasındaki Hollywood sinemasının Amerikan toplumu üzerindeki politik etkisini, önemli toplumsal sorunları gündeme getirmesini bu duruma örnek göstermektedirler. Bu yıllarda çoğu film sol-liberal bir noktadan hareket ederek geleneksel soyutlamacı temsil kalıplarını ve gelenekleri toplumsal anlamda eleştirel amaçlar için kullanmaya yeltenmişlerdir.

İdeolojik eleştiri yaklaşımını benimseyen çoğu film eleştirmeninin düşüncesinin aksine, Hollywood'un yekpare bir ideolojik yapıya sahip olmadığı da dikkate değer bir saptamadır. Bu nedenle Hollywood'un ürünlerinin ya da daha genel bir tanımlamayla ticari sinemanın ürünlerinin farkında olmaksızın da olsa radikal olasılıkları bünyesinde taşıyabilecekleri ihtimalini de gözden uzak tutmamakta yarar vardır. Ticari sinemanın çoğu zaman bir sorunu iki yanını da göstererek kendi ideolojisine uygun bir biçimde sunarken, farklı yorumların ortaya çıkmasına neden olabilecek anlam olasılıklarını engelleyememesi söz konusu olabilmektedir. Bunun nedeni Althusserci yaklaşımın ideolojiyi insanlara bilgi veren ve belirli yönde koşullandıran bir

165 Michael Ryan ve Douglas Kellner, *age*, s. 19.

biçimde ele almaması; ideolojinin sosyal varlıklar olarak insanları oluşturan ve değiştiren bir biçimde düşünülmesi sonucuna yol açmış olmasıdır. Filmlere bu bakış açısına sahip bir ideolojik tavırla yaklaşan bir film eleştirmeni, ticari sinema içinde üretilmiş olmakla beraber bu anlam olasılıklarını üreten filmleri daha geniş bir perspektiften değerlendirme olanağına sahip olacaktır.

Bu çağdaş ideolojik yaklaşımın kültürel bir metin olarak filmlere yaklaşımı konusunda dikkate değer bir örnek *Kiss of the Spider Women-Örümcek Kadının Öpücüğü* filmidir. Bu film ticari olarak tanımlanabilecek bir üretim tarzı içinde üretilmiş bir ideolojik aygıt olarak görülebilecek olmasına rağmen (film İngiliz, Amerikan ve Brezilyalı yapım şirketleri tarafından gerçekleştirilmiş ve gişe geliri temin edecek oyuncularla çevrilmiştir), "Latin Amerikan devrimine ait kültürel bir sürecin ürettiği bir ürün olmaktadır. Bu bağlam içinde, aslında *Kiss of the Spider Women* filmi açık bir biçimde ideolojinin sosyal öznellik üzerinde farklı iş görme yollarını araştırmakta ve seyirciyi ideoloji ve politika arasında bulunabilen çeşitli, merak uyandıran ve öngörülemeyen ilişkilere açmaya girişmektedir."[166] Dolayısıyla, ticari sinemanın üretim tarzı içinde yer almakla beraber farklı anlam olasılıkları ortaya çıkaran bu filmin ve benzeri filmlerin yorumlanmasında, farklı cinsiyetlere, ırklara ya da sınıflara ait insanların önceki ideolojik belirlenimlerinin oynayacağı rol de gözden uzak tutulmamalıdır.

Son olarak, egemen ideolojinin hizmetinde olan ve gerçek yaşamı yansıtmaktan çok yanlış bilinç yaratma işlevini gören filmlerin bunu nasıl gerçekleştirdiğini incelemeye geçebiliriz. Bu konuda ideolojik eleştirinin temel metinlerinden birisi olarak 'Cahiers du Cinema' editörleri Jean

166 James H. Kavanagh, "Ideology", *Critical Terms for Literary Study* kitabında, Frank Lentricchia ve Thomas McLaughin, The University of California Press, Chicago, 1990, s. 315-316.

Louis Comolli ve Jean Narboni'nin 1968 olayları ardından film eleştirisinin amacını yeniden tanımlamak üzere yazdıkları "Sinema/Ideoloji/Eleştiri" başlıklı makalelerine başvurulabilir. Yukarıdaki değerlendirmeler sonucunda da ortaya konduğu gibi, Comolli ve Narboni filmlerin ideolojik işlevi konusunda şu değerlendirmeyi yapmaktadırlar: "Filmler 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' çözümlemesi olduğunu görebiliriz. Eğer bu yapılabilirse, sinemayla onun ideolojik işlevi arasındaki ilişkiyi çatlatma hatta koparma olanağına kavuşabiliriz."[167] O halde ideolojik eleştiri yaklaşımını kullanan bir film eleştirmeni sinemanın teknik yönünün ima ettiği ideolojik belirlemelerin de farkında olmak zorundadır. Comolli bu konudaki düşüncelerin aktardığı bir başka yazısında, sinemanın ortaya çıkışının -Bazin gibi film kuramcılarının düşündüğünün aksine- idealist bir gelişmenin sonucu olarak değil, ideolojik ve ekonomik bir zorunluluğun (çünkü filmler para kazandırabileceklerini göstermişlerdir) sonucu olarak gerçekleştirildiğini söylemekteclir.

Ideolojik eleştiri yaklaşımı filmleri ideolojinin kendisini sürdürmesinde kullandığı bir araç olarak gördüğü gibi, kendi ideolojisini oluşturan bir aygıt olarak da ele almaktadır. "Her iletişim eylemi temel olarak iletişim aracı ya da mekanizmasının kendi içinde olduğu kadar, ideolojik, psikolojik ve kültürel düzeylerdeki kodlamalar tarafından koşullandırılmaktadır. Sanatsal yaratı bu kodların ve taze, dinamik metinler içinde yer değiştirmeleri, deformasyonları, bütünleştirilmeleri aracılığıyla gerçekleştirilen

167 Jean-Luc Commolli ve Jean Narboni, "Sinema/Ideoloji/Eleştiri", *Görüntü Dergisi*, Sayı: 2, Boğaziçi Matbaası, İstanbul, Mart 1994, s. 13.

muhtemel uygulamalarının sınırlarında oluşturulur görünmektedir."[168] Bir iletişim eylemini yerine getiren sanatsal bir yaratı olarak filmler de, bu kodlar aracılığıyla gerçekleştirilen uygulamaların sınırları içinde iş görmektedirler. İdeolojik film eleştirisi bu kodları ölçüt aldığı gibi, bir iletişim aracı olarak filmlerin bu kodları kendi ideolojisini oluşturmak üzere kullanma düzeneklerini de incelemektedir.

Filmin özgül ideolojisini ise kendisine bir inandırıcılık gücü katan ve nesnel bir gerçeklik gibi üretmesini sağlayan "gerçekliğin izlenimi" düşüncesi oluşturmaktadır. Gerçekliğin izlenimi yanılsaması, "eleştirel bir etkinlik üretmekten çok özdeşleşme ve yüceltmeyi (sublimation) bir seyirci tavrı olarak üretmektedir."[169] Bu seyirci tavrı ise ideolojik film eleştirisinin sakınılması ve ortaya çıkarılması gerekli gördüğü bir ideolojik koşullandırmayı beraberinde getirmektedir; "sinema kendine özgü bir ideoloji üretir; gerçeğin izlenimi. (...) Bir ideoloji, gerçeğe benzer görünümlerin bütünü olduğuna göre, sinema yansıttığı ideolojiyi güçlendirmekte, onu bir gerçekmiş gibi ortaya koymaktadır. Gerçeğin izlenimi, gösteri sinemasında (cinema spectaculaire) egemen ideolojinin var olma koşullarının süzgecinden geçer ve izleyicinin vicdanını sömürür."[170] Böylelikle filmlerde "gerçekliğin izlenimi"ne dayalı olarak özgül bir ideoloji ortaya çıkmaktadır. "Gerçekliğin izlenimi" yanılsaması mevcut ideolojinin kendisini sürdürmesine olanak tanımaktadır. Bu nedenledir ki, ideolojik film eleştirisinin

168 Brian Lewis, *Jean Mitry and the Aesthetics of the Cinema*. Umi Research Press, Michigan, 1984, s. 75.

169 John Ellis, "Introduction", *Screen Reader-1: Cinema/Ideology/Politics* derlemesinde, *The Society for Education in Film and Television*. Londra, 1977, s. x.

170 Zahit Atam ve Bülent Görücü, "Yeni Dunya Düzeni ve Sinema", *Görüntü Dergisi*, Sayı: 3, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, Ocak-Şubat 1995, s. 8.

amaçlarından birisi, gerçekliğin izlenimi duygusunu ve seyircinin hazzını kırmaya yönelik filmleri ele almak ve bu amacı gerçekleştirecek filmlerin üretilmesini teşvik etmek olmuştur.

Gerçekliğin izlenimi yanılsamasının yaratılmasına olan katkılarından ötürü sinema aygıtının işlevleri de aynı türden eleştiriye maruz kalmıştır. Zaten ideolojik yaklaşıma göre, sinema aygıtının ortaya çıkışı ve tarihsel gelişimi ideolojik ve ekonomik nedenlerle gerçekleşmiştir. "Kinetoskop'un sinema tarihindeki önemi, perdede canlı resimlerin yansıtılabileceğini bilimsel olarak tanıtlamasından değil, bu yoldan para kazanılabileceğini ortaya koymasından gelmektedir."[171] Comolli ayrıca filmsel anlamın gerçekliğin yansıtılmasıyla verilebileceği ya da görüntülerin güdümlenmesi aracılığıyla yaratılabileceğini ileri süren kuramcılar arasındaki tartışma çerçevesinde, kurgu, alan derinliği ve ses gibi filmsel öğelerin ideolojik yanını vurgulayarak "sinema dilinin teknik zorunluluklar tarafından değil de, gerek sinema dilinin gerekse tekniğin birtakım ideolojik gereksinmeler tarafından belirlendiğini"[172] ileri sürmektedir.

Bu durumda sinema filmleri "egemen ideolojinin belirlediği modele uygun bir tür 'ruhsal vekâlet aracı' olarak karşımıza çıkmaktadır. Öncelikle iktisadi alanı kapsayan bu bastırma ve gözden ırak tutma dizgesi, her çeşit sapmayı engelleme ve bu modelin açıkça sergilenmesinin önüne geçme amacı taşır."[173] Filmlerin yanlış bilinç yaratma amacıyla egemen ideoloji tarafından kullanıldığının kabul edil-

171 Brian Coe'dan aktaran: Louis Comolli, "Teknik ve İdeoloji", Yakup Borakas (çev.), *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 1, Kayhan Matbaacılık, İstanbul, Mart 1997, s. 66.

172 *age*, s. 67.

173 Jean-Louis Baudry, "Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri", Aslı Daldal (çev.), *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 2, Ilıcak Matbaası, İstanbul, Haziran 1997, s. 98.

diği bir durumda, film eleştirisinin nasıl yapılacağı ve hangi amacı sağlamak üzere yapılacağı sorusu ortaya çıkmaktadır. Bu sorunun ideolojik eleştirinin amacına yönelik kısmının cevabı, ideolojik eleştiri yaklaşımına sahip bir sinema dergisinin editorial yazısında şu şekilde verilmektedir: "Eleştirinin bir yazılma gerekçesi, yani bir meramı olmalıdır. Eleştiri kendini yetkince ortaya koyan eleştirmenin toplumsal-tarihsel-politik, bunların toplamı olarak ideolojik söylemini çözümlemedir (...) muhtemel izleyicinin filme gidip gitmemesini önermekten daha çok, okuyucu-izleyicide belirli bir bakış açısını, belirli bir politik tavrı oluşturmak önemlidir."[174] Macbean ise ideolojik film eleştirisinin mücadele alanını kişiselden küresel boyutlara uzanan bir çerçevede belirlemektedir: "Küresel olarak düşünürken aynı zamanda kişisel olarak da düşünmeliyiz çünkü toplumun sınıflara bölünmesi ve sınıflar arasındaki mücadele, somutlaştırılmamış ve kişilik kazandırılmamış düşünme mekanizması içindeki soyut kavramlar değildirler. Hepimiz sınıf mücadelesinin içindeyiz. Devrimimiz ise yalnızca bir başkasını (işçi sınıfı, Üçüncü Dünya vb.) özgürleştirmeyi amaçlamadığı takdirde özgürleştirici olmayacaktır."[175] İdeolojik tavır içindeki film eleştirmeni gerek yerel gerek küresel ölçekte belirlenen amaçları gerçekleştirmek üzere işlev görmekte ve filmlerin ideolojik koşullandırmaları karşısında donanımsız durumda olan sinema seyircisinde sahte bilinç yaratılmasına neden olan süreçleri göz önüne sererek sinema seyircisinin ideolojik olarak bilinçlenmesine ve politik bir tavır almasına yardımcı olmaktadır.

İdeolojik film eleştirisinin nasıl yapılması gerektiği konusundaki cevabı ise, Comolli ve Narboni'nin ideolojik

174 ——, *Yeni İnsan Yeni Sinema*. Sayı: 3, Ilıcak Matbaası, İstanbul, s. 6.

175 James Roy Macbean, *Film and Revolution*. Indiana University Press, Bloomington, 1975, 326.

yaklaşımın ilk kilometre taşlarından birisi olan makalelerinde bulabiliriz. Comolli ve Narboni, bu makalede eleştiri nesnesi olacak filmleri yedi gruba ayırmakta bu gruplar içinde yer alan filmlerinin niteliklerinin gerektirdiği şekilde ideolojik eleştirinin yapılması gerektiğini ileri sürmektedirler:

Ilk grup filmler içinde, kendilerini üreten ideolojinin bilinçsiz taşıyıcısı olan filmler bulunmaktadır. İdeolojinin kendisiyle konuştuğu bu filmlerin eleştirisinde, bu filmlerin neye karşı kör olduklarını ve ideolojinin bu filmleri tümden nasıl belirlediğini göstermek gerekmektedir.

İkinci grup filmler içinde, ideolojik asimilasyona "gösterenler" ve "gösterilenler" düzeyinde karşı çıkan ve ideolojiye doğrudan saldıran filmler bulunmaktadır. Aynı işlevi yerine getiren üçüncü grup içinde ise içerikleri açık bir biçimde politik olmayan ama "filmin grenine karşı okuma" sonucunda aynı işlevi gördükleri açık hale gelen filmler bulunmaktadır. Gerçek sinemanın (cinema verite) bir başka biçimi olarak görülebilecek olan ve yönetmenin "görünüşler aracılığıyla görme" fikrinden tatmin olmayarak filmsel tasvir sorununa, filmin somut malzemesine aktif rol vererek saldırdığı filmlerin bulunduğu yedinci grup içindeki filmleri de aynı işlev içine yerleştirilmektedir. Bu üç grup filme yönelik eleştirilerde sahip olunacak tavır, bu tür filmlerin "gösterenleri" ve "gösterilenleri" düzeylerinde nasıl işlediklerinin incelenmesidir.

Dördüncü grup içindeki filmler sahip oldukları politik içeriğe karşın dilini ve imajlarını aynen uyarladığı için ideolojik sisteme etkili bir eleştiri getiremeyen filmlerden oluşmaktadır. Altıncı grup içindeki gerçek sinemanın (cinema verite) filmlerinden oluşan ve sahip oldukları belgesel nitelikler nedeniyle anlatı geleneklerinin ideolojik filtresini kıran ve politik konulardan, sosyal olaylar ve tepki-

lerden yola çıkan filmler de aynı işlev içine yerleştirilmektedir. Bu iki grup içindeki filmlerin eleştirisinde, filmin "göstereni" olan politik konunun, filmin "gösterilenlerini" kavramamızı sağlayacak teknik/kuramsal bir çalışmanın yokluğunda nasıl zayıflayacağını ve zararsız kılınacağının gösterilmesi gerekmektedir.

Beşinci grup içinde ise, ilk bakışta ideolojiye kuvvetle bağlı ve onun hükmünde görünen ama bunu belirsiz bir yordamla yapan filmler bulunmaktadır. Bu niteliğe sahip olan filmlerin eleştirisinde ise, film ile ideoloji arasında bu filmlerle oluşturulan açıklığa işaret etmek ve bu filmlerin nasıl işlediklerini göstermek gerekmektedir.[176] Bu eleştirel tavırlar içinde tasarlayabileceğimiz ideolojik film eleştirisi, toplum içindeki kültürel temsiller aracılığıyla sunulan ideolojinin filmlerde nasıl yansıtıldığını; filmlerin kültürel temsillerin sürdürülmesine ya da belirli bir ideoloji doğrultusunda üretilmesine nasıl yardımcı olduklarını; kültürel ürünler olarak filmlerin nasıl ideolojik pratikleri oluşturma, sürdürme ya da dönüştürme çabası içine girdiklerini araştırmaktadır.

PSİKANALİTİK ELEŞTİRİ

Psikanaliz kuramına dayalı film eleştirisi, filmlerin eleştirilmesinde özelikle yönetmenin ruhsal dünyasının ve bilinçaltının dışavurumunu ya da toplumsal, kolektif bilinçaltının dışavurumunun izlerini bulmaya girişmekte ve filmleri tıpkı bir düş süreci gibi ele alarak, filmlerin manifest (açık) içeriğinin altında yatan latent (örtük) içeriğini ortaya çıkarma amacını taşımaktadır. Psikanalitik eleştiri yaklaşımı içinde yalnızca yönetmen değil, filmlerinin içerik malze-

176 Jean-Luc Commolli ve Jean Narboni, *age*, s. 13-15.

mesi ve karakterleri de psikanalitik veriler olarak değerlendirilmektedir. Bu anlamda psikanalitik film eleştirisi filmlerin yalnızca bilinçli bir yaratıcı eylemin ürünleri olarak değil, bilinçdışını da göz önüne alan bir şekilde değerlendirilmesine olanak tanıdığı gibi, filmlerin eleştirilmesinde diğer kuramsal yaklaşımların eksik bırakabileceği birçok alanı ele almış ve aynı zamanda bu yaklaşımların da üzerine inşa edilebilecekleri temellerin oluşturulmasını sağlamıştır. Bu bölüm içinde psikanalitik kuram işaret edilen bu çerçeve içinde ele alınacaktır. Bu bölümün psikanalitik kuramı açıklama amacı yoktur. Yapılmak istenen şey psikanalitik film eleştirisinin kullanılma yolları ve alanları ile ilgili düşünceler ortaya koymak ve yaklaşımın işlevselliğini açığa çıkarmaya çalışmaktır.

Sanat yapıtlarının psikanalitik eleştirisi, kuramın kurucusu olan Freud'un edebiyat, tiyatro, resim ve heykel gibi sanat dallarında ürün vermiş olan kimi sanatçıların* -Sofokles, Leonardo Da Vinci, Sheakespeare ve Dostoyevski- yapıtlarını incelemesiyle başlamıştır. Freud bu incelemelerinde sanatçıların yapıtlarını nevrotik bir hastanın anlattıkları gibi ele almakta ve sanatçıların kişiliği bağlamında bir psikanalitik uygulama gerçekleştirmekteydi. Freud'un psikanalizinin sanat yapıtlarının çözümlenmesindeki etkisi kırklı yıllarda edebiyat eleştirisi alanında kendisini göstermeye başlamıştır. Bu eleştirel yönelim içinde, eleştirmenler psikanalitik yöntemi -psikanalistin hastası üzerinde uyguladığı biçimde- uygulamaya başlamışlardır.

Başlangıçta psikanaliz sanat yapıtlarına yaklaşma konusunda etkili bir yöntemken, zamanla psikanalitik kuramın yaygınlaşıp kabul görmesiyle birlikte sanatçılar da bu farkındalık içinde süreci tersine çevirerek psikanalizi etkili bir şekilde kullanmaya başlamışlardır. Bu yargı günümüz

* Bkz: Sigmund Freud, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Kamuran Şipal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

filmlerinin çoğu için daha fazla geçerlilik taşımaktadır. Psikanalitik film çözümlemelerinin oluşturduğu eleştirel külliyat hakkında bilgi sahibi olan ve daha güçlü bir film kültürüyle donanımlı olan film yönetmenlerinin -ki günümüz yönetmenlerinin büyük bir çoğunluğu giderek artan bir oranda sinema eğitimi görmüş insanlar arasından çıkmaktadır- filmleri, psikanalitik eleştirinin sağladığı ilhamdan ağırlıklı olarak yararlandıklarını göstermektedir. Ayrıca psikanalitik kurama ilişkin popüler bilgiler seyircinin geniş bir kesimi tarafından da edinilmiş durumdadır. Sonuçta filmlerin üretilmesinde ve eleştirilmesinde psikanalizin sağladığı kuramsal çerçeve bu iki nedenden dolayı belirleyiciliği olan bir etkiye sahip olmuştur.

Psikanalizin sinema filmlerinin eleştirisinde etkili bir yaklaşım olarak var olması, özellikle bir 'düş fabrikası' olarak adlandırılan Hollywood filmlerinin Freudiyen motiflere uygunluk göstermesinden kaynaklanmaktaydı. "Ancak bu tür okumalar (düşün açık içeriğiyle kıyaslayabileceğimiz) filmin görünürdeki anlamının yerini (düşteki örtük anlamın eşdeğeri olan) gizli, Freudiyen anlamın almasıyla indirgemeciliğe yöneldiler. Bu okumalardaki özellik ve farklılık kaybı, eleştirel bir yöntem olarak psikanalizin itibarını azalttı. Bununla birlikte, psikanalizin film incelemelerine yeniden girmesi, öznenin söylem ile ilişkileri konusunda bir ihtiyacın duyulduğu oldukça farklı zeminlerde gerçekleşti. Jacques Lacan'ın Freud üzerine yeniden çalışması tam olarak bu ihtiyaca cevap verir görünmekteydi."[177] Lacan'ın psikanalitik kuramı yeniden yorumlaması ve psikolojik tanımları ve süreçleri zenginleştiren açımlamalarda bulunması sinema incelemeleri alanında yetmişli yıllarda ortaya çıkmış olan tartışmalar için sağlam bir zemin oluşturmuş ve film çözümlemelerinde yeni yaklaşımların geliştirilmesine olanak tanımıştır.

177 Robert Lapsey ve Michael Westlake, *age*, s. 67.

Lacan'ın psikanalitik kurama katkılarıyla geliştirilen psikanalitik yaklaşımın film incelemeleri alanındaki katkılarını Kaplan şu şekilde sıralamaktadır: "İlk olarak, yakın zamanlar içindeki eleştirmenler (özellikle feministler) artık diğer lengüistik ve kültürel alanlardan tamamen farklı bir alan olarak estetik düşüncesini onaylamamaktadırlar. Hem daha evvelki kültürel tarih tarafından hem de okuma eylemi içinde oluşturulmuş olan (genel olarak anlam üretmek üzere düzenlenmiş olan dilin, kodların ve anlamlama sistemlerinin düzenlenmesi olarak) metin ve metnin okuyucusu (ya da yorumcusu) düşüncesi şimdi edebiyat ve film çözümlemesi içinde yaygın olarak bulunmaktadır."[178] Lacan'ın psikanalitik kurama en önemli katkısı, sanatçısının biyografisine dayanan ve sanatçının kişiliğinden yola çıkarak metnin anlamına ulaşmaya çalışan Freudiyen yöntemin yerine, yine Freudiyen kavramları ve terimleri merkez alarak, sanat yapıtının metnini ön plana çıkaran ve simgesel alana geçişi sağlayan dili merkez alan bir yöntemi eleştiri alanına sokmasıydı.

Üzerinde durduğu temel noktalar çevresinde psikanalitik eleştiri yaklaşımını incelemeye geçecek olursak, filmler ile düşler arasında bulunduğu düşünülen benzerlikten yola çıkabiliriz. Freud'un düşlerin kendi mantığı içinde işleyen, kendine ait bir ifade tarzı olduğunu ortaya koymasının sonucunda, filmsel anlatının da benzer süreçler içinde işlediği düşünülmüştü: Filmler de düşsel bir metin olarak ele alınabilirdi. Aslında film seyretme sürecinin düş görme süreciyle olan benzerliklerine daha sinemanın ilk yıllarında dikkat çekilmişti. Fransızların ünlü yönetmeni Rene Clair 1926 yılında şunları söylemekteydi: "Seyircinin zihin durumu düş göreninkine benzemez değildir. Salonun karanlığı, müziğin gevşetici etkisi, ışıklı perdede kayan sessiz

178 E. Ann Kaplan, *Psychoanalysis and Cinema*, Routledge, New York, 1990, s. 11-12.

gölge; her şey bizi önümüzde oynamakta olan formların manalı gücünün gerçek uykumuzda ortaya çıkan imgelerin gücü kadar mütehakkim olduğu uyku benzeri bir durum içine sokmakta işbirliği yapmaktadır."[179] Ayrıca film seyretme sürecinin düş görme sürecine olan benzerlikleri yalnızca ortamın düş ortamına benzerliğinden değil, aynı zamanda film anlatısının düşlerde olduğu gibi yapılandırılmasından ve benzer işlevleri yerine getirmesinden kaynaklanmaktadır.

Film seyretme işlemi aynen düşlerde olduğu gibi etkin bir eleştirel tavrın ortaya çıkmasını sağlamaktadır: "Uykuya dalarken, uyanıklıkta düşüncelerimizin akışını etkilemesine izin verdiğimiz, temkinli ve (kuşkusuz aynı zamanda eleştirel) bir etkinliğin gevşemesi sayesinde 'istençdışı' düşünceler ortaya çıkar. (Genellikle bu gevşemeyi 'yorgunluk'a bağlarız.) İstençdışı düşünceler, ortaya çıkınca, görsel ve işitsel imgelere dönüşürler. (...) Düşleri ve patolojik düşünceleri çözümlemek için kullanılan bu durumda hasta bu etkinliği amaçlı olarak ve bilerek terk eder ve bu yolla tasarruf edilen ruhsal enerjiyi (ya da onun bir kısmını) şimdi ortaya çıkan ve uykuya dalmaktan farklı olarak düşünce özelliğini koruyan istençdışı düşünceleri dikkatle izlemede kullanılır. Bu yola 'istençdışı' düşünceler 'istençli' düşüncelere dönüşür."[180] Yukarıda düşler için anlatılan süreç aynen filmler için de uygulanabilmektedir: Salonun sağladığı rahat ve karanlık ortamın gevşemesi içinde filmi seyreden seyirci, yönetmenin kendi bilinçaltına ya da kolektif bilinçaltına ait olduğu düşünülen görsel ve işitsel imgeleri perdede seyretmektedir. Rüyanın çözümlenmesi sı-

179 Vlada Petric, "A Theoretical-Historical Survey: Film and Dreams", *Film and Dreams: An Approach to Bergman* kitabında, Vlada Petric (der.). Redgrave Publishing Company, New York, 1981, s. 1.

180 Sigmund Freud, *Düşlerin Yorumu-I*, Emre Kapkın (çev.), Payel Yayınları, İstanbul, 1991, s. 155.

rasında tekrar eleştirel bir tavra geçilmesiyle istençdışı düşüncelerin istençli düşüncelere dönüştürülmesinde olduğu gibi, filmlerdeki istençdışı düşünceler psikanalitik eleştiri yaklaşımını kullanan eleştirel bir okuma süreci sonucunda anlamları açık bir şekilde ortaya konmuş istençli düşünceler durumuna dönüştürülürler. Bu nedenle psikanalitik yöntemi kullanarak düşleri çözümleyen bir psikanalistin yaptığı şey ile psikanalitik yöntemi kullanarak filmleri çözümleyen bir film eleştirmeninin yaptığı şey aslında büyük farklılık göstermemektedir.

Psikanalist, hastasının nevrozunun altında yatan nedenleri düşlerdeki simgeleştirmeler ve bu simgeleştirmelerin belirli bir akış içinde sunulmasını sağlayan sürecin çözümlenmesi sonucunda ortaya çıkarmaktadır. Bu süreç içinde yer alan kodların ve kodlamaların tespit edilmesi aracılığıyla düşün bastırılmış içeriğine ulaşılmaya çalışılmaktadır. Psikanalitik yaklaşımı kullanan film eleştirmeni de aslında aynı şeyi yapmaktadır. Psikanalitik bakış açısından, sanatsal yaratım süreci ile düş görme eylemi birbirine çok benzemektedir. Psikanalitik kuram "sanatçının aynı nevrotik bir hasta gibi güçlü içgüdüsel ihtiyaçların baskısı altında gerçeklikten kaçıp hayal alemine sığındığını kastedeı. Ancak diğer hayalcilerden farklı olarak sanatçı kendi hayallerini başkalarına kabul ettirebilecek şekilde (çünkü kıskanç benciller olduğumuz için başkalarının hayallerini itici buluruz) işlemesini, şekillendirmesini ve yumuşatmasını bilir. Bu biçimlendirme ve yumuşatma için sanatsal bir güç gerekir ve bu sanatsal güç okura veya seyirciye Freud'un deyişiyle 'ön-haz sağlar ve onun başkalarının istekdoyumuna karşı gösterdiği tepkileri yumuşatır ve kısa bir süre için bastırılmış duyguların açığa çıkmasına ve onun kendi bilinçdışı süreçlerinden yasak bir zevk almasına imkân tanır."[181] Film yönetmeni nevrotik bir hasta gibi bi-

181 Terry Eagleton, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990, s. 200.

linçaltındaki bastırmalardan kaynağını alan ve gerçek dünya içinde tatmin edemediği isteklerini, filmlerindeki anlatı yapısı aracılığıyla oluşturduğu simgeselleştirmelerle örtük bir biçimde sunmaktadır. Bu sunumu gerçekleştirmesini sağlayan sanatsal donanımlarıyla seyirciyi bu süreç içine çekerek onun benzer isteklerinin de simgesel düzeyde tatmin edilmesine olanak tanımaktadır. Film eleştirmeni ise, psikanalitik bir okumayla filmlerdeki simgesel yapıları ve bu yapıların ortaya çıkmasını sağlayan filmsel ve kültürel kodlamaları kullanarak filmin örtük içeriğini açık bir hale getirmeye çalışmaktadır.

Ancak burada Freud'un sanat-nevroz karşılaştırmasının tutarlılığı konusunda bir çekinceye de dikkat çekmek gerekmektedir. Bilinçdışı bir egemenlik alanında yer alan düşlerde bilinçli bir süreç yoktur ama bir film -her ne kadar bilinçdışı bir içeriği dışavurmakta olsa da- yönetmenin bilinçli çabaları tarafından yaratılmaktadır. Bu anlamda film-öykü süreci düşlerden çok -gene benzer bir işlev içinde bilinçdışı düşünceleri ifade etme aracı olan- şakalara benzemektedir. Freud'un söylediği gibi, "bir espri -özellikle birinci sınıf bir espri- ancak bu ikisi (esprinin temelanlamı ve yananlamı, z.ö.) birbiriyle bağlandığı ve özel yoğunlaştırma ve iç içe geçme sürecine uğradığı zaman ortaya çıkmaktadır."[182] Aynı şekilde iyi bir filmsel simgeleştirme sahnenin temel anlamı ve yananlamı birbirine bağlandığı ve özel bir yoğunlaştırma ve iç içe geçme sürecine uğradığı zaman gerçekleşmektedir. Göstergebilimsel terimleri kullanmaya devam edecek olursak, filmin dizimsel yapısının, imgelerin dizilişinin belirli çağrışımları ortak bir nokta etrafında toplamasıyla ve bunların iç içe geçmesiyle yönetmen bilinçdışının izlerini veren sanatsal bir yapı yaratabilmektedir.

182 Sigmund Freud, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, Emre Kapkın (çev.), Payel Yayınları, İstanbul, 1993, s. 55.

Psikanalitik okumayı mümkün kılan bu türden bir kullanım için, filmleri bu tür okumalara en fazla uygunluk gösteren ve filmlerinde psikanalitik temaları sıkça ve bilinçli bir şekilde kullanan Alfred Hitchcock'un *Vertigo-Yükseklik Korkusu* (1958) filmine başvurabiliriz. Filmin başlangıcında James Stewart çatıların üzerinde bir suçluyu kovalarken ayağı kayar ve çatının kıyısına tutunarak asılı kalır. Aşağıya baktığında dev bir uçurum gibi duran sokağı görmektedir. Bu sırada ayağı kayarak yanından düşen arkadaşının ölümüne tanık olur. Bu sekans dehşet içinde aşağıya bakan Stewart'ın görüntüsüyle biter. "Bu, psikanalitik açıdan, annenizin göğüslerine sıkıca tutunmanız ve dünyanın geri kalanına dehşet içinde bakmanız ve annenizin göğsünden ayrıldığınızda dünyanın nasıl bir yer olacağını düşünmenizi simgeliyor."[183] Bu psikanalitik yorum belki başlangıçta fazla inandırıcı görünmeyebilir. Ama filmin dizimsel ilişkileri bağlamında değerlendirildiğinde yorum geçerlilik kazanmaktadır. Filmin hemen sonraki sahnesinde, Stewart içinde bir sutyen giydirilmiş bir mankenin de bulunduğu stüdyoda moda tasarımcısı eski bir kız arkadaşının sutyenle ilgili sözlerini dinlemektedir. Ardından yükseklik korkusunu yendiğini göstermek üzere bir taburenin üstüne çıkar ama gözünün önünde filmin başındaki cadde görüntüsü canlanınca -annenin kolları arasına düşerek göğüslerine tutunma isteğini gösteren bir biçimde- kızın kolları arasına düşer. Hiç kuşkusuz burada Hitchcock filmsel anlatıyı düş sürecinde olduğu gibi bilinçdışı bir biçimde inşa etmemektedir Yönetmenin anlamı güdümlemek üzere filmin anlatısını bilinçli bir biçimde kurmuş olduğu fikri daha akla yakın gelmektedir.

Psikanalitik yaklaşım yalnızca filmin yaratıcısı olarak yönetmeni değil, aynı zamanda filmsel sürecin düş görücü-

183 Marcus Trower, "Zeka Oyunları", *Antrakt Sinema Dergisi*, Sayı: 37, Yavuz ve Yasalar Yayıncılık, İstanbul, Ağustos 1993, s. 39.

sü olarak sinema seyircisini, düş sürecinin anlatısına benzer bir şekilde anlatı yapısına sahip olan film anlatısını ve film-öykü-süreçsel malzemeyi oluşturan öğelerin toplamından oluşan içeriğinin çözümlenmesini gerçekleştirmektedir. Psikanalitik eleştiri yaklaşımını kullanan bir film eleştirmeni yönetmenin kişiliğini olduğu kadar, bu kişiliğin dışavurumunu sağlayan filmsel anlatım yöntemlerinin kullanılma biçimlerini ve düş süreciyle olan benzerliklerini, filmin tamamının sahip olduğu içeriği ve bu öğeler aracılığıyla yaratılan imgelemsel yapının tüketicisi olan seyircinin konumunu inceleyebilir. Nitekim film ve psikanaliz ilişkileri bağlamında yazılmış temel metinler bu alanlarda üretilen kuramsal düşünceleri içermektedir.

Psikanalitik kuramın temel inceleme alanlarından birisini seyirci oluşturmaktadır. Bu nedenle psikanalitik yaklaşım öncelikle sinemasal bir özne olarak seyircinin yerini saptamaya girişir. Sinema seyircisinin kim olduğu sorusunu yanıtlamaya çalışır. Birinci bölümde "Sinema Seyircisi ve Eleştiri" bölümünde de değinmiş olduğumuz gibi, psikanalitik yaklaşım seyirciyi filmsel süreçleri kendi arzu mekanizmalarıyla yaratan birisi olarak görmektedir. Bu anlamda film yalnızca yönetmenin bilinçdışını değil aynı zamanda seyircinin kolektif bilinçdışını temsil eden bir süreç olarak ele alınmaktadır. Dolayısıyla film yalnızca yönetmenin düşü değildir. Aynı zamanda sinema seyircisinin de gördüğü bir düştür. O halde düşsel, imgelemsel bir sürecin öznesi olarak seyirci nasıl oluşturulmaktadır?

Bu filmsel yapıntının gerçeğine kapılma durumu, düş içine girme süreci, seyircinin ikili tutumundan kaynaklanmaktadır: Seyirci bu sürecin gerçekliğini hem kabul etmekte hem de reddetmektedir. Sinema koltuğuna oturmuş filmi seyretmekte olan seyirci yapıntı bir film seyretmekte olduğunu bilir ama filmsel yanılsamaya kendini kaptırmak

için bu bilme durumunu inkâr eder. Seyircinin bu inkârının temelinde ise üç temel süreç yer almaktadır: Bir ayna gibi seyirciyi yansıttığı tasarlanan perdedeki imge ile film araçları ve anlatı gelenekleri aracılığıyla özdeşleşme; teşhirci bir niteliğe sahip olan film anlatısının sunduğu görsel malzemeyi, öyküyü varlığının farkında olunmadığının bilinmesinin verdiği psikolojik rahatlık ve haz içinde seyretmeyi sağlayan röntgencilik ve bildiği şeyin tersine inanmaya dayalı olması sayesinde perdede meydana gelmekte olan olayların yapıntı olduğunun inkâr edilmesini, perdede anlatılanların bir öznesi olduğu düşüncesini ortadan kaldırarak seyircinin perdedeki imgeleri kendi yansıması olarak görmesini sağlayan reddetme süreçleri, seyirciyi filmin sunduklarına inanmaya götüren bir "inanç rejimi" içine sokmaktadır.

Özdeşleşme süreci içinde seyirci perdedeki kendi imgesiyle özdeşleşmektedir. Lacan'ın ayna aşamasındaki bebek gibi, seyirci ayna/perdede gördüğü imgesiyle özdeşleşmektedir ama aynanın önünde seyircinin kendisi yoktur. Seyirci "simgesel" kendisiyle özdeşleşmektedir: "Seyirci kendisini ve benzerini bilmektedir; artık bu benzerliğinin, çocukluğundaki aynada olduğu gibi, gösterilmesi gerekmemektedir."[184] Seyircinin simgesel düzeyde kendisini algılaması en fazla korku filmlerinde belirgin bir durumdadır. Korku filmlerindeki çözümlemeler için ise en elverişli eleştirel araç, doğal olarak, psikanalitik kuramdır. "Psikanaliz sayesinde korku ve bilim kurgu filmlerindeki figürleştirmelerin ne anlamlara geldiklerini öğrenmiş bulunmaktayız. Gerçekten de korku filmlerinin canavarlarının psikoseksüel alt-metninin bütün saklılığı atılmıştır. Seyirci ya da film yapımcısı olarak hepimiz -kurtadam gibi- gecenin yaratıklarına id'in yaratıkları olarak bakmayı öğrenmi-

184 Christian Metz, *Imaginary Signifier*, s. 46.

şizdir. Toplumsal geleneğin bir sonucu olarak, psikanaliz korku filmlerinin az ya da çok ortak dilidir (lingua franca) ve bu yüzden bu türü tartışmakta imtiyazlı bir araçtır. Freudiyen psikoloji bu türü bir ağ gibi sarmıştır."[185] Carrol'un işaret ettiği gibi, psikanalizi eleştirel bir araç olarak kullanmaksızın korku filmlerindeki figürleştirmelerin seyirci için taşıdığı simgesel değerleri açımlayabilmek mümkün değildir.

Bir kurt adam figürünün sinema seyircisinin kendi fiziksel görünümüne benzerliği tabii ki söz konusu değildir. Ama zaten seyircinin bu yaratıkla özdeşleşmesinin temelinde fiziksel benzerlik değil simgesel düzeyde bir benzerlik yaratan özdeşleşme süreci bulunmaktadır. Hepimiz -kurtadam figürünün işaret ettiği şekilde- ödipal çatışmaları yaşamışızdır ve kurtadam figürüyle özdeşleşmemizi bu tecrübe birliğinin simgesel düzeyde yansıtılması oluşturmaktadır. Ayrıca perde imgeleriyle özdeşleşmemiz yalnızca bu tür yaratık figürleştirmelerini kapsamamaktadır. Gerçek insanların yansımasını oluşturan karakterler de aynı şekilde simgesel bir özdeşleşme sürecini harekete geçirdiği için aynı sonucu ortaya çıkarmaktadır. Perdede gördüğümüz imge bizim bedenimizi görüntülememekle birlikte simgesel düzeyde bizi yansıtmaktadır. Bu yansıtma sürecinin çözümlenmesinde elimizdeki en yetkin araç ise psikanalitik yaklaşımdır.

Yukarıda aktarmış olduğumuz süreçler çerçevesinde sunulduğu gibi, psikanalitik film eleştirisi bir filmin seyircinin "düş süreci" olarak incelenmesinde, filmlerin seyircinin çeşitli psikolojik kaygılarının, endişelerinin ya da arzularının perdede nasıl yansıtıklarının göz önüne serilmesinde başvurulacak eleştirel çatıyı sağlamaktadır. Filmsel sü-

185 Noel Carrol, "Nightmare and Horror: The Symbolic Biology of the Fantastic Beings," *Film Quarterly* C. 19, No: 3, University of California Press, Berkeley Bahar 1981 17

reçlerin düş süreçlerine benzer bir süreç olarak ele alınması içinde, "'Hollywood, mekanik işçinin gündüz gördüğü düşlerin endüstrileşmiş biçimini' üretmektedir. (...) Bu tür filmlerle, sinema toplumdaki nevrozları ve psikopatik hastalıkları hem yansıtıyor hem de pekiştiriyor. Sinemadaki öykülerin eğilimi, psikanalizin ortaya koyduğu ve açıkladığı nevroz ile psikopatileri vurgulamak ve pekiştirmek olunca, bunların çağdaş toplumlar için yeni yeni sorunlar da yaratması gerektiğini varsayabiliriz."[186] Filmleri seyircinin gördüğü düşler olarak ele aldığımızda, filmlerin ele aldığı toplumsal sunumların çözümlenmesinde en elverişli eleştirel araç psikanaliz olmaktadır. Nitekim Oskay sorunu bu şekilde ortaya koyduktan sonra, psikanalitik eleştirinin yöntembilimini ve terminolojisini kullanarak Hollywood filmlerinin sosyal ve ideolojik işlevlerini sergilemektedir. Psikanalitik eleştiri yaklaşımını kullanarak farklı tarihsel dönemler içinde çekilen filmlerde yer alan karakterler ya da korku filmlerindeki figürleştirmeler aracılığıyla dönem içinde ön plana çıkan ya da tarihin ilk dönemlerinden bu yana insanlar tarafından evrensel olarak paylaşılan duygu ve düşüncelerin saptanıp çözümlenmesini gerçekleştirmek mümkündür. Bu çözümleme filmlerin sosyolojik ve ideolojik imalarının ortaya konulmasını sağlayacaktır. Psikanalitik çözümleme bize yalnızca eleştirel bir sistematik değil, çeşitli psikolojik öğeleri tanımlayıp sınıflandırabilme olanağı tanımaktadır.

Psikanalitik film eleştirisi filmleri yönetmenin ya da seyircinin psikolojisi bağlamında çözümlenmelerini sağlamasının yanında, filmsel metnin, filmsel anlatının kurulmasını sağlayan sözleşmelerin, ilişkilerin ve çeşitli filmsel kullanımların açıklanmasında ve film yapıntılarının kurul-

186 Unsal Oskay, *Çağdaş Fantazya*. Ankara Yayın Üretim Kooperatifi, Ankara, 1982, s. 61.

ma biçimlerinin anlaşılmasında yardımcı olmaktadır. Psikanalitik eleştiri filmlerin seyirciye ne tür hazları hangi filmsel yöntemlerle sunduğunu araştırma konusunda da yol göstericidir. Filmler haz ilkesinin egemenliğinde çalışmaktadırlar. Sinema seyircisi filmi haz almak üzere seyretmeye gitmektedir. Sinema kurumu açısından en başarısız durum seyirciye hazzını kıracak kötü bir film sunmaktır. Psikanalitik eleştiri, sinema seyircisinin hazzını kıracak -filmsel anlatının bütünlüğünü bozacak- öğelerin dışarıda bırakılmasını sağlayan anlatım stratejilerine dikkat çekerek ve bize iki imgenin dizimsel ilişkiler içinde arka arkaya getirilmesinin psikolojik bağlamını açıklayarak filmlerin psikolojik temellere dayanan derin anlam katmanlarına ulaşmamızı sağlamaktadır.

FEMİNİST ELEŞTİRİ

Feminist film eleştirisi, altmışlı yıllar içindeki karşı kültürel hareketlerin arasındaki feminist hareketin sinemadaki karşılığı olarak ortaya çıkmış ve benzer politik ve kuramsal kaygılar içinde uygulamada bulunmuştur. Bu nedenle feminist film eleştirisini tarihsel gelişim içindeki düşünce akımları, kuramsal gelişmeler ve politik ortamla ilişkili olarak; politik hareket, eşcinsel hareket ve siyah hareketle ilgili bir biçimde düşünmek gerekir. Aynı tarihsel dönem içinde ortaya çıkmış olmalarına rağmen, feminist eleştiri terminolojisi ve yöntembilimiyle diğer karşı kültürel hareketler arasında en fazla etki sağlayanı ve etkisini sürdüreni olarak kalmıştır. Bu arada film kuramı için edebiyat kuramının her zaman bir kaynak oluşturmasının bir sonucu olarak görülebilecek bir şekilde, feminist film eleştirisi de feminist edebiyat eleştirisinden yararlanmıştır. Edebi metnin ve filmsel metnin okunmasında eleştirel paralellikler oluşmuştur.

Başlangıçta politik temeller üzerinde yükselen feminist film eleştirisi daha sonraları ağırlıklı olarak göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımlardan etkilenerek gelişmesini sürdürmüştür. Filmlerin temelanlamsal malzemesinin düzenlenmesindeki ilkelerin ortaya konulmasına yardımcı olan "yapısalcılık ve göstergebilim, imgelerin göstergeler ve belirtiler (symptoms), retorik kalıpları; anlatı ve anlatım olarak iş görme biçimlerini anlama olanağının yolunu açmışlardır."[187] Göstergebilimsel yöntem, feminist film eleştirmeninin daha önce kendilerini kavramaya olanak tanıyacak bir yöntembilim olanağı bulunmadığı için teşhis edemediği ve anlamlandırmada güçlükler taşıdığı filmsel imgeleri ve aralarındaki ilişkileri dilsel terimler içinde adlandırıp kullanmasını -Mulvey'in benzetmesiyle, alev önüne tutulan kağıttaki görünmez mürekkebin yazısının okunur hale gelmesinde olduğu gibi- mümkün kılmıştır.

Diğer yandan feminist film eleştirisinin ve kuramının psikanalitik yöntemle ilişkisinin başlangıcında pek barışık olduğu söylenemez. Başlangıçtaki bu reddin temelinde, feministlerin psikanalizi kadının babaerkil yapı içindeki toplumsal konumunun sürdürülmesinde yardımcı olan bir kuram olarak görmeleri yatmaktadır. Bu nedenle psikanalizin reddi, aslında feminizmin "özellikle, doktrinleri 1940 ve 1950'lerde ideoloji biçimini alan ve erkek egemenliği konusunda kadınların beyinlerini yıkayan revizyonist Amerikan Freudculuğunu reddetmesi olmuştur."[188] Freud'u ve kuramını babaerkil ideolojinin en güçlü kalesi olarak gören feminizm, daha sonraları Freud psikanalizinin Lacancı okumasını kullanarak, kuramı babaerkil ideoloji-

187 Laura Mulvey, *Visual and Other Pleasure*. The Macmillan Press, Londra, 1989, s. xiii.

188 Josephine Donovan, *Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri*. Aksu Bora, Meltem Ağduk Gevrek, Feyziye Saylan (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 1997, s. 192

nin anlaşılmasında ve çözümlenmesinde en elverişli eleştirel araç olarak kabul etmiştir. Feminizm ile psikanalizin barışması konusunda bir başka etmen de, feminizmin politik ve eylemci tavrını bırakarak kadının filmsel sunumu, cinsel farklılıkla ilgili konuların incelenmesi ve babaerkil anlatı tarzlarının ötesinde feminist bir söylem yaratılması gibi alanlarda düşünce üretmeye geçmesidir. Bu alanlarla ilgili toplumsal kanunların ve düşünsel mirasın insan bilinçdışında nasıl yapılandırıldıklarını ortaya koymakta en uygun eleştirel araç olarak psikanaliz bulunmaktadır.

Juliet Mitchell'in 1974 yılında yazdığı ve psikanalizin cinsel kimliğin oluşmasıyla ilgili düşüncelerini feminist bir perspektif içinde değerlendirdiği 'Psikanaliz ve Feminizm' çalışmasında belirttiği gibi, feminizmin başlangıçta psikanalizi reddetmesi sonucunda "psikanalizi yanlış algılamak ve reddetmekle sömürünün ideolojik ve psikolojik öğelerini anlamada çok önemli bir bilim, bir köşeye atılmış olmaktadır. Ne Freud'un dişiliğe katkısı ne de psikanaliz bilimi tamamlanmaya yakındır, ama bunlara yapılacak bir dönüş ileriye gidiş olacaktır."[189] Nitekim -Mitchell'in öngörüsünü doğrulayan bir biçimde- psikanalitik kuram feminist film eleştirisinin geliştirilmesinde en dikkate değer katkıyı sağlamıştır ve günümüz feminist film eleştirisinin en önemli kuramsal dayanaklarından birisini psikanalitik kuram oluşturmaktadır.

Feminist film eleştirisinin temel çıkış noktalarını şu şekilde belirlemek mümkündür: Feminist film eleştirmenleri öncelikle toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve bastırmaların kaynağı olarak gördükleri babaerkil yapıların ve bunların inşa edilme yollarının çözümlenmesini ve deşifre edilmesini sağlamaya çalışmaktadırlar. Filmlerin babaerkil düzenin devamını sağla-

189 Juliet Mitchell, *Psikanaliz ve Feminizm*, Yaprak Yayın, İstanbul, 1984, s. 365.

yan anlamlandırma kalıplarını nasıl ürettiğini; bu anlamlandırma kalıpları içinde kadının filmsel sunumunun nasıl gerçekleştirildiğini ortaya koymayı ve feminist tavra uygun film üretim pratiklerinin üretilmesini ve teşvik edilmesini amaçlamaktadırlar.

Feminist eleştiri yaklaşımı, erkek egemen sinemada kadınların kendilerine ait bir anlamlama sistemi içinde değil, erkek bilinci açısından temsil ettikleri anlam açısından sunulduklarını kabul etmektedir. Feminist eleştirmenler sinema perdesinde yansıyan kadın imgelerinin gerçek kadınlara ait olarak değil, erkeğin kadına yönelik bilinçaltı duygu ve düşüncelerinin, arzu ve korkularının temsil edilmesi işlevi içinde yansıma bulduklarını, kadının erkek için temsil ettiği şey olarak sunulmasına aracılık ettiğini kabul etmektedir. "Feminist film eleştirisinin önemli bir konusu 'kadın olarak kadın'ın sinemada sunulmadığı, kadınların bir sesi olmadığı, kadın bakış açısının duyulmadığı gerçeğinin incelenmesidir. Bu gerçeğin tanınması, bütün girişimleri sinemanın Feminist bir eleştirisinde birleştirir. (...) Can alıcı soru (bu soru farklı yazarlar tarafından farklı biçimlerde cevaplanacaktır) neden 'kadın olarak kadın'ın kitle iletişim araçlarında temsil edilmedikleri ve bu durumun sinemasal sunum içinde her zaman olan ve olması gereken bir durum olup olmadığıdır. Üstelik eğer durum böyleyse, nasıl olmaktadır da (dişi rolleri ve starlar filmlerde yok (absent) olmadıklarına göre) bu somut kadın imgeleri bir erkek söylemini anlamlandırarak sonuçlanmakta ve kadınlar bu tür imgeleri tüketmek üzere sinemaya çekilmektedirler? Somut kadınlara ait 'gerçek' tecrübelerden kadınların filmlerdeki sunumuna geçmek ne anlama gelmektedir?"[190] Feminist eleştirmenler, bu tür temel sorun-

190 Christine Gledhil, "Recent Developments in Feminist Film Criticism", *Film Theory and Criticism* kitabında, Gerald Mast ve Marshal Cohen (der.), Oxford University Press, New York, 1974, s. 817-818.

lar çerçevesinde gerek yeni üretilmiş filmleri gerek sinema tarihinde yerlerini almış eski filmleri feminist bir bakış açısından yorumlamaktadırlar.

Feminist eleştirinin katkısından önce seyirci ya da film karakteri olarak kadın ve kadının filmsel sunumu gibi konular üzerinde durulmadığı gibi, bu tür konular eleştirel ilgi alanı içine girmiyordu. Babaerkil ideolojinin yansıması olarak filmlerde kadının sunumu ve konumu, doğal olarak kabul edilen verili bir durum olarak görülmekteydi. Feminist eleştiri esas olarak bu durumun içinin boşluğu ve dönüştürülebilirliği konusundaki farkındalığın yaratılması yönünde iş görmüştür. Perdedeki kadın imgelerinin doğal bir kadınlık durumunun değil, babaerkil ideolojilere uygunluk içinde kullanılan filmsel anlatı stratejilerinin inşa ettiği toplumsal kimliklerin yansıması olduğunun gözler önüne serilmesine yardımcı olmuştur. Feminist film eleştirisiyle birlikte kadının biyolojik cinsel kimliği değil, toplumsal cinsiyeti (gender) tartışılır olmuştur. Bu tartışma içinde, filmlerdeki kadın karakterlerinin toplumsal cinsiyetlerinin nasıl babaerkil ideolojiye uygun bir biçimde oluşturuldukları incelenmiş ve sorgulanmıştır.

Film eleştirisinin tarihsel gelişimine bakarken aktarmış olduğumuz gibi, 1970'li yıllarda üniversitelerde film departmanlarının açılması sonucunda film kuramının akademik düzeyde ele alınmaya başlaması, feminist film kuramının ve eleştirisinin hızla gelişmesini sağlamıştır. Ortaya çıktığı yıllardan bu yana feminist film eleştirisi gerek kuramsal ve eleştirel alanda yaptığı katkılar gerek film yapımı koşullarında yaptığı yol göstericilik nedeniyle en etkili eleştirel yaklaşımlardan birisini temsil etmiştir. "Yetmişli yıllar çeşitli yönlerden bir dönüm noktasını temsil etmektedir. Bu dönem film stüdyolarının büyük aksiyon filmlerinin daha önce mümkün olduğu düşünülemeyecek hasılatlar bıraktığı *The Godfather-Baba* ve *Star Wars-Yıldız Savaş-*

ları dönemiydi. Bu keşif kadın hareketinin yükselişine rast geldi. Erkek yöneticiler muhtemelen kadınların artan militanlığı konusunda korku taşımaktaydılar ama aynı zamanda ne tür kadın karakterler yaratacakları konusunda gerçekten kafaları karışmış bir durumdaydılar. Eğer uygun bir rol modeli olmayan bir kadın kahraman sunarlarsa, kendilerini kızgın kadın gruplarının saldırısı altında bulabilirlerdi. Kendilerini kuşatma altında hisseden birçok yapımcı, en az direnmeyle karşılaşacakları yolun kadınları tamamen elimine etmek olduğuna karar verdi."[191] Yetmişli yıllarda güç kazanan feminist film eleştirisinin erkek egemen ticari sinema üzerindeki etkisi, kadınların filmlerde sunumu konusunda yarattığı farkındalık ve duyarlılık, kadın karakterlerin perdeden kaybolmasına ve erkek erkeğe ilişkilerin temel alındığı ahbap (buddy) filmleri olarak adlandırılan (*Easy Rider, Scarecrow, Butch Cassidy and the Sundance Kid* vb.) filmlerin perdeleri kaplamasına neden olmuştu.

Ama feminist film eleştirisinin film karakterleri üzerindeki etkisi yalnızca erkek karakterlerle dolu ahbap filmlerinin ortaya çıkmasına neden olmasıyla sınırlı değildi. "1960'lardaki çeşitli hareketler katı, püriten kodların gevşemesiyle sonuçlanan radikal kültürel değişiklikler üretmişlerdi ve kadın hareketleri kadınları, eşcinsel ya da normal, kendi cinselliklerini sahiplenmeye teşvik etmişlerdir. Kadın cinselliğinin açıkça gösterilmesi, ataerki için tehdit edici olmuştur ve kadınların mevcut olmama (absence), sessizlik ve marjinallik sınıflamasına sokulmasının altında yatan nedenler hakkında daha fazla bir doğrudanlık zorlamasında bulunmaktadır. Daha önceki yıllarda ataerkil korkuları belirsizleştirmekte iş gören mekanizmalar (yani kurbanlaştırma, fetişleştirme, kendine göre haklı cinayet) 1960'lar dö-

191 Stephen Farber, "Female Trouble", *Movieline*, C. II, No: 11, Movieline, Los Angeles, Temmuz 1991, s. 37

nemi sonrası içinde artık iş görmediler: Cinsel kadın artık "kötü" olarak tasarlanmamaktaydı çünkü kadınlar "iyi" ve cinsel olma hakkını elde etmişlerdi. Ayrıca kim oldukları ya da yanlış bir şey yapıp yapmadıkları bir yana, fallustan kadınlara hakim olma için esas araç olarak yararlanma ihtiyacı artık saklanamıyordu."[192] Feminist film kuramı ve eleştirisinin neden olduğu bu durum, 1970'li yılların başlarında kadınlara tecavüz sahneleriyle dolu birçok filmin ortaya çıkmasına neden olmuştu. Babaerkil tavır içindeki erkek filmciler artık kadınların tamamen bir cinsel obje olarak tasarlandıkları ve kadın karakterlerin her zaman cinselliği arzulayan bir biçimde sunuldukları filmler ürettiler. Bu filmlerdeki amaç kadını cinsel arzusu nedeniyle cezalandırmak ve kadının cinselliği üzerinde erkeğin kontrolü olduğunu iddia etmek ve erkekliği fallusun egemenliğiyle kanıtlamaktı.

Seksenli yıllarda feminist hareketin gelişmesiyle birlikte, aynı babaerkil tavır ülkemizde de filmlerdeki kadın karakterlere yönelik şiddet görünümlerini ortaya çıkarmıştır. "İyi" ve cinsel olma hakkını elde eden kadın karakterlerin ilki ve bir cinsel özgürleşim figürü; perdede kadının orgazm olma hakkını yansıtan karakter olarak, "değişimin öncülüğünü Müjde Ar'ın yaptığını belirtmek gerek. Gerçi çoklukla düşmüş bir kadının kurtulma çabalarını anlatan filmlerde oynamak gibi bir kolaylığı vardı ama yine de Müjde Ar, bir kadının da yatağa girebileceğini ve sevişebileceğini, *Delikan, Ah Güzel İstanbul, Göl* gibi filmlerde çizdiği tiplerle sinemamızda meşrulaştırdı."[193] Ama Müjde Ar, kendinden sonraki "iyi" ve cinsel olma hakkı olan karakterlerin yolunu açabilmek için seksenli yılların başla-

192 E. Ann Kaplan, *Women and Film: Both Sides of the Camera*, Methuen, New York, 1983, s. 7

193 İbrahim Altınsay, "Yatağa Giren Starlar ve Sevişmenin Estetiği" *Gelişim Sinema Dergisi*, Sayı: 8, Gelişim Yayınları, İstanbul, Mayıs 1985, s. 18.

rındaki filmlerde -yetmişli yıllardaki Amerikan filmlerinde olduğu gibi- çok zaman tecavüze uğramak ve erkek şiddetinden nasibini almak zorunda kalmıştı.

Türk sinemasının kadına bakmaya niyetinin olmadığını, zorda kalınca moda olan görüşleri perdeye aktardığını, gişede hasılat getirmesini sağlayan her şeyi kullandığını söyleyen bir kadın eleştirmenimiz[194] seksenli yılların ilk yarısındaki filmlerde kadına yönelik tecavüz eylemleriyle sık karşılaşılmasının nedeni konusundaki fikirleri yansıtan sözleriyle bir erkek yönetmenimizin (Müjde Ar'ın başının arabanın camına sıkıştırılarak arkadan tecavüze uğradığı bir sahnenin bulunduğu *İffet* filminin yönetmeni Kartal Tibet'in) söyleşisinden alıntı yapmaktadır: "Türk erkeğinin kadına bakışı budur. (...) Tecavüz olayı da bunun sinemaya yansımasından başka bir şey değildir. (...) Kadın eksik bir yaratıktır. Onun tek gücü fiziksel-kimyasal yanıdır. Bana, tek başına güçlü, edilgen olmayan bir kadın gösteremezsiniz. Kadın bir defa asalak bir mahlûktur. O her zaman bir erkeğin himayesine girmek ister."[195] Tibet'in babaerkil ideolojinin kadına bakışının bir göstergesi olan ve dönem içinde kadın karakterlere yönelik cinsel şiddetin kökenleri hakkında fikir veren sözleri, Kaplan'ın saptamasını tanıtlamaktadır. Tarihsel bir bakış açısı içinde açıkça görüldüğü gibi, feminist hareketin ve kadınların özgürleşim mücadelesinin bir sonucu olarak Batı perdesinde 1970'li yıllarda gözlemlenen bu olgu, benzer toplumsal ve entelektüel koşulların seksenli yıllardaki gelişiminin sonucunda ülkemiz sinema perdesinde de ortaya çıkmaktaydı.

Feminist eleştirinin gelişmesi babaerkil ideolojinin egemenlik sürdüğü ticari sinemada bu tür sonuçlar ortaya

194 Zeynep Avcı, "Türk Sineması Kadına Bakıyor mu?" *Video Sinema Dergisi*, Sayı: 5, İletişim Yayınları, İstanbul, Kasım 1984, s. 63.

195 Erdal Çelen, Serap Ilhan, Fatoş Sevinç, "Üç Yönetmen Üç Bakış", *Yeni Olgu*, Yıl: 3, Sayı: 4, Dünya Süper Web Ofset, İstanbul, Nisan 1984, s. 11.

çıkarırken, feminist film yönetmenlerinin kadın karakterler üzerinde yoğunlaşarak kadın sinema seyircisi için ürettikleri filmler de feminist film eleştirisinin gelişmesine önemli katkılarda bulunmuşlardır. Feminist kuramdan etkilenen ve feminist tavır içinde filmlerini çeken, egemen anlatı biçimlerini sorgulayan ve dönüştürmeye çalışan filmler üreten kadın yönetmenlerin filmlerini çözümleyebilmek için uygun bir kuramsal çatı, terminoloji ve yöntembilim sunan feminist bir eleştiriye doğal olarak ihtiyaç duyulacaktı.

Bu anlamda Almanya'da feminist film kültürünün oluşmasında ve gelişmesinde önemli bir rol oynayan 'Frauen und Film' (Kadın ve Film) dergisinin babaerkil yapıların eleştirilmesinde sahip olduğu üç düzey, esas olarak feminist film eleştirisinin temel kaygılarını ve amaçlarını yansıtmaktadır: FuF dergisi öncelikle ödül komitelerinde kadınların temsil oranlarının artırılması için çaba harcamıştır. Böylelikle feminist film pratiği için önem taşıyan kürtaj, kadın cinselliği ve evlilik gibi konuların ele alınmasında kısıtlamalar yaratan eleştirel tavırların gücünün zayıflatılması amaçlanmıştır. İkinci olarak, gene eleştirel bir düzey içinde, feminist çözümlemeler "emeğin bölünmezliği" düşüncesiyle erkek yönetmenlerin adlarının arkasında kalan (kurgucu senaryo yazarı gibi) kadınların çalışmaları üzerinde yoğunlaşmıştır. Üçüncü olarak, FuF dergisi babaerkil sinema tarafından, özellikle "kadın filmleri" (kadın yönetmenler tarafından üretilen filmler) olarak adlandırılan türden filmlere tepki olarak erkek yönetmenler tarafından üretilen yerli ve yabancı filmlerin eleştirisi üzerine yoğunlaşmıştır.[196] FuF dergisinin taşıdığı eleştirel amaçların da gösterdiği gibi, feminist film eleştirisi esas

196 Miriam Hansen, "Frauen und Film and Feminist Film Culture in West Germany", *Gender and German Cinema: Feminist Interventions* kitabında, Sandra Freiden vd. (der.), Berg Publishers, Oxford, 1993, s. 295-296

olarak kadının ve kadınla ilgili konuların sinemasal sunumunun gerçekleştirilmesi; kadınların eleştirel alanda olduğu kadar pratik alanda da yollarının açılması yolunda çaba sarf etmiştir.

Feminist eleştiri açısından en önemli konulardan birisi olan kadının sinema perdesindeki sunumu, feminist yaklaşımı kullanan film eleştirilerinde öncelikle dikkati çekmektedir. "Kuramsal ve ideolojik bileşimiyle çok alışılmış bir yaklaşım olmayan feminizm yoluyla sinema alanında gerçekleştirilen ilk çalışmalar daha çok kadının cinsel rolünü özerklik ve bağımsızlık temeline göre olumlu veya olumsuz olarak tanımlıyordu."[197] Bu tanımlamalar içinde feminist film eleştirisinin filmlerdeki kadın karakterlere -özellikle kadın starlara- yönelik dikkate değer bir ilgisi olmuştu. Bazı kadın karakterler ve star personaları ("kadın filmleri" olarak adlandırılan tür içindeki kadın karakterler ve Marilyn Monroe gibi starlar) erkek imgeleminin ihtiyacına cevap veren figürleştirmeler olarak eleştirilirlerken, diğerleri de kadın seyirciler için olumlu nitelikler taşıyan kadın modelleri olarak (film noir türündeki kadın karakterler ya da Marlene Dietrich, Katharine Hepburn, Joan Crawford, Bette Davis gibi starlar) övgü kazanmışlardır.

Bu yüzden feminist film eleştirmeni kadının sunumunu gerçekleştiren anlatı süreçleri üzerinde yoğunlaşma yoluna gitmektedir. Feminist eleştiri açısından, eylemde bulunan ya da konuşan kadın imgeleri yerine bakılacak kadın imgeleri yaratan anlatı kodları babaerkil ideolojiyi seyirciye empoze etmektedir: "Işıklandırma, kamera açıları, oyuncuların kurgulanması, genel çekime karşı yakın çekim -bütün film teknikleri kadın ve erkeğin perdedeki sunumlarını radikal bir biçimde farklılaştırmak üzere kulla-

197 Deniz Derman, *Jean Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu*, Değişim Ajans, Ankara, s. 2.

nılmaktadır (...) normal olarak (...) filmlerde kadınlar için kullanılan teknikler (...) esas olarak kadın karakterle bağlantılı olarak, onun filmdeki rolünü film-öykü süreçsel olmaktan çok ikonik olarak konumlandıran bir biçimde; yani filmlerde kadının klasik cinsel nesneleştirilmesi biçiminde bir görsellik üretmektedirler."[198] Bu durumda, feminist film eleştirisi yaklaşımı içinde bir filmi kadının sunumu açısından değerlendirirken, yönetmenin kadın karakterleri yaratma sürecinde yararlandığı filmsel teknikler konusunda güçlü bir farkındalığa sahip olunması gerekmektedir. Film eleştirmeni sinema dilini feminist bir okumaya olanak tanıyacak biçimde değerlendirmek ve klasik film anlatısının babaerkil ideolojinin sürdürülmesinde iş gören özelliklerini gözden kaçırmamak durumundadır.

Feminist eleştiri kadının filmsel sunumunu yalnızca günümüz filmlerindeki kadın karakterler aracılığıyla değil, klasik sinema filmlerindeki kadın karakterler aracılığıyla incelemektedirler Bu nedenle klasik sinema feminist film eleştirisinin önemli bir bölümünü kaplamaktadır. Aslında "bütün feminist ve kabul edilmiş kavramsal yapıların yeterliliğini sorguladıkları için bir anlamda revizyonisttirler (...) feminist eleştiri, metinsellik ve cinsellik, tür ve toplumsal kimlik, psikoseksüel kimlik ve kültürel otorite arasındaki ilişkileri her zaman gölgede bırakan maskelenmiş soruların ve cevapların kodunun çözümlenmesini ve gizeminin çözülmesini istemektedir."[199] Bu tür bir kod çözümlemesi ve gizem çözümü çabası, sinema tarihi içindeki filmsel metinlere yönelmeyi gerektirmektedir. Yukarıda işaret edilen alanlar arasındaki ilişkilerin nasıl oluşturuldukları konusunda toplumsal imgelem ve filmsel pratik

198 Elizabeth Cowie'den aktaran: Christine Gledhil, *age*, s. 840-841.

199 Elaine Showalter, "Feminist Criticism in the Wilderness", *Modern Criticism and Theory* kitabında, David Lodge (der.), Longman, New York, 1988, s. 333-334

içinde yer edinmiş filmlere dönülmesi yöntembilimsel açıdan bir zorunluluk arz etmektedir.

Bu zorunluluğun bir sonucu olarak, film eleştirisi ve kuramının birçok alanında olduğu gibi feminist film eleştirisi de klasik sinemanın incelenmesine yönelmişti. Judith Mayne "Kadın Seyirci ve Feminist Eleştirmen"[200] konulu yazısında, bu yönelim içinde ortaya çıkan iki yöntembilimsel yaklaşımı teşhis etmektedir. İlk yöntembilimsel yaklaşım içinde, filmlerdeki "kadın imgeleri"nin incelenmesiyle kadınların kötücül yaratıklar olarak sunulmaları ve gerçek dünya içinde bunların karşılıklarının bulunmaması durumuna işaret edilmektedir. Bu bozuluma uğratılmış kadın imgeleri sanki filmlerin güçlü bir toplumsal koşullandırma aracı olarak rollerini sürdürmelerinin sağlanması amacıyla perdede yansıtılmaktadırlar. Bu tür kadın imgelerinin yer aldığı filmlerde kadınların sunumu klasik ikili yapı içinde; iyi kadın ya da kötü kadın, bakire ya da vamp kadın olarak gerçekleştirilmektedir.

"Filmin grenine karşıt okuma" olarak da adlandırılabilecek olan ikinci feminist yaklaşım içinde ise, bir sistemin içindeki öğeler olarak çok fazla "bozuluma uğramış" olmayan kadın imgelerinin klasik sinemayı oluşturduğu düşüncesinden hareket edilmektedir. Bu nedenle klasik sinemayı yapısökücü (deconstructive) bir yaklaşım içinde yorumlayan bu yaklaşımın bakış açısından, bir tür sosyal emir kipleri (imperative) olarak filmlerdeki kadın imgeleri düşüncesi, filmin çelişkilerinin anlaşılmasından; daha sonra tutarlı bir bütün olarak ortaya konulabilecek boşluklarından daha az önemli bir duruma gelmektedir. Klasik sinemanın "filmin grenine karşıt bir biçimde okunması" babaerkinin monolitik bir yapıda olduğunu ve kendi çıkarından başka

200 Judith Mayne, "The Female Audience and Feminist Critic", *Women and Film* kitabında, Janet Todd (der.), Holmes and Meier Publishers, New York, 1988, s. 22-40.

bir şeye hizmet etmeyen imgeler ürettiğini düşünmemektedir.

İlk yöntembilimsel yaklaşım içinde, toplumsal kontrole dayalı güdümleyici bir sistem olarak filmler içindeki kadın imgeleri ele alınırken ve gerçek kadınlara ait tecrübelerin filmlerde yer almaması eleştirilirken, ikinci yöntembilimsel yaklaşım içinde filmler çelişkilerle, boşluklarla ve dil sürçmeleriyle dolu bir sistem olarak ele alınmaktadırlar. Böylelikle babaerkil ideolojinin boşluklarını ele veren, kadının seçeneklerinin bastırılmasını gösteren bir biçimde filmsel süreçler incelenmektedir.

Yukarıda aktarılan eleştirel yaklaşımlar doğrultusunda, ister yazınsal ister filmsel bir metin olsun, "bir kadından kadın olarak okumasını istemek gerçekte çifte ya da bölünmüş bir istektir. Kadınlık durumunu bir veri sayarak ona seslenir ve aynı zamanda bu durumun yaratılmasını ya da gerçekleştirilmesini zorlar. Kadın olarak okumak (...) yalnızca kuramsal bir konum değildir, çünkü temel olarak tanımlanan bir cinsel kimliğe seslenir ve bu kimlikle bağlantılı deneyimleri ayrıcalıklı kılar. En usta kuramcılar bile bu çağrıyı yaparlar, doğrulamaya yaradığı kuramsal konumdan daha temel sayılan bir koşula ya da deneyime yönelirler."[201] Bu anlamda feminist film eleştirisi, filmlerin eleştirilmesinde belirli kuramsal çerçevelere dayanılması itibariyle eşitlikçi bir tavır içinde olduğu kadar, bu kuramların yeniden yorumlanmasına ve cinsel kimlik farkına dayalı bir okumanın gerçekleştirilmesi dolayısıyla farklılığa dayalı bir eleştirel tavır üretmektedir. Geliştirilen bu eleştirel tavır filmlerin yeni yöntembilimlerin ve farklı bakış açılarının doğmasını sağlayarak filmleri anlama ve yorumlama biçimlerinin artmasına, derinleştirilmesine yardımcı olmaktadır.

201 Jonathan Culler, *Feminist Olarak Okumak*, Suğra Öncü (çev.), Afa Yayınları, İstanbul, 1995, s. 31.

Feminist film eleştirisinin en önemli kilometre taşlarından birisi Laura Mulvey'in 1975 yılında Screen dergisinde çıkmış olan "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" konulu yazısıdır. Klasik Hollywood filmlerinde babaerkil kültürün bilinçaltının yansımasını inceleyen bu yazısında Mulvey, bakışın sağladığı hazzı etkin/erkeksi ve edilgin/kadınsı olma koşullarında değerlendirmektedir. Erkek bakışı etkin olarak kontrol eden özne olmakta, kadın ise erkeğin arzusunun hizmetinde bir biçimde kendisini edilgin bir bakış nesnesi ortaya koymaktadır. Filmin anlatısı ise bu yönden bir işlev görmek üzere inşa edilmektedir. Mulvey'e göre, "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 bağlantılı olan üç farklı bakış vardır: filmleştirmeye (profilmic) 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, aşikârlığı ve doğru olanı başaramaz."[202] Erkeğin zevkinin sinemadaki görsel zevk üzerinde kontrol gücüne sahip olduğunu düşünen Mulvey, feminist film eleştirisinin babaerkil düzenin bilinçaltına hizmet etme işlevi gören görsel zevkin reddedilmesine dayalı bir tavır alması gerektiğini ileri sürmektedir.

202 Laura Mulvey, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Nilgün Abisel (çev.), 25 *Kare Sinema Dergisi*, Sayı: 21, Şafak Matbaası, Ankara, Ekim 1997, s. 46.

Feminist film eleştirisi sonraki yıllar içinde -Mulvey'in önerdiği eleştirel tavır doğrultusunda- klasik sinema içinde sunulan kadın karakterlerin çözümlemesini yaparak bu tür sunumların babaerkil ideolojinin sürdürülmesi işlevlerini göz önüne serme ve kadınların erkeğin görsel hazzına dayalı geleneksel anlatı stratejilerinin dışında sunulmalarını sağlayan filmleri teşvik etme çabasını göstermiştir.

Bakışın sağladığı haz konusunun incelenmesi sırasında ortaya çıkan bir başka önemli konu da seyircinin -ve kadın seyircinin- filmi seyrederken aldığı hazzın kaynağı ve kadın seyircinin özdeşleşme sürecidir. Inez Hedges, kadınların sinemasal sunum içindeki yerini ve bir seyirci olarak konumunu tartışırken, Mulvey gibi, kadınların perdede göz kamaştırıcı bir duruma getirildikleri ama iki boyutluluk içinde sunuldukları bir yere sahip olduklarını söylemektedir. Kadın seyircinin filmleri okurken ise üç farklı özdeşleşme tarzına sahip olduğunu düşünmektedir: "İlk olarak, kadınlar kendilerinin idealize edilmiş, cinsel olarak arzu edilen versiyonları olarak kadın starla özdeşleşmeye teşvik edilmektedirler; ikinci olarak, kadınlar öykü çizgisini taşıyan erkek karakterlerle özdeşleşmektedirler; ve üçüncü olarak, erkek kahramanın amaçlarını takip ettiği görünümle özdeşleşmektedirler."[203]

Feminist film eleştirisinin ilgi alanına yalnızca filmlerin okunması değil, filmsel metnin feminist bir tavırla nasıl yazılacağı da girmektedir. Bu açıdan filmsel pratik çerçevesinde film dilinin yanı sıra "dil" olgusunun kendisi de feminist eleştirinin temel noktalarından birisini oluşturmaktadır. Klasik film dili babaerkil ideolojinin egemenliğinin sürdürülmesine yardımcı olan bir araç olarak değerlendirildiğinde, bu dile karşıt bir biçimde kullanılacak olan fe-

203 Inez Hedges, *Breaking the Frame: Language and Experience of Limits*, Indiana University Press, Bloomington, 1991, s. 97

minist bir film dili arayışına gidilmesi gerekecektir. Lacancı psikanalizin izinde, feminist film eleştirmenleri dilin erkek egemen bilinçaltının yapılandırılmasındaki ve sürdürülmesindeki işlevini kavramışlardı ve bu işleve karşıt bir dil kullanımı üretme amacını taşımaktaydılar. Bu amaç yalnızca kadın yönetmenlere özgü bir dil arayışı içinde olmanın yanı sıra dille ilgili düşünce ve tavırların filmlerin içeriğine sızması anlamına da gelmekteydi.

Feminist sinemanın başyapıtlarından birisi olan *Piano* filmi, feminist film kuramının temel konularının tartışılmasına olanak tanıyan ve Lacancı anlamda dil olgusunu ele alan bir film olarak önem kazanmaktadır. Film simgesel düzeyde, babaerkil dille uzlaşmayı ve babaerkil düzenin belirlemesi altında var olmayı reddeden bir kadının öyküsünü anlatmaktadır. Filmin kadın karakteri Ada'nın konuşmaması, toplumsal cinsiyet kalıplarının içine kazılı olduğu dilin reddi anlamını taşımakta ve babaerkil düzenin simgesel yapısına başkaldırıyı ifade etmektedir.

Feminist kuramcıların iddia ettiği şekilde, babaerkil düzenin simgesel belirlemesinin dışında varolabilmenin kadın tarafından gerçekleştirilebilecek iki yolu bulunmaktadır; ya dilsel belirlenmelerin reddedilmesiyle sessizlik içine girilmesi (Ada'nın sözleriyle; "çünkü sessizlik herkesi etkiler") ya da delilik; babaerkil düzenlemelerin rasyonalitesinin reddi.

Campion'un filminde piyano böylelikle kadın cinselliğinin, kadın cinsel kimliğinin ve dışavurumunun bir göstergesi ya da metaforu durumuna gelmektedir. Bu anlamıyla piyano Ada için bir cinsellik ikamesi olarak ortaya çıkmaktadır. "Kadınların arzusundan erkeklerinkiyle aynı dili konuşması beklenemez. Sesi parmakları arasındadır. Sevgili piyanosunun tuşlarına dokunur ve titreşen ses tellerinde kendini bulur. Parmakları havada hareket ederken,

onları yakalayan kızına 'dikkatsiz' sinyaller gönderir. Bir piyano tuşuna aşk mesajı yazar (...) (Ada parmaklarını kullanarak) sevgilisinin ve kocasının vücutlarını okşar, tutkusunun taslağını çizer onların derilerine. Kocası böyle bir dili şok edici, tehditkâr, akıl ermez bulur. Vücudu, Ada'nın nazik parmak uçlarının altında ürkektir. Dokunulmakta ve korkutmaktadır (...) derisinin tüm duyarlılıklarını yitirmiş bir erkek. Sevgilisi bu dile karşı heyecan doludur. Piyano olmak ister, 'çalınmak' ister, müziğin kendi vücudundan yayılmasını ister, Ada'nın üstünlüğünün güçlü sesleri altında ürpermek ister."[204] Kendi dilini bir erkekle paylaşmak isteyen Ada, filmin sonunda başı örtülü bir şekilde konuşmayı öğrenmeye çalıştığını söylemektedir.

Ada'nın dili reddetmeyi bırakıp yeniden konuşmaya çalışması kendisinin de bir özne olarak içinde yer alabileceği bir dil düzeni içinde yer alma çabası olarak görülebilir. Filmin yoğunlaştırması içinde, reddedilen dil babaya ve kocaya ait olan bir dil iken, Ada'nın yeniden konuşmaya çalıştığı dil yeni erkeğiyle paylaşacağı dil olmaktadır. Ada (ya da feminist kadın) bir özne olarak dışına itilmediği ve kendisini anlayabilecek bir erkekle paylaşabileceği bir dili konuşma arzusu içindedir.

Kimilerine yukarıda değinmiş olduğumuz temel konular etrafında gelişen bir kuramsal çerçeve içinde filmleri ele alan feminist film eleştirisi hiç kuşkusuz tek bir yaklaşım biçimine sahip olmamıştır. Bu yüzden aslında feminist film eleştirisi yerine farklı eleştirel söylemleri kullanan feminist film "eleştirileri" sözcüğünü kullanmak daha doğru olacaktır. Feminist eleştirinin başka eleştirel söylemlerden yararlanması sonucunda kurulan "bu bağlantılar feminizmin kendisini yeniden tanımlaması konusunda yollar açmıştır.

204 S. Gillet, "Dudaklar ve Parmaklar: Jane Campion'un Piyanosu", 25. Kare, Sayı: 18, Şafak Matbaası, Ankara, Ocak 1997, s. 19.

Üstelik beyaz Batı feminizmi, gecikmiş bir biçimde, dünyanın başka yerlerindeki feministlerin seslerini ve Batı toplumlarında duyulmamış olan ve feminizmin kendi içinde marjinalize edilmiş olan feministlerin seslerini dinlemeye başlamıştır. Bu durumun sonucu -ortak inançlar içinde- çeşitli temaslar ve diyaloglar, değişik yorum tarzları öneren farklı feminizmlerden oluşan bir şebeke olmuştur."[205] Feminist eleştirel yaklaşımların çokluğunun mu yoksa bütünleşmiş bir kuramsal yapının mı daha yararlı olacağı konusundaki tartışmaları bir yana bırakarak, filmlere yönelik feminist yaklaşımları sınıflama işine girişti̇ğimizde; kapitalist toplum içinde kadınlara özgürlük ve eşit haklar verilmesi için mücadele verilmesi yönündeki tavrın sinemadaki yansıması olan ve kadınların filmlerdeki klişeleşmiş sunumlarını ve cinsel rol kalıpları içinde kadın imgelerini ele alan ve kadınların filmlerde daha fazla ve cinsiyetçi olmayan bir biçimde sunulmaları yönünde çaba harcayan liberal feminist eleştiri; kadına yönelik baskıların ve değersizleştirmenin kökeninde kapitalist toplumun başka toplumsal gruplar -azınlıklar, eşcinseller, zenciler vb.- üzerinde de uyguladığı baskıların bulunduğunu ileri süren ve toplumsal cinsiyetle ilgili sorunlardan çok kadınların sınıfsal konumu ve ekonomik koşulları üzerine eğilen Marksist-sosyalist feminist eleştiri; psikanalitik kuramın açıkladığı psikolojik süreçlerin filmlerin anlatımında ve kadının perdedeki sunumunun çözümlenmesinde de egemen olduğunu kabul eden psikanalitik feminist eleştiri; Marksist-sosyalist eleştiriye karşıt olarak, kadınların ezilmesinin ve bastırılmasının kökeninde -ister kapitalist ister sosyalist toplumlarda olsun- babaerkil egemenliğin bulunduğunu ileri süren, babaerkil ideolojinin sürdürülmesine hizmet

205 Mary Eagleton, *Working With Feminisms*, Basic Blackwell Publishers, Oxford, 1996, s. 135.

veren erkek yapımcıların egemen olduğu sinema endüstrisi içinde kendi ellerinde bir üretim alanı yaratmayı amaçlayan radikal feminist eleştiri; kadınla ilgili sorunları cinsiyet ve ırk olmak üzere iki alanda da yaşayan ve kadının bastırılmasıyla ilgili sorunların ırksal sorunlardan ayrı düşünülemeyeceğini ileri süren renkli kadınların (Women of Color) düşüncelerini ve pratiklerini yansıtan siyah (black) feminist eleştiri; erkekleri tamamen reddeden ve cinsel çoğulculuğu amaçlayan lezbiyen feminist eleştiri gibi eleştirel yaklaşımları teşhis etmek mümkündür.

Feminist film eleştirisinin film eleştirisi alanında ne gibi katkılar sağladığı sorusunu cevaplayacak olursak, feminist film eleştirisi "muhalif bir pratik olarak film yapımcılığının potansiyeli (ve sınırları) konusunda anlayış; filmcilikteki özgül estetik ve ticari pratiklerle kadınların (perdede, sinemada ve/ya da kamera arkasında) hariçte bırakılmaları arasındaki bağlantı; film türünün ve anlatısının sosyal yapıların ve tarihin ve kadının kendisinin ve kendi imgesinin (self-image) sosyolojik, ideolojik ve lengüistik inşaları"[206] gibi konularda getirdiği çözümlemelerle filmsel süreçleri anlama ve değerlendirme biçimlerimizin zenginleşmesini sağlamış ve filmlere kadınların bakış açısından yaklaşan farklı eleştirel tavırların ortaya çıkmasına ve filmlerin feminist bir anlayışla okunmalarına olanak tanımıştır. Feminist film eleştirisi kadınların filmlerde sunum tarzlarının incelenmesiyle filmlerde kadınların simgesel düzeydeki mevcut olmayışlarının, yokluklarının (absence) ve değersizleştirilmelerinin nedenlerini araştırmaya girişmekte ve olumsuz ya da yanlış olarak tanımlanan kadın sunumlarının ortadan kaldırılması konusunda çözümler ve öneriler ortaya koymaktadır. Modern toplum içinde kadının top-

206 Sandra Freiden vd. (der.), *Gender and German Cinema: Feminist Interventions*, Berg Publishers, Oxford, 1993, s. xix.

lumsal yaşam içinde sahip olduğu yerin gerçeklerine uygun kadın karakterlerinin ve sunumlarının üretilmesini teşvik etmektedir.

BÖLÜM 3

Tür Filmi Eleştirisi



Filmlere türsel eleştiri yaklaşımının temelinde, sinema tarihi içinde belirli anlatım gelenekleri oluşturarak, hemen her filmde tekrarlanan bir formülasyona dayalı anlatı yapısına sahip olan ve böylelikle bir tür olarak sınıflandırılabilecek anlambilimsel ve sözdizimsel yapı ortaya koymuş olan filmlerin incelenmesi bulunmaktadır. Diğer eleştirel tarzlardan da katkı sağlayarak gelişen tür filmi eleştirisi, akademik film eleştirisi ve çözümlemesi alanında geniş bir yer kaplamaktadır. Türsel eleştiri yaklaşımının ele aldığı filmler, popüler ve ticari oluşlarıyla dikkat çeken, benzer temaların, benzer psikolojik ya da toplumsal çatışmaların (conflict) dışavurumunu sağlayan; temel bazı değişmez karakterleri barındıran; belirli tarihsel dönemler ve mekânlar içinde yer alan; hemen teşhis edilebilen görsel betimleme kalıplarına sahip olan filmlerdir. Kısaca söylemek gerekirse, türsel eleştiri yaklaşımı benzer temaları ve entrika yapıları, karakterleri, mekânları bulunan ve ticari olarak nite-

lendirilen ve tür (genre) filmi olarak adlandırılan filmleri -müzikal, film noir, western, bilimkurgu, korku vb.- ele almaktadır. Türsel eleştiri esas olarak çeşitli türlere ait temel formların, anlatı yapılarının, temaların, karakterlerin, mekânların; kısaca bütün anlambilimsel ve sözdizimsel öğelerin tanımlandığı ve sınıflandığı bir çerçeve içinde gerçekleştirilmektedir.

Film türlerinin eleştirel açıdan önemi, öncelikle seyircilerin filmleri anlamlandırmaları için bir bağlam sağlayan filmsel kültürün geniş bir kısmını kaplamalarından kaynaklanmaktadır. Filmsel anlatı sözleşmelerinin birçoğunu ortaya çıkaran ya da zenginleştiren türsel yapıtların sinema tarihi ve literatürü içinde belirleyici bir yere sahip olmaları, sinema endüstrisinin ürettiği filmlerin önemli bir kısmının film türlerine ait sözleşmesel yapıların göz önüne alınarak üretilmesini ve seyredilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu yüzden filmlerin daha derin ve sağlıklı bir biçimde değerlendirmesini sağlayan türsel eleştiri kuramına büyük ölçüde ihtiyaç vardır.

Film türlerinin sinemanın doğuşundan hemen sonra perdede belirmelerine ve o zamandan bu yana sinemasal üretimin önemli bir bölümünü kaplamış olmalarına -böylelikle sinemanın bir anlatı sanatı olarak gelişiminin yanı sıra ticari anlamda gelişimine de önemli katkılarda bulunmuş olmalarına- rağmen, film eleştirisi alanına girmeleri yakın sayılabilecek zamanlar içinde gerçekleşebilmiştir. Sinema tarihinin sanatsal ve ticari dönüm noktalarında tür filmlerine rastlanması bu ihmale karşı bir ironi oluşturmaktadır. Edwin S. Porter'ın *The Great Train Robbery-Büyük Tren Soygunu* filmi bu konuda akla gelebilecek ilk örnektir. 1903 yılında çekilen ve 1915 yılında David W. Griffith *The Birth of a Nation-Bir Ulusun Doğuşu* filmini çekene kadar en fazla kazanç getirmiş film olarak kalan "*The Great Train Robbery* western konulu ilk film değildi ve bir

öykü anlatan ilk film de olmayabilirdi. Ama bu film fantastik bir başarı kazanmıştır ve film yapımcılığının kilometre taşlarından birisi olarak durmaktadır. Porter'ın yirmi dakikalık bu filmi filmleri ebediyen değiştirmişti. (...) *The Great Train Robbery* -bir öykü anlatan ilk western (bir öykü anlatan ilk başarılı film)- Amerikan film endüstrisinin doğuşuna yol açtı. Westernlerin doğuşu filmlerin doğuşuydu."[207] Porter'ın bu westerninden sonra, sinemayı bir anlatım sanatı olmaya sokma yolunda en önemli kilometre taşları sayılan *The Birth of a Nation, Intolerance* ve *Broken Blossoms* filmlerinin ardından, "Griffith taklitçileri ortalığı bir anda kaplayıvermiştir. Bu arada tek kaygı; Griffith'i aşmak, ne pahasına olursa olsun 'farklı' bir şey yapmaktı. Bu farklı şey sonunda bulundu ve adı 'gerilim' oldu. Hollywood'un ilk yıllarında içinde bol bol heyecan öğesi katılmış yığınla dizi filmler vardır."[208] Sinemanın sanatsal ve ticari yönden gelişimine western ve gerilim filmlerinin katkılarının yanı sıra, sinema tarihinin ilk sesli filminin bir müzikal olması (*The Jazz Singer*-1927) da anlam taşımaktadır.

Tür filmlerinin eleştirel alana girmesindeki gecikmenin en belli başlı nedeni, Yüksek Sanat geleneğine bağlı olan eleştirmenlerin tür filmlerini yeterli estetik niteliklere sahip filmler olarak görmemeleri olmuştur. Ancak zamanında popülerliği nedeniyle eleştirel yönden dikkat çekmemiş olan diğer bütün sanat formları gibi, tür filmleri de değerlerinin anlaşılmasını sağlayacak bir eleştirel yapının, kuramsal bir çerçevenin ortaya çıkmasıyla birlikte eleştiri alanı içindeki saygın ve üretken yerlerini kazanmışlardır.

Türsel eleştirinin gelişmesinde -auteurist eleştiri konusunu incelerken görmüş olduğumuz gibi- Fransız eleş-

207 Jay Hyams, *The Life and the Times of the Western Movie*, Gallery Books, 1983, New York, s. 15, 18.

208 Tarık Dursun Kakınç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Polisiye/Gerilim Filmleri*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995, s. 85.

tirmenlerin Amerikan tür filmlerini ele alan ve bu filmlerin hak ettikleri yere gelmelerini sağlayan çabalarının önemli katkısı vardır. Fransız eleştirmenlerin elinde saygınlıklarını kazanan ve daha sonra çeşitli bilimsel disiplinlerin de yardımıyla zenginleşen film türü kuramı, sağlam bir türsel eleştiri yaklaşımının da kurulmasına olanak tanımıştır.

Bu bölüm içinde hedeflenen amaç, tür filmlerinin eleştirilmesinde temel noktaları ortaya koymak üzere tür filmlerinin özgül yanlarının incelenmesini sağlayacak kuramsal temele dayanan eleştirel bir çatının oluşturulması olacaktır. Bu amaç doğrultusunda, tür filmlerine yapılan göndermelerde ve tür filmleriyle ilgili düşüncelerin örneklenmesinde, ağırlıklı olarak türsel yapılarını son derece sağlam kurmuş olan film türleri olarak western, gangster, müzikal, korku ve bilim kurgu filmleri gibi film türlerine göndermede bulunulmaktadır. Bu film türlerinin seçilmesinde başka nedenler de bulunmaktadır: Öncelikle bu film türleri sinema incelemeleri alanında en fazla incelenmiş türler olmaları ve diğer türlere oranla daha açık ve kolay teşhis edilebilir bir türsel yapıya sahip olmaları nedeniyle daha geniş bir eleştirel külliyata dayanmaktadırlar. Bu film türlerinin ağırlıklı olarak örneklemelerde kullanılması -son dönemlerdeki sinema yayınlarının hızla artışına rağmen- ülkemizdeki sinemayla ilgili kuramsal çalışmalar alanında büyük bir boşluğun bulunması nedeniyle de gerekli olmaktadır. Tür filmleri konusunda makale düzeyinde yayınlanmış kuramsal çalışmaların ve çevirilerin dışında sadece bir tane başvuru kaynağı kitap bulunmaktadır. Çalışmamız içinde de göndermede bulunduğumuz Nilgün Abisel'in *Popüler Sinema ve Türler* adlı kitabı haricinde tür filmi kuramı ve eleştirisi alanında yayınlanmış bir başka çalışma yoktur. Nitekim Abisel de sinemada türler konusundaki temel konuları ve yapılmış kuramsal çalışmaları kapsayan ilk bölümün ardından western, korku ve müzikal

filmlerinin incelenmesine geçerek sinemada türler konusundaki düşünceleri bu türler bağlamında değerlendirmektedir. Tür filmleri alanındaki kuramsal çalışmaları yabancı dillerdeki yayınlardan takip etme olanağı olmayan okuyucu, tür filmi kuramı konusunda ve ele alınan türlerle ilgili örneklemelerde, tür kuramını temel yönleriyle geniş bir perspektif içinde ele alan bu kitabı bir başvuru kaynağı olarak kullanabilme şansına sahiptir.

TÜR FILMLERININ DOĞASI

Türsel eleştiri yaklaşımı içinde öncelikli konulardan birisi, bir olgu olarak film türünün tanımlanması ve türsel alanla ilgili sorunların tartışılmasını sağlayacak kuramsal çerçevenin çizilmesidir. Film türlerinin sinema kuramı alanından uzak tutulmalarına paralel olarak, tür filmlerinin kendilerine özgü yanlarının saptanmasına olanak sağlayacak bir biçimde "tür filmi" tanımlamasının yapılması konusunda da sorunlar yaşanmıştır. Tür filmlerinin tanımlanmasında karşılaşılan sorunun bir başka nedeni de, tür filmlerinin seyirciler ve eleştirmenler tarafından zaten hemen ve kolaylıkla tanınıp teşhis edilebilen filmler olarak düşünülmeleri olmuştur.

Kuşkusuz tür filmlerinin eleştirel alan içine girmesinden önce tür filmlerine yönelik tanımlama eksikliğinin ciddi sorunlar yaratması düşünülemezdi. Ama tür filmlerinin incelikli bir biçimde eleştirel alan içine girmeleriyle birlikte, bu konudaki tanımlamalarda ve değerlendirmelerde nesnel bir ölçüt sağlayacak kuramsal temeller oluşturma ihtiyacı belirmiştir. Tür filmleriyle ilgili tanımlamalarda iki zorunluluk ortaya çıkmaktadır: Tür filmlerinin incelenmesine olanak sağlayacak eleştirel bir yaklaşımı mümkün kılacak bir terminoloji ve yöntembilim sağlamak üzere, öncelikle sinemasal bir olgu olarak film türünün ve

ikinci olarak özgül film türlerinin tanımlanması amacı taşıyan bir çabanın gösterilmesi gerekmektedir.

Film türlerinin incelenmesinde diğer sanat dallarındakinden farklı güçlükler yaşanmaktadır. Çünkü diğer sanatlarda yüzyıllara dayanan bir geleneksel anlayış içinde belirli bir türün teşhis edilmesini mümkün kılabilecek sözleşmeler nispeten daha belirgin bir biçimde vardır ve edebiyat eleştirisi külliyatı içinde edebi türlerle ilgili çalışmalar geniş bir yer tutmaktadırlar. Ancak film türleri söz konusu olduğunda, türsel alanla ilgili çalışmalarda birtakım zorluklar kendini göstermektedir. Bu zorluğa neden olan en belli başlı etmen, tür filmlerinin -bir edebiyat eseri ya da tablo gibi- esas olarak sanatçının kişisel dışavurumu çerçevesinde üretilmemeleridir. Her zaman söylendiği gibi, sinema hem bir sanat hem de bir endüstridir ve yönetmenlerin sanatsal dışavurumu bu iki ucun arasındaki gidiş gelişler içinde gerçekleştirilmektedir. Doğaldır ki, bir yazar ya da ressam romanını ya da tablosunu satmak isteyecektir. Ama bir roman yazmanın ya da resim çizmenin maliyeti, bir filmin maliyetiyle kıyaslanırsa, yazarın ya da ressamın bireysel dışavurumunu engelleyecek düzeyde değildir.

Oysa bir yönetmen, hele bir tür filmi çekme durumunda olan bir yönetmen, bir filmin maliyetinin boyutlarından dolayı bir yazar ya da ressamla kıyaslanmayacak ölçüde seyircisini düşünmek zorundadır. Bir tür filmi yönetmeninin seyirciyi dikkate almamak gibi bir seçeneği yoktur; sinemada tür olgusu öncelikle ticari oluş ve popülerlik koşullarında belirlenmektedir. Film yapımcısı için bir film öncelikle bir maldır ve satılması gereklidir. Filminin müşterisi, yani seyirci, nasıl bir film görmek istediğini sinema tarihi ve kültürü içinde belirlenmiş bir biçimde uylaşımsal bir zeminde belli etmiştir: Seyirci görmek istediği türden filmlere para vermiş ve bu durumun sonucu olarak film yapımcısı da benzer öğeleri barındıran filmler üretmeye

koyulmuştur. Böylelikle film yapımcısının ve seyircisinin karşılıklı olarak belirledikleri belirli anlatım gelenekleri ve içerikleri ortaya çıkmıştır.

Bu yüzden bir tür filmi yönetmeni seyirci talebini göz ardı edemez; kullanacağı görsel malzeme, anlatım ve sunum tarzı seyircinin onayından geçebilecek niteliklere sahip olmalıdır. Açıkça söylemek gerekirse, film türü seyirci talepleri ve endüstriyel üretim biçiminin koşulları tarafından belirlenen bir biçimde üretilmek durumundadır: "Tür eleştirisinin ana imgesi sanatçı-film-seyirci tarafından oluşturulan üçgendir. Türler bireysel filmleri aşan ve hem yönetmen tarafından yapılandırılmalarını hem de seyirci tarafından okunmalarını denetleyen kalıplar-biçemler/yapılardır."[209] Dolayısıyla bir film yönetmeni bir yazar ya da ressamdan çok daha fazla seyircisi ve endüstriyel yapı tarafından belirlenmektedir; tür filmi eleştirmeni de eleştirisini kurarken bu belirlenmeyi hesaba katmak zorundadır.

Yönetmen, endüstri ve seyirci arasındaki bu etkileşim ve dışavurum alanı filmsel sunum için önceden var olan hazır bir yer yaratmaktadır. Dolayısıyla bir tür filminin eleştirilmesi sırasında, film ya da yönetmen hazır bulunan bu alan içindeki türsel geleneği, türsel sözleşmeleri ve malzemeyi düzenleme ya da yaratıcı amaçlarla bozma eylemi içinde değerlendirilmelidir. Bir tür filminin eleştirilmesinde, film endüstrisi tarafından belirlenen hangi türsel sözleşmelerin ve malzemelerin kullanıldığı ve bunların ne oranda seyirci talebine yönelik olduğu ve ne oranda onun onayından geçebildiği eşdeğer önem taşımaktadır. Çünkü filmler yalnızca yönetmen açısından değil, aynı zamanda toplum için de bir dışavurum aracıdırlar. Seyircinin filmlerde görmek istediği şey aynı zamanda onun kendini gör-

209 Tom Ryall'dan aktaran: Stephen Neale, *Genre*, British Film Institute, Londra, 1980, s. 7

me tarzını oluşturmakta ve kültürel bir dışavuruma olanak sağlamaktadır. "O halde tür, yönetmen için bir dışavurum alanını, seyirciler için ise bir tecrübe alanını temsil etmektedirler. Hem yönetmenler hem seyirciler bir türe ait dışavurum alanı konusunda duyarlıdırlar çünkü türle ilgili önceki tecrübelerimiz değer yüklü anlatım gelenekleri sistemiyle birleşmektedir. Türün anlatımsal bağlamını, bir anlam taşıyan kültürel toplumunu bu anlatım gelenekleri -aşina değerleri kutlayan aşina eylemleri icra eden aşina karakterler- temsil etmektedir."[210] Bu durumda türsel eleştiri içinde, film sanatçısını olduğu kadar film seyircisini de içine alan eleştirel bir tavra sahip olma zorunluluğu doğmaktadır.

Ama bütün bu anlattıklarımız hemen yönetmenin tür filmleri aracılığıyla kişisel bir dışavurumda bulunamayacağı, film eleştirmenin tür filmlerinde yönetmenlerin kişisel dışavurumlarının izlerini arayamayacağı düşüncesini akla getirmemelidir. Çünkü daha sonra belirteceğimiz gibi, sinema tarihinin en önemli yönetmenlerinden bazıları tür filmleri aracılığıyla kişiliklerini en fazla dışavurabildikleri filmlerini üretmişlerdir. Yukarıda söylediklerimizin sonrasında, tür ve yönetmen arasındaki ilişkide tür filmlerinin sözleşmelerinin ağır bir belirleyicilik taşıdığı ve yönetmenin içinden çıkılması güç kısıtlamalar içinde hapsolduğu düşünülebilir. Oysa düşünülenin aksine, yönetmen sanıldığı kadar sıkı belirlemeler altında değildir. Hatta tam tersine, auteur eleştirisi bölümünde görmüş olduğumuz gibi, "auteur" olarak adlandırılan yönetmenlerin önemli bir kısmının en önemli yapıtları tür filmleri arasındadır. Ford, Hitchcock, Minnelli ve Hawks gibi Amerikan sinemasının usta yönetmenleri ünlerini ve ustalıklarını tür filmleri için-

210 Thomas Schatz, *Hollywood Genres*, Temple University Press, Philedelphia, 1981, s. 22.

de elde etmişlerdir. Tür filmlerinin sözleşmeleri bu yönetmenler için bir engel olmaktan çok kişisel dışavurumlarını sağlayacakları hazır alanlar vermişlerdir.

Tür filmlerinin sözleşmesellikleri içinde çalışmalarına rağmen, en kişisel yapıtlarını veren yönetmenler aynı zamanda yaratıcı yetenekleri aracılığıyla türsel anlatım kalıplarının ve sözleşmelerinin geliştirilmesine de katkıda bulunmuşlardır. Bu anlamda tür filmleri tarihi aynı zamanda tür filmi yönetmenlerinin filmsel anlatım geleneklerine yaptıkları katkıların tarihi olarak da görülebilir. Dolayısıyla tür filmleri üreten başarılı bir yönetmen, filmsel anlatı sanatının gelişmesine katkı sağlayacak bir yaratıcı güce ve yeteneğe de sahip olan bir film sanatçısıdır. Türsel film eleştirisinin amaçlarından birisi de, bu yaratıcı gücü ve yeteneği teşhis etmektir.

Bu arada yönetmenin türsel gelenekleri geliştirme çabası sırasındaki yaratıcı eylemlerini seyirci talebi kadar belirleyen ve tür filmi eleştirmeninin göz önünde bulundurması gereken bir başka etmen olarak endüstriyel üretim koşulları bulunmaktadır. Film endüstrisindeki teknolojik gelişmeler, sinema sanatının ve tür filmlerinin gelişiminde önemli katkılarda bulunmuşlardır. Bu konuda hemen akla gelebilecek bir örnek, film duyarlılığı ve kamera mercekleri alanındaki teknolojik gelişmelerin, filmsel anlatımda biçimci geleneğin etkisinin azaltılmasına yardımcı olan ve gerçekçi geleneğe geçilmesine yol açan *Citizen Kane-Yurttaş Kane* filmini ve bu filmin getirdiği anlatım olanaklarını ortaya çıkarmasıdır. Film türleri açısından ise, film noir (kara film) türü endüstriyel koşulların etkisini en iyi gösteren örneklerden birisidir. Daha duyarlı film ve mercekler ve sağladıkları alan derinliği, daha küçük dolly'ler ve taşınabilir motor gereçleri gibi teknik etkiler, düşük ışıklandırmalı görüntüler gibi kullanımlar film noir türü-

nün görsel ve anlatımsal karakteristiklerinin belirlenmesinde yardımcı olmuştur.

Film türleri açısından bir başka örnek verecek olursak, geniş perde tekniğinin western filmlerine kazandırdığı canlılıktan ve özellikle manzara görüntülerinde genişliği esas olan görsel düzenlemelere olanak tanımasından söz edebiliriz. Daha yakın zamanlara ait bir örnek olarak, felaket filmlerinin etkisinin temelini oluşturan gelişmiş teknik olanakları ve bu olanakları sağlayan teknik ekibin payını düşünebiliriz. Bu tarz teknolojik gelişmeler aynı zamanda bilim kurgu türünün anlatısal gelişimine de damgasını vurmuştur. Sinema tarihinin en fazla para getiren filmi olma niteliğini uzun süre elinde tutan *Star Wars* filminden başlayarak, bilim kurgu filmleri dijital teknolojiden de hız alarak neredeyse birer teknik gösteriye dönüşmüşlerdir. Bu tür gelişmeler sonucunda, bilim kurgu türleri en inanılmaz konuları en inandırıcı bir biçimde anlatabilecek bir düzeye ulaşmışlardır.

Bu örneklerin gösterdiği gibi, tür filmlerinin anlatım stratejileri içinde kullanılacak olan öğeler -özellikle bazı film türlerinde- endüstriyel koşulların sağladığı olanaklar aracılığıyla zenginleştirilmektedirler. Diğer yandan endüstriyel etki kendisini yalnızca film üretimi sürecinde değil, yapım sonrası aşamadaki uygulamalarda da göstermektedir. Seyirci ile yönetmen arasındaki sözleşmelerin asıl olarak filmler içinde saptanmalarının yanında, filmin tanıtılmasıyla ilgili olarak sürdürülen pazarlama ve reklam faaliyetleri sırasında kullanılan afiş, lobi fotoğrafları, fragman, radyo, televizyon ve yazılı basın reklamlarında yer alan görsel malzeme gibi öğeler de seyircinin bir film türünü tanımasında, teşhis etmesinde ve anlamasında yardımcı olmaktadır. Bu nedenlerden ötürü, film eleştirmeni tür filmlerinin eleştirisinde sinema endüstrisi konusunda da geniş bir bilgiye sahip olma zorunluluğu taşımaktadır.

Film türlerini ortaya çıkaran koşulları yukarıda olduğu gibi belirledikten ve tür filmlerinin ticari ve sanatsal doğasını belirledikten sonra, sinema sanatının bir ürünü olarak film türlerinin eleştirilmesi konusuna geçebiliriz. Sinemada tür filmlerinin değerlendirilmesinde temel yönelsemeler, kullanılan eleştirel yaklaşımların sonucunda oluşmaktadır. Eğer eleştirmen görsel bir çözümlemede bulunuyorsa görselliğe dayanan bir yaklaşıma; film türüne sosyolojik açıdan yaklaşıyorsa seyirci film ilişkisini ele alan bir yaklaşıma; göstergebilimsel yöntem kullanıyorsa dilsel bir yaklaşıma ya da tarihsel bir yaklaşıma sahip ise filmlerin tarihsel dönemle olan ilişkilerine vurgulamada bulunan bir yaklaşıma vb. sahip olmaktadır. Bu yaklaşımların hepsi de eleştirinin amacına uygunluklarının yanı sıra, yöntemleri açısından tutarlılık ve açıklayıcılık gücü taşımaktadırlar. Ayrıca bir yaklaşım bir diğerinin eksik bıraktığı ya da ele almadığı yönleri tamamlamaktadır. Bu nedenle türsel bir eleştirinin oluşturulmasında temel oluşturacak yaklaşımların her birisi film türlerinin bir başka niteliğine işaret etmekte ve her bir tanımlama tür filmlerine ait anlayışımızı geliştirmekte bir başka yönden katkıda bulunmaktadır.

TÜR FİLMİ VE KÜLTÜREL DIŞAVURUM

Hiç kuşkusuz filmler öncelikle yönetmenlerin kişisel dışavurumlarını gerçekleştirdikleri sanat yapıtlarıdırlar. Ama popülerlik niteliklerinden ötürü tür filmleri yönetmenin kişisel kaygıları kadar toplumun kolektif kaygıları arasında bir dengeye sahiptirler; kültürel bir dışavurumun izleri bu filmlerde kendilerini gösterir. Toplumun kültürel dışavurum ihtiyacı yönetmenlerin dışavurumuyla harmanlanmış bir biçimde perdede kendilerine bir yol bulmaktadırlar.

Bir tür filmini eleştirirken, eleştirmenin şunu aklında tutmasında yarar vardır; film türleri toplumun kendisi hak-

kında düşüncelerini yansıttığı tartışma alanlarıdırlar. Farklı dönemlerde farklı film türlerinin daha fazla perdeleri doldurmalarının ya da belirli film türlerinde belirli temaların belirli dönemlerde daha çok ortaya çıkmalarının nedeni bu durumdur. Film türleri toplumun kendisiyle yüzleşmesini sağladığı dışavurum alanlarıdırlar. Toplumsal değerler, düşünceler, kaygılar, yargılar, duygular, dönüşümler ve benzeri öğeler türsel alan içinde seyircinin karşısına açık ya da örtük bir biçimde çıkarlar ve bunları ifade eden filmsel anlatıların üretilmesini sağlarlar.

Türsel gelenekler içinde çalışmayı yeğleyen film yönetmenleri de bu durumun farkındalığı içinde kişisel dışavurumlarını gerçekleştirmektedirler. *Starship Troopers* ile bilimkurgu türünün kalıplarını kendi dışavurumu için bir araç olarak kullanan Paul Verhoeven, bu türde bir film üretmesinin nedenlerini şöyle açıklamaktadır: "Bilim kurgu filmleri benim için tabulara saldırabilmek için en ideal araçlar. Bilim kurgu Amerikan toplumunun kurallarını onları dolaysız temsil etmeden yansıtabilir."[211] Gerçekten de psikoseksüel ve politik bastırmalar konusunda en uygun dışavurumu sağlayan bir tür olarak bilim kurgu filmler her tarihsel dönemde toplum üzerine söylenebilecek şeyler için uygun kültürel dışavurum ortamları olmuşlardır. Film eleştirmeni tür filmlerinin cazibesini sağlayan temel etmen olarak bu durumu değerlendirmelidir; sinema seyircileri kendi kültürel yansımalarını görmek üzere tür filmlerine akın akın gitmektedirler.

Zaten ne tür film olursa olsun, sinemanın ticari doğasının bir zorlaması olarak, bir film öncelikle seyirci akılda tutularak üretilmektedir; film yapımcıları seyirci kitlesinin istediği türden bir film hazırlaması gerektiğinin farkındadırlar: "Bir yaratıcı (yönetmen) aklında tuttuğu birisi, (o

211 ——, "İnsan Böcek Savaşı", *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 38, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Şubat 1998, s. 49.

seyirci kendisi bile olsa) bir seyirci için bir şey yaratmaktadır. Gans bunu seyirci imgesi olarak adlandırmaktadır. Bu imge, yaratıcının çabalarını test ederken ve seçimlerini yaparken dıştaki bir gözlemci-yargıç gibi işlev görmektedir. Bir yaratıcı tek bir seyirci imgesine sahip olmayacaktır; her bir film ve filmle ilgili durumlar, karakterler ve benzeri şeyler için bir seyirci imgesi geliştirecektir. Belli ölçüde, yaratıcı iyi bir film yapmaya çalışırken bu film için gerekli imgeyi karşılayacak bir seyirci imgesi yaratmaya girişir. Gerçekten başarılı bir yaratıcı halk ile paylaşılacak şeyleri bilir ya da hisseder."[212] Tür filmleri açısından, her tür kendi seyirci imgesine sahiptir. Tür filmlerinin yönetmenleri hangi film türü içinde filmlerini çekiyorlarsa o türün seyirci imgesini akılda tutmak zorunda kalacaklardır; korku filmlerinin ustası bir yönetmen kendi seyircisi hakkında bir imgeye sahip olacak ve onun beklentilerini karşılamak üzere filmini hazırlayacaktır; western filmi çeken bir yönetmen de seyircisinin temel olarak ne görmek istediğinin, hangi kültürel kaygılarının dışavurumunun izlerini filmde bulmak istediğinin farkında olmak durumunda kalacaktır.

Yönetmenlerin akılda tutmaları gerektiği seyirci imgesinin etkisi düşünüldüğünde, tür filmlerinin dışavurum alanını toplum da paylaşmakta ve belirlemektedir. Belirtmiş olduğumuz gibi, toplumun kültürel dışavurumu da tür filmlerinin içinde yer almakta ve ifade edilme olanağı bulmaktadır. Böylelikle tür filmleri belirli kültürel kategorilerin oluşmasını ve düzenlenmesini; insanların ve insansal kaygıların bu kategoriler içinde algılanmalarını ve temsil edilmelerini sağlamaktadır. Ardından bu kategoriler tür filmlerinde olduğu kadar, "gerçek hayatta da insanları yargılamak için kullandığımız düşünce sürecimizin bir parça-

212 I. C. Jarvie, *Movies as Social Criticism*, The Scarecrow Press, Londra, 1978, s. 105.

sı haline gelir. Bu gibi kategoriler algısal kümeler olarak adlandırılır. Yani insanların medyada temsil edilmesi ve bu algısal kümelerin inşa edilmesine ve sürdürülmesine yardımcı olur."[213] Tür filmlerindeki anlatı yapısı ve karakterler yalnızca bir takım kültürel düşüncelerin somut bir görünüm kazanmasını sağlamakla kalmazlar aynı zamanda bunların inşa edilmesine zemin hazırlarlar.

Böylelikle tür filmleri aracılığıyla kültürel değer yargılarının oluşması da mümkün kılınmaktadır. Türk sinema seyircisi fantastik sinemanın bir örneği olarak *Nihavend Mucize* filmini seyrederken yalnızca Türk toplumu içinde kadının kültürel temsiliyle ilgili örnekleri görmekle kalmaz. Aynı zamanda bu kültürel temsiller dönemin kültürel kaygıları bağlamında yeniden inşa edilirler. Bu durumda *Nihavend Mucize*, çağdaş feminist kadının yok edilmesini ve yerine -son derece yerinde seçilmiş sinemasal bir figür olarak Türkan Şoray personasının aracılığıyla gösterilen- geleneksel kadın kimliğinin restore edilmesini amaçlayan niyeti ifade eden bir film olarak ortaya çıkmaktadır. Bu tür örneklerin gösterdiği gibi, film eleştirmeni bir film türünü değerlendirirken içinde bulunulan tarihsel dönemin kültürel ortamını da eleştirisi içinde göz önüne alma ihtiyacı duyacaktır.

Film türlerinde kültürel dışavurumun etkisi konusunda en bariz örnek, İkinci Dünya Savaşı sonrasına tarihlenen ve savaşın yaratmış olduğu etkilerin yanı sıra savaş sonrası McCarthyciliğin yarattığı kızıl tehlike ve Nükleer silahların yarattığı korkular nedeniyle toplumda meydana gelen yabancılaşmanın ve paranoyanın bir dışavurumunu sağlayan kara film (film noir) türüdür. "Film noir ne bir bireysel yaratım içinde ne de başka bir geleneğin film ko-

213 Graeme Burton, *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 111.

şulları içinde dönüştürülmesinde temellenir. Film noir daha çok Amerikan kültürel kaygılarının film formu içinde, gerektiği biçimde yansımasıdır. Kısacası, film noir tamamen Amerikan bir film biçeminin biricik örneğidir."[214] Film noir İkinci Dünya Savaşı sonrasının kültürel kaygılarını dışavuran ve bir ölçüde gangster filmi türünün de mirasçısı olarak görülmesine neden olan temasal özellikleri nedeniyle (sivil toplum içindeki değerlere uyum sağlamakta güçlük çeken hırs sahibi suçlu ve çevresindeki yozlaşmış, yasadışı ilişkiler) bu türden miras aldığı kültürel kaygıları da bünyesinde barındırmasından ötürü Amerikan toplumunun kültürel dışavurumu konusunda açık örneklerden birisini oluşturmaktadır.

Film noir türünün doksanlı yıllarda yeniden canlanmasında ise, hiç kuşkusuz film türlerinin yağmalanmasına yol açan postmodern etkilerin varlığının yanı sıra, benzer kültürel kaygıların bir kez daha yüzeye çıkmış olmasının da etkisi vardır. Film noir filmlerinde kadına yönelik endişe ve kaygılar, bu filmlerde kadınların güvenilmez ve felaket getiren karakterler olarak temsil edilmeleri sonucuna yol açmıştı. Kadına yönelik bu bakış açısının altında savaş koşullarında evlerinden ayrılmış olan erkeklerin geride bırakmış oldukları kadınlara yönelik endişe ve kaygıları da yatmaktaydı. Doksanlı yıllarda film noir temalarının ve karakterlerinin yeniden canlanmalarının, bu tarihsel dönem içinde kadına yönelik endişe ve kaygıların dışavurumu olarak ortaya çıkmış olduklarını görmek için tür filmleri ve kültürel dışavurum arasındaki ilişkileri göz önüne almamız gerekmektedir. Bu nedenle doksanlı yılların *Bound* ya da *U-Turn* gibi kara film çeşitlemelerinin eleştirisini yapabilmek için, bir film eleştirmeni türün anlatım gelenekleri,

214 Alain Silver, Alizabeth Ward, *Film Noir*, The Overlook Press, New York, 1979, s. 1.

temel karakterleri ve toplumsal değerleri kadar tarihsel dönemin kültürel zihinsel meşguliyetlerini de incelemelidir.

Tür filmlerinin yönetmenin dışavurumunu gerçekleştirmeleri kadar toplumun kültürel dışavurumunu da gerçekleştirmeleri nedeniyle, bir film eleştirmeni bir tür filmini eleştirirken yönetmenin filmografisininin yanında türe ait külliyatı bilmesi, o türün anlatım geleneklerini ve temel karakterlerini tanıması ve bütün bunların yanı sıra filmi kültürel bir bağlam içine oturtabilmesi gerekmektedir. "Bir film türünün belirleyici, teşhis edici niteliği kültürel bağlamıdır; tavırları, değerleri ve eylemleri dramatik çatışmalara can veren birbirleriyle ilişkili karakter tiplerinin oluşturduğu toplumdur."[215] Film eleştirmeni ve seyirci film türünü bu kültürel bağlam içinde tanır, tür filmini bu tanıma içinde anlamlandırıp eleştirir. Bir türün kendisini ortaya koyabilmesinin temel yollarından birisinin, özgül bir söylem yaratarak filmsel malzemeye yeni ve özgül anlamlar kazandıracak bağlamlar yaratabilmesi olduğu düşünüldüğünde, film eleştirmeninin film türlerinin söylemsel yapılarına ait bilgiye duyduğu gereksinim kendini iyice hissettirmektedir.

Tür filmlerinde sunulan karakterler ya da temalar, çeşitli kültürel temsiller halinde bir görünüm kazanan anlamlar ifade edebilmeleri için filmsel anlatımın koşullarına uygun bir biçimde yoğunlaştırma ve yalınlaştırma süreci içinde sunulmaktadırlar. Böylelikle kültürel ifadeler geniş bir toplumsal bağlamdan dar bir figürleştirme alanına aktarılırlar. Bu figürleştirme alanında, örneğin bir film noir figürü toplumsal kaygı ve paranoyayı dışavuran bir alan yaratır; ya da korku filmi türünde bir canavar toplumun cinsellikle ya da politik bastırmalarla ilgili zihin meşguliyetlerini yansıtır. Toplumsal dışavurumun filmsel figürleş-

215 Thomas Schatz, *age*, s. 21.

tirmeler aracılığıyla gerçekleşmesiyle, "tür filmi toplumu ve tarihi psikolojik yansımalar olarak belirler. (...) Tür filmleri toplumun ya da geçmişin gerçekliği üstüne değil, bireyin bu insanüstü düzenlemeleri algılaması ve bunların ne anlama geldiklcri üzerinde yoğunlaşır."[216] Bu yoğunlaşma, kültürel dışavurumun simgesel düzeyde ve kültürel temsiller aracılığıyla aktarılmasını gerçekleştirir.

Tür filmlerinin simgesel düzeyde kültürel bir dışavurum olarak okunmaları, bize neden İkinci Dünya Savaşı sonrasında Japon sinemasındaki bir tür olan samurai filmlerinde fiziksel bir sakatlığa sahip olan kahramanların perdede belirdiklerinin açıklamasını getirmektedir. "Kahramanın sakatlığı her zaman için bir utancın ya da yenilginin sonucudur. Bu durumda sakat savaşçının sorumluluğu, onuruyla yaşamak ve fiziksel kaybı kabul etmekle birlikte kaybının üstüne zafer kazanmaktır. Eleştirmenler İkinci Dünya Savaşı'nın ve atom bombası korkusunun samurai filmlerine girdiğini ve bu türe çağdaş geleneklerini kazandırdığını ileri sürmektedirler."[217] Üstelik atom bombasının yaratmış olduğu kültürel kaygılar yalnızca fiziksel sakatlığa sahip olan savaşçıların bulunduğu samurai filmleri aracılığıyla perdede simgesel düzeyde yansıma bulmamışlardı. Nükleer silahların ve nükleer savaş korkusunun yarattığı kitlesel travma Japon sinemasının üretmiş olduğu bilimkurgu filmlerinde de ortaya çıkmıştı. Bu filmlerdeki, "tarihöncesi dönemlerden beri toprağın altında uyumakta olan süper-yıkıcı canavarın tesadüfen uyanışı, çoğu zaman açık bir atom bombası metaforuydu."[218] Bu iki film türünün belirli bir kültürün simgesel dışavurumunu gerçekleş-

216 Leo Braudy, *The World in a Frame: What We See in Films*, Anchor Press/ Doubleday, New York, 1976, s. 122.

217 Stuart M. Kaminsky, *age*, s. 50.

218 Susan Sontag, "The Imaginaiton of Disaster", *Film Theory and Criticism* kitabında, Gerald Mast, Marshall Cohen (der.), Oxford University Press, New York, 1985, s. 458.

tirerek, kültürel kaygıların tercümanlığını yapmasının gösterdiği gibi, tür filmlerinin etki gücü büyük ölçüde bu niteliklerinden kaynaklanmaktadır. Tür filmleri çeşitli sosyal, ekonomik ya da politik kaygı ve düşüncelere dolaylı bir yorum getirmektedir.

Diğer yandan bu yoğunlaşma, tür filmlerinin kültürel dışavurum için zemin sağlayacak şekilde ele aldıkları temel çatışmaların bütün şiddetleriyle sunulmalarına neden olmaktadır. Yoğunlaşmadan kaynaklanan şiddet, kapalı bir dışavurum alanı yaratmakta ve daha çok fiziksel bir şiddet haline dönüşmektedir. Kültürel dışavurum içindeki çatışmaların değişik yönlerini temsil eden türsel karakterlerin doğrudan birbirleriyle mücadelelerinin sonucunda çatışmalar simgesel bir sonuca vardırılmaktadır. Tür filmlerinin çatışmalara çözüm getiren anlatım stratejilerinde temel uygulama, genellikle çatışan tarafların psikolojik figürleştirilmelerini oluşturan karakterlerin birbirleriyle yüz yüze gelmeleri ve taraflardan birisinin kesin yenilgiye uğraması sonucunda elde edilmektedir: *The Devil's Advocate* filminde şeytana uyarak meleksi yanını kaybeden Keanu Reeves'in filmin sonunda, kendini feda ederek kefaret ödemesi sonucunda kötülüklerin ve toplumsal düzenin bozulmasının simgesi olan Şeytan Al Pacino'yu alt etmesi bu türden figürleştirmeler aracılığıyla varılan çözümler konusunda bir örnektir.

Bir tür filminin eleştirisinde, filmin bu yönde sağladığı başarı elde edeceği eleştirel dikkat üzerinde belirleyici olmaktadır. Film eleştirmeni açısından, bir tür filminin anlatım yapısının simgesel bir tartışma zeminine aktarılacak olan toplumsal değerleri, inançları ve idealleri tam anlamıyla yansıtıp yansıtmadığı; bu yansıtmayı türün gelenekleri içine iyi yedirip yediremediği ya da yenilikçi bir tavır içinde kullanıp kullanamadığı; seyirci beklentilerini boşa çıkarmayacak kadar kapsamlı bir içerik sağlamak üzere ye-

terli ve sağlam bir anlatım yapısı oluşturup oluşturamadığı; bu anlatım yapısı içinde kültürel çatışmaları tam anlamıyla temsil edecek karakterler yaratıp yaratamadığı önem taşımaktadır.

Tür filmleri kültürel dışavurumla ilgili oldukları için, türün anlatım yapısı ve karakterlerinin de değişen tarihsel dönemlere uygunluk sağlayacak bir biçimde değişiklik gösterip göstermediği film eleştirmenine eleştirel bir ölçüt sağlamaktadır. Belirli bir tarihsel dönem içinde meydana gelen herhangi bir toplumsal olgu, toplumsal dönüşüm ya da toplumsal belirsizlik bir ifade olanağı elde etmek üzere film türlerinin anlatım yapısı içinde kendisine bir yer bulmaktadır. Ancak bu sırada türe anlamını kazandıran temel malzeme bir çeşitlemeye olanak tanıyacak bir biçimde aynı kalmaktadır.

Tür filmlerinin temel temaları ve temel karakterleri her ne kadar içinde bulundukları dönemin psikolojik sorunlarını yansıtmak üzere birtakım yeni nitelikler kazansalar da- psikolojik bir sabitlik içinde değişmeden kalmaktadırlar. Western türü söz konusu olduğunda, her zaman için bulacağımız tema, bireyselliğine düşkün olan ve çağdaş dünyanın değerleriyle uzlaşamayan bir kovboyun bu durumuna karşıt güçlerle mücadelesidir. Bu açıdan kovboy figürü sahip olduğu toplumsal değerler nedeniyle dikkat çekmektedir. Kovboyun çağdaş toplumun bireylerinin psikolojik çatışmalarını temsil eden değerleri ikili karşıtlıklar içinde şu şekilde[219] ortaya çıkmaktadır:

219 Jim Kitses, *Horizons West*, British Film Institute, Londra, 1969, s. 11.

YABANILLIK	UYGARLIK
Birey	Toplum
Özgürlük	Kısıtlama
Şeref	Kurumlar
Kendini tanıma	Yanılsama
Bütünleşme	Uzlaşma
Kişisel çıkar	Toplumsal sorumluluk
Tekbencilik	Demokrasi
Doğa	Kültür
Saflık	Bozulma
Tecrübe	Bilgi
Ampirizm	Legalizm
Pragmatizm	İdealizm
Kabalık	İncelik
Vahşilik	İnsanlık
Doğu	Batı
Amerika	Avrupa
Öncü	Amerika
Eşitlik	Sınıf
Tarım	Endüstri
Gelenek	Değişim
Geçmiş	Gelecek

Western türü çağdaş toplumun bireylerinin sahip olduğu çatışmaları ifade etmek üzere yukarıdaki karşıtlıklar çerçevesinde bir anlatı yapısı ve figürleştirmeler kullanagelmiştir. Western örneğinde görüldüğü gibi, bir türün temel çatışmaları ve karakterleri tarafından gerçekleştirilen dışavurum içeriği türün en temel niteliğini ortaya koymaktadır. Bu içerik western türü tarafından ortaya konulduğunda ve sözleşmesel bir yapı kazandığında, filmsel anlamlandırma sisteminin bir parçası durumuna gelerek kültürel bir temsil olma niteliğine kavuşmaktadır.

Bundan sonra kovboy figürü kültürün başka alanlarında da tüketilebilecek bir imge düzeyine yükselmektedir. Filmsel imgelerin sürekli olarak tüketildiği bir kültürel alan olarak reklamcılık uygulamaları içinde de kovboy figürü kendine bir yer edinmiştir. "Marlboro erkeği"nin de simgesi durumuna gelen kovboy, western türü içindeki anlamına paralel bir biçimde, çağdaş toplumun kısıtlamaları içinde bunalan erkeğe psikolojik bir kaçış olanağı sağlamaktadır. "Böylelikle Marlboro erkeğinin toplumsal durumlar içinde söyleyecek az şeyi olan birçok erkek için bir model olarak görev yapması muhtemeldir: Bir Marlboro yakılması başkalarına işaret vermekte ve sigarayı içen kimseye kendisinin gerçekten bir derinliğe sahip birisi olduğu güvenini vermektedir: Bir Zen ustası gibi, o da yalnızca mutlaka gerekli olduğu zaman konuşmaktadır."[220] Marlboro reklamlarının da miras aldığı bir anlamlandırma ve kültürel dışavurum yapısı içinde, konuşmaktan çok eylemde bulunan ya da sessizliğinin ardında derin bir kültürel geleneği barındıran kovboy figürü, western filmlerinin dışında da aynı anlambilimsel özelliklere sahip olan bir dışavurum aracı haline gelmektedir.

Bu türden bir kültürel dışavurum alanını içeren western filmleri, değişen yıllarla birlikte -içerdiği temel çatışmalar ve karakterler sabit kalmakla birlikte- değişen zamanın kültürel dışavurum taleplerine uygun bir biçimde evrim geçirmiştir: "Yirmilerde, bütünleşme sürecinin çoktan tamamlanmış olmasına karşın, o günün gerekleri doğrultusunda tarihsel olgulara ters düşme pahasına mitleştirilen western kahramanı; altmışların dünyasında, işsiz, güçsüz, kirli, emeğini ya da silahını satmaktan yorgun, karamsar, döneminin ve kendinin sonunun geldiğinin farkında bir

220 Simon Chapman, Garry Egger, "Myth in Cigarette Advertising and Health Promotion", *Language Image Media* kitabında, (der.) Howard Davis, Paul Alton. Sail Blackwell Publisher, Oxford, 1983, s. 176-177

insan olarak ortaya çıkar."[221] Daha önceleri haydutlara karşı yerleşik insanları korumaya çalışan ama onların aralarına katılmayan kovboy, 1960'lı yıllarla birlikte yerleşik insanların yaratmış oldukları toplumsal düzenin kendisine yaşam alanı bırakmamış olmasının acısını yaşadığı öyküler içinde yer almaktadır.

Film eleştirmeni, tür filmlerinde kültürel kaygıların dışavurumunun çeşitli tarihsel dönemler içinde aldığı görünümleri teşhis edebilmelidir. Tür filmlerinin anlatım yapıları, ele aldıkları kültürel çatışmaları değişen toplumsal koşullara uygun bir biçimde aktarmalarına olanak tanıyacak düzeyde bir esnekliğe sahiptirler. Uzun ömürlü türler değişen tarihsel koşullarla birlikte, seyirci taleplerine uygun olarak yeni anlambilimsel ve sözdizimsel öğeleri bünyelerine katan türler olmuşlardır.

Şimdiye kadar tür filmi ve toplum arasındaki ilişkiler bağlamında, tür filmlerinin kültürel ürünler olarak temel insansal sorunların ve çatışmaların dışavurumu için bir alan sağladıklarını belirttik. Tür filmleri bu anlamda insanların dış dünyalarını anlamlandırabilmeleri ve yorumlayabilmeleri konusunda işlev gören anlatı yapılarıdırlar. "Tür eleştirisi, tutarlı ve sık tekrarlamalan nedeniyle bizim sürmekte olan kültürel ihtiyaçlarımızı ve arzularımızı tatmin eder görünen film formlarının kültürel önemini daha sıkı kavramamıza yardımcı olmaktadırlar."[222] Tür filmlerinin bu saptama doğrultusunda eleştirisi, bu filmlerin seyirciyle ilişkileri bağlamında değerlendirilmelerini; bu filmlerin içinde yer aldıkları tarihsel dönemin sosyoekonomik ve politik koşullarının göz önüne alınmasını gerektirmektedir.

221 Nilgün Abisel, *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995, s. 105.

222 Michael T. Marsden, John G. Nachbar ve Sarrın L. Grogg, Jr., *Movies as Artifacts: Cultural Criticism of Popular Film*, Nelson Hall, Chicago, 1982, s. 105.

Daha önce film eleştirmeninin filmlerin anlamlandırma yapısı ve bu yapı tarafından üretilen anlamları çözümleme işlevi taşıdığını belirtmiştik. Filmsel anlamlandırma filmsel anlatım sonucunda ortaya çıkmaktadır; bir başka deyişle, sinematografik kurumun temelinde anlatım, öyküleme (narration) bulunmaktadır. Geleneksel anlamda sinema kendisini anlatım olarak üretmektedir. Filmler bir anlatı sanatı olma gerekliliğini yerine getirdikleri ölçüde; kendilerini bir öykü olarak sunabildikleri ölçüde sürekliliklerini sağlamaktadırlar. Filmler kendilerini bir anlatım yapısı olarak sürdürürlerken tek bir anlatım tarzına sahip değildirler. Sinemada her biri genel filmsel anlatımın hizmetinde olmakla birlikte kendi yapılarını ve karakteristiklerini oluşturmuş anlatım tarzları bulunmaktadır. Bu anlatım biçimleri kendilerini türler olarak ortaya koymaktadırlar.

Sinema göstergebilimcisi Christian Metz, "Öykü ve Söylem" konulu yazısında, geleneksel sinemanın bir söylem olarak değil öykü olarak kendisini sunduğunu; söylemsel yapısını gizlediği ve kendisini öykü biçiminde maskelediğini ileri sürmektedir. Metz'e göre "bir filmin tamlığı ya da açıklığı, eksik olan bir şeyin kabul edilmesinin reddine dayalıdır: Bize yalnızca eksik olanın ve araştırmanın diğer yanını gösterir."[223] Film türlerinin yaptığı şey tam olarak Metz'in tanımladığı duruma uymaktadır. Tür filmlerinin "tamlılığı ya da açıklığının eksik olan bir şeyin reddine dayalı olması" durumu türsellik dışı anlatı filmlerinden daha belirgindir. Her bir film türü kendi anlatısı içinde ele almadığı şeylerin reddine dayalıdır. Tür filmlerinin dünyası kendi anlatısı açısından var olan tek dünyadır. Tür filminin anlatısının içerdiği her şey gerçek dünyaya ait olmak-

223 Christian Metz, *age*. s. 91.

tan çok kendi referans çerçevesi içinde yer aldığı için, film eleştirmeni bir tür filmini eleştirirken, gerçek dünyadan ve türsellik dışı filmlerin anlatı yapılarından çok tür filmlerinin anlatılarının içerdiği malzeme çerçevesinde eleştirisini kurma zorunluluğunu taşımaktadır.

Gerçekçi ya da türsellik dışı olarak tanımlanabilecek anlatı türlerinde görsel malzeme gerçek dünyadan alınmış bir görünümdeyken ve varoluşları gerçek dünyayı algılamamıza benzer bir algılama süreci içinde yer alırken, tür filmlerindeki görsel malzeme gerçek dünyadaki algılamalara uymaz: Tür filmleri öykülerini anlatırken bize kendisini seyretme ve anlamlama koşullarını da öğretir ya da halihazırda oluşturmuş olduğu anlatım gelenekleri içinde filmi seyretmemizi talep eder. Tür filmlerinde gerçek dünyadan sakınılır; çünkü gerçek dünyaya ait herhangi bir öğe tür filminin anlatı yapısını bozucu bir etkide bulunabilecektir.

Böylelikle her bir film türü gerçek dünyaya ilişkin öğelerin açıkça reddedilmesiyle iş görmektedir: Western filmleri bize bazı şeyleri gösterir bazı şeyleri anlatısının dışında bırakır; müzikal bir film westernin anlatısı dışında bıraktığı bazı şeyleri içine alır ve westernin anlatısının içerdiği şeyleri içermeyebilir. Bir tür filmi, kendi anlamlandırma ve öyküleme koşulları içinde seyredilmelidir ve eleştirilmelidir yoksa bir değeri ve anlamı kalmayacaktır.

Gösterdiklerine inandıran ve oluşturduğu inancı sarsabilecek şeyleri dışarıda bırakmasını becerebilen bir anlatım, türsel yapıyı kurabilmenin ön koşuludur ve film eleştirmeninin göz önüne alması gereken temel noktayı oluşturmaktadır. Başka türlü söylersek, her tür filmi kendi anlatım gelenekleri koşullarında değerlendirilmelidir. Türsellik dışı bir filmin malzemesi anlamını bu filmin anlatısı içinde ve gerçek dünyaya ait referans çerçevesi içinde kazanmaktadır. Oysa tür filminin malzemesi anlamını tür filminin anlatı gelenekleri içinde edinmektedir.

Bir tür filminde anlatım önceden düzenlenmiş ve belirlenmiş, iyice kurulmuş değerlere sahiptir. Bu nedenle bir eleştirmen tür filmini değerlendirirken, tek bir filmin anlatısını göz önüne alarak değil filmin içinde yer aldığı türün anlatı sözleşmelerini bilerek eleştirisini oluşturmak durumundadır. Sinema kuramcısı Andre Bazin için bu üzerinde durulması gereken bir noktaydı: "Bazin için ayırt edici bir biçimde Amerikan komedi, western ve gangster türleri yönetmenlerin kişiliklerinden ayrı olarak kendi gizemlerine sahiptiler. Bazin bir Anthony Mann westerninin bu filmin nasıl bir türün geleneklerinin bir dışavurumu değilmiş gibi eleştirilebileceğini soruyordu."[224] Nitekim tür filmlerini yönetmenlerinin kişiliklerinin yanında türsel anlatı gelenekleri içinde değerlendirme konusunda öncü bir rolü olan Bazin en çok western türüyle ilgilenmiştir. Bazin bu ilgisini western türünü dönemlere ayırma çabasına girdiği "Westernin Evrimi"* başlıklı yazısında açıkça belli etmiştir.

Film eleştirmeni tür filminin anlatı geleneklerini göz önüne almaksızın bir eleştiride bulunduğunda, filmin gösterdikleri ile eksik bıraktıkları arasındaki ilişkiyi kurmakta yetersiz kalacağı için tür filmlerinin anlamlandırılmasında boşluklar doğacaktır. Film eleştirmeni şu noktayı akılda tutmalıdır; türsellik dışı bir film nötr öğeleri anlamlı bir bütün oluşturmak üzere düzenlerken, "bir tür filmi bilinen, anlamlı bir sistemi özgün bir biçimde yeniden düzenlemeye çalışan bir çabayı göstermektedir."[225] Bundan dola-

224 Andrew Sarris, "Notes on Auteur Theory in 1962", *Film Theory and Criticism* kitabında, Gerald Mast and Marshall Cohen, Oxford University Press, New York, 1974, s. 507
Bakınız: Andre Bazin, "The Evoluation of Western", *Movies And Methods* kitabında, Bill Nichols (der.), University of California Press, Berkeley, 1976, s. 150-156.

225 Thomaz Schatz, *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Temple University Press, Philadelphia, 1981, s. 19.

yı türsellik dışı filmlerde yönetmen malzemesini gerçek dünya içinden seçip alırken, tür filmlerinde film yönetmeni türsel anlatı geleneklerinin yarattığı alan içinden malzemesini almakta ve kişisel dışavurumunu bu malzeme aracılığıyla gerçekleştirmektedir.

Diğer yandan Bazin'in sözlerini tersten okuyacak olursak, bir Anthony Mann westerninin aynı zamanda bu yönetmenin yaratıcı kişiliğinin bağlamından uzakta değerlendirilmesinin nasıl mümkün olabileceği de sorulabilir. Tür filmlerinin anlatı yapılarının oluşturulmasında ve geliştirilmesinde yaratıcı yönetmenlerin önemli payları vardır. Tür filmlerinde çalışan yönetmenler kişisel yaratıcılıklarıyla türlerin anlatı geleneklerinin zenginleşmesini ve gelişmesini sağlamışlardır. Tür filmlerinde türsel gelenek ile yönetmenlerin yaratıcı çabaları arasında bir verimli sonuçlar sağlayan bir gerilim bulunmaktadır: "Bütün kültürel ürünler iki öğenin karışımını içermektedirler; gelenekler ve buluşlar. Gelenekler hem yaratıcı için hem de seyircisi tarafından önceden bilinen öğelerdir -gelenekler gözde entrikalar, klişeleşmiş karakterler, kabul edilmiş düşünceler, genel olarak bilenen metaforlar ve diğer dilbilimsel araçlar vs. gibi şeylerden oluşmaktadır. Diğer yandan, buluşlar yaratıcı tarafından daha önce görülmemiş bir biçimde tahayyül edilen, yeni tür karakterler, düşünceler ya da dilbilimsel formlar gibi öğelerdir."[226] Dolayısıyla tür filmi eleştirisinde yönetmenin kişiliğinin de türün anlatı geleneklerinin yanında özel bir ilgi alanı oluşturması, tür filminin yönetmenin kişiliği de hesaba katılarak değerlendirilmesi gerekmektedir.

Tür olgusu üzerine eleştirel bir dikkat çekmekte ve tür filmlerini küçümseyici bir bakış açısının etkisinden kurtarmakta en büyük yardımın "auteurist" eleştirmenler-

226 John Cawelti'den aktaran: Arthur Asa Berger, *Signs in Contemporary Culture*, Longman, New York, 1984, s. 85.

den gelmiş olması ilginçtir. Filmlerini türsel gelenekler içinde üretmiş olan yönetmenlerin değerlerini ortaya çıkarmaya yönelen ve dolayısıyla film türlerine eleştirel bir saygınlık kazandıran auteur kuramına dayanan eleştirmenlerin asıl amaçları, bir yönetmenin filmlerindeki karakteristik yapıları, temaları ve biçimsel kaygıları ortaya çıkarmaktı. Ama auteurist eleştirmenlerin ilgi alanını oluşturan bu noktaların varoluş alanı ise türsel gelenekler içinde yer almaktaydı. Bu nedenden ötürü, auteur kuramının ortaya çıkışı ve yarattığı etki, bir yönetmenin filmlerine olduğu kadar tür filmlerinin anlatılarına da sistematik bir biçimde yaklaşılması ve bu filmlerin kendilerine özgü eleştirel bir çerçeve içinde değerlendirilmeleri sonucuna yol açmıştı.

Ellili yıllarda Fransa'da, Andre Bazin'in önderliği altında -aralarında François Truffaut ve Jean-Luc Godard gibi eleştirmenlikten sinemaya geçen yönetmenlerin bulunduğu- 'Cahiers du Cinema' eleştirmenlerinin ortaya çıkardığı ve altmışlı yıllarda Andrew Sarris'in kuramı tanıtan yazılarıyla Amerika'ya ithal edilen auteurist eleştiri, tür filmlerini ticari ve eğlendirici doğalarından ötürü düşük sanat ürünleri olarak gören eleştirmenlerin aşağılayıcı tavrından uzaklaştırmış ve tür filmlerinin sanatsal ölçütler içinde eleştirilmeleri olanağını sağlamıştı. Bu durumda, kendi kişiliğini türsel anlatı gelenekleri içinde ortaya koyabilen yaratıcı bir yönetmenin filmi, bir tür filmi bile olsa, sonuç olarak bir sanat eseri konumuna ulaşmış oluyordu.

Cahiers du Cinema eleştirmenleri tür filmlerine verdikleri önemi yazılarında olduğu kadar, eleştirmenlikten sinemaya geçen yönetmenlerin filmlerinde de göstermişlerdir. Godard'ın *A Bout de Souffle, Une Femme est Femme* ve *Alphaville* filmleri sırasıyla gangster, müzikal ve bilim kurgu türlerinin geleneklerini ele almaktaydı. Aynı şekilde, Truffaut da *Trez sur La Pianiste* filmi de çeşitli film türlerinin anlatı geleneklerine yapılan göndermelerle doluy-

du. Dolayısıyla Fransız Yeni Dalga (Nouvelle Vogue) hareketinin bu yönetmenlerinin türlere yönelik duyarlılıklarını sergiledikleri filmlerini, etkilendikleri auteur yönetmenlerin yanı sıra, film türlerinin anlatı geleneklerini dikkate almaksızın eleştirmek mümkün değildir.

Film türlerinin temel işlevlerinden birisinin kültürel dışavurumu gerçekleştirmek olması nedeniyle, tür filmlerinin anlatı geleneklerinin oluşmasında yönetmenlerin yanı sıra seyircilerin de önemli ölçüde payı bulunmaktadır. Sinema seyircisi için sinema perdesi bir ayna işlevi görmektedir. Daha önce de belirtmiş olduğumuz gibi, seyirci perdede kendisini görmek istemektedir; seyirci kendisini görmekten hoşlanacağı bir biçimde görmeyi istemektedir. Bu yüzden bir film yönetmeni her zaman için seyircisini aklında tutma zorunluluğunu taşımakta ve filmini bir ölçüde onun için çekmektedir.

Seyircinin filmler üzerinde sahip olduğu belirleyicilik payı, tür filmlerinde anlatımın bir başka özelliğini ortaya çıkarmaktadır; tekrar olgusu. Seyirci bir filmi sevdiği ve bunu gişe hasılatıyla işaret ettiği zaman, yapımcılar ve yönetmenler ilk filmin malzemesini ve anlatısını tekrarlayan filmler yapma yoluna gitmektedirler. Filmlerdeki tekrar olgusunun ve neden olduğu formülasyona dayalı anlatımların seyirci için olduğu kadar yönetmenler için de önemli işlevleri vardır. Öncelikle sinema gibi büyük kitlelere hitap eden bir endüstride yapımcılar "büyük miktarlarda malzeme yaratmak için baskı altındadırlar. (...) Ek olarak, kitle iletişim araçlarının seyircileri temel formülleri bilirler ve böylelikle hızla ve kolaylıkla gördükleri ve okudukları öykülerde neler olduğunu anlayabilirler. Bir kural olarak, ne kadar geniş bir seyirci kitlesi istenirse, ürün o kadar formüle dayalı olmalıdır."[227] Bu formülasyon talebinin sonucu olarak, benzer temalar ve anlatımlar ortaya çıkmakta,

227 *age*. s. 86.

filmden filme yapılan tekrarlar ve çeşitlemeler sonucunda bir türe ait elverişli bir anlatı yapısına varılmaktadır.

Diğer yandan bu türsel gelişim çizgisi, tür filmlerinin eleştirel açıdan değersiz görülmesine yol açabilecek bir bakış açısına neden olabilir. Bu yönden tür filmleri yalnızca seyircilerin rağbet gösterdikleri temaların sömürülmesinden öteye gitmeyen ürünlerdir. Eğer bir başarı ya da sanatsal özgünlük söz konusu ise, yalnızca film türlerinin ilk örnekleri bunu sahiplenebilirler. Türün diğer filmleri ise taklit olmaları nedeniyle bir şey sağlamayacaklardır ve bu filmler sanatsal açıdan daha düşük bir düzeyde yer alacaklardır. Bütün yaptıkları, ticari açıdan iyi bir sonuç vermiş olan bir anlatı formülünün başarısından yararlanarak bunu tüketmek olacaktır.

Bu şekilde oluşabilecek bir düşünceye verilebilecek en iyi yanıt, film sanatının kendisinin büyük bir tür görünümünde olduğudur. Belirli filmsel anlatı gelenekleri vardır ve bunlar tekrarlanagelmektedir. Her bir film -ister bir tür filmi olsun ister olmasın- kendinden önceki bir film tecrübesini tekrarlamakta, ondan kaynaklanmaktadır. Zaten seyircinin de arzusu bu yöndedir.

Film türlerini ise bu büyük türün alt türlerine benzetebiliriz. Her bir film türü kendine özgü nitelikler arz eden bir anlatı biçimi geliştirmiştir. Türsellik dışı filmler genel bir anlatım biçiminin gereklerini tekrarlarken, film türleri daha özgül bir anlatım biçiminin gereklerini tekrarlamaktadırlar. Öte yandan filmsel tecrübenin ya da tür filmi tecrübesinin altında yatan hazzın kaynağı da burada bulunmaktadır: "Arzu her zaman için tekrar ve farkındalığa ait bir işlevdir. Arzu bir yandan önceki film tecrübesi; bu tecrübenin oluşturduğu ve gösteren(ler)i olarak işlev gören bir iz ve diğer yandan bu tecrübeyi tekrarlamaya yönelik gelecekteki girişimler, gösteren(ler)in gelecekteki tekrarı arasındaki fark üzerine kuruludur. (...) Bu yüzden hem

gösteren(ler)in tekrarında hem de bu tekrar örneklerini destekleyen ve ayıran sınırlı ama temel farklılık içinde bulunur."[228] Tür filmlerinin başarısı arzunun bu niteliğinden kaynaklanmaktadır. Kuşkusuz her seyirci filmlerde yenilik, yaratıcılık ve çeşitleme aramaktadır. Ama bunun kendi bildiği bir bağlam içinde yapılmasını ister. Anlatımsal herhangi bir yenilik birden bire ortaya çıkmamıştır. Bu yeniliğin ortaya çıkmasını sağlayan koşullar gene eski anlatım geleneği içinde yatmaktadır.

Bu nedenle bir tür filmine eleştirel bir yaklaşımda bulunurken, türsel geleneklerin anlamlama süreci üzerindeki etkisi öncelikle üzerinde düşünmemiz gereken konudur. Türsel gelenekler filmsel malzemenin türsellik dışı filmlerde olduğundan farklı bir biçimde değerlendirilmesi talebini ortaya çıkarmaktadır. Tür filmlerinin tekrarlama ve çeşitleme yoluyla yapılandırdıkları anlatım gelenekleri ve bu geleneklerin bir kez daha kullanılmasında yararlanılabilecek türsel malzemesi bulunmaktadır. Kesin bir kuralın bulunmamasıyla birlikte, bir gangster filminde id'in yarattığı canavarlar ve bunların bastırılması için yapılan mücadele temasına rastlanamaz; keza bir korku filminde de bireysellik savaşımı içinde yasalara karşın yükselmeye çalışan birisinin öyküsünün anlatılması söz konusu olamaz. Her bir film türü geleneksel olarak belirli temalar için uygunluk taşımaktadır ve kullanacağı görsel malzeme ile anlatım gelenekleri tekrara ve çeşitlemeye dayalı bir anlatı yapısının gelişimi içinde saptanmıştır.

Diğer yandan, postmodern olarak tanımlanan tür filmleri bu geleneksel düşüncelerin aksine filmler üretmişlerdir. Bu yıllarda film türleri birbirlerinden anlatı gelenekleri, karakterlerini, görsel betimlemelerini ve benzeri türsel malzemeleri ödünç alarak, birbirlerine karıştırarak me-

228 Stephan Neale, *Genre*, British Film Institute, Londra, 1980, s. 48.

tinlerarası (intertextual) olarak tanımlanabilecek tür anlatıları geliştirmişlerdir. Dolayısıyla çağdaş film eleştirmeni türsel geleneklerin farkında olma zorunluluğu kadar, yeni tür filmlerinin metinlerarası niteliklerini de göz önüne alma zorunluluğu taşımaktadır.

Sırası gelmişken anlatı geleneklerinin söylemsel boyutu üzerinde duralım. Anlatımı her zaman için bir ön-metni oluşturan öğelerin dengesinin değiştirilmesi süreci; önceki dengenin bozulması ve öğelerinin dağıtılıp yeniden figürleştirilmesi olarak tanımlayan Neale, şu noktaya dikkat çekmektedir: "Sorgulanan öğeler, dengeleri ve dengesizlikleri, düzenleri ve düzensizlikleri, basitçe anlatımsal bir durumun gösterilen (signified) öğeleri düzeyine indirgenemezler ve bunlar yalnızca tek bir söylem ya da söylemsel yapı olarak görülen anlatımın ürünleri değildirler. Bunlar daha çok aynı sırada hem çeşitli söylemlerin yazılmasında hem de her biri söylemin karşılıklı etkileşimleri sonucunda uğradıkları değişime, yeniden kurulmaya ve dönüşüme ait bir anlatım sürecinde ifade edilen gösterenlerdir (signifiers)."[229] Buradaki düşünceden yola çıkacak olursak, yalnızca tür filminin içerik malzemesini kullanarak bir tür filmini eleştiremeyiz.

Türün malzemesine anlamını veren durum, genel sinemasal söylemin bozulması, değiştirilmesi ve yeni, özgül bir söylem durumuna getirilmiş anlam yapısıdır. Türsel malzeme gösterilen düzeyinde kalmaktadır. Yalnızca bu malzemeye göre türü değerlendirmek, gösterenleri hesaba katmadan bir değerlendirme yapmak anlamına gelecektir. Oysa göstergebilimsel eleştiri yaklaşımı bölümünde belirtmiş olduğumuz gibi, anlamlama (signification) sürecini gösteren ile gösterilen arasındaki ilişki oluşturmaktadır. Bunlardan birisini göz ardı etmek anlamlandırmada boşluk yaratacaktır.

229 *Age*, s. 20.

Burada açıklayıcı bir örnek olarak, Christian Metz'in Amerikan gangster filmlerinde aktardığı bir rıhtım sahnesini[230] kullanabiliriz. Metz bu sahnede temelanlamsal ve yananlamsal gösteren ve gösterilenleri şu şekilde saptamaktadır: Perdedeki malzeme temelanlamın göstereni dir, bu aynı zamanda temelanlamın gösterilenidir (vinçler ve kasaların bulunduğu ıssız ve karanlık rıhtımlar). Şimdi bu temel anlamsal gösteren ve gösterilen yananlamın gösteren ve gösterilenini oluşturmaktadır; yani imge ve temel anlamsal anlam (belirli bir biçimde sunulan rıhtım) yananlamın göstereni ni; korku ve acımasızlık duygusunu oluşturmaktadır. Bu durum şöyle formüle edilebilir: temelanlamın göstereni+temelanlamın gösterileni=yananlamın göstereni=korku ve acımasızlık duygusu; yananlamın gösterileni. Metz aynı rıhtımın sıradan bir çekiminin aynı etkiyi bırakmayacağını söylemektedir.

Kuşkusuz Metz düşüncesinde haklıdır; başka türlü bir çekimde aynı etki elde edilemez çünkü buradaki çekim biçimi gangster filmlerine ait söylemin bir parçasıdır ve bu çekim içindeki malzemeye anlamını kazandıran gangster türünün söylemidir. Gösterenleri düzenleyen söylemi göz önüne almadan gösterileni değerlendirebilmek mümkün değildir. Aynı rıhtım ve görsel malzeme, bir başka deyişle aynı gösterenler, bir müzikal filminin söylemi içinde sunulduğu zaman, aynı rıhtım işçilerin neşe içinde dans edip şarkı söyledikleri bir yer durumuna gelebilir ve korku ve acımasızlık duygusu yerini neşe ve canlılığa bırakabilir.

Rıhtım sahnesi örneğinin ortaya koymuş olduğu gibi, tür filmlerinin temel karakteristiklerinin birisini oluşturduğu söylem; sunum tarzı, anlatı gelenekleri belirlemektedir. Tür filminin söylemi de bir gösteren durumuna gel-

230 Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Oğuz Adanır (çev.), EÜGSF, İzmir, 1986, s. 104.

mekte ve yananlamı yaratmaktadır. Türün söylemini göz önüne almaksızın yalnızca türsel öğelerin oluşturduğu gösterenleri inceleyerek eleştiride bulunmak tür filminin değerlendirilmesinde eksik kalmamıza neden olacaktır. O halde bir tür filminin anlatısını çözümlemek yalnızca imgelerin ele alınması anlamına gelmemelidir.

Tür filmlerinde imgelerin dizilmelerini düzenleyen ve düzenlemeler içinde imgelere anlamlarını kazandıran öğelerden birisi, tür filminin söylemi olduğuna göre, tür filmlerinin söylemsel yapılarını göz önüne almaksızın filmin görüntülerini çözümlemek mümkün değildir. Film noir türüne ait bir filmdeki karanlık, sert kontrastlara sahip görüntüler kullanan ve kamerayı alışılmadık açılara yerleştiren bir filmsel söylemi dikkate almazsak, karanlık bir ortamda diyagonal bir kamera açısıyla verilen karakterin ruh durumunun çözümlemesini gerektirdiği ölçüde gerçekleştiremeyiz. Film noir türünün söylemi içinde bu tip bir görüntü, karakterin düşünce karmaşıklığına, içinde bulunduğu zor bir duruma, korkuya, kaygıya vb. duygulara işaret eden bir anlam kazanmaktadır.

Seyirci talebinin belirleyici etkenlerden birisi olduğu tür filmlerinde, türsel anlatının sağlam temeller üzerine kurulu olması büyük önem taşımaktadır. Film eleştirisi açısından, tür filmlerinde fire vermeyen bir anlatım yapısının oluşturulması konusundaki yeterlilik düzeyi, tür filmlerinin eleştirel açıdan olumlu tepkiler almasının temel koşullarından birisidir. O halde bir film elcştirmeni haklı olarak bir tür filminde daha önceden tanıdığı bir yapının başarılı bir çeşitlemesini görmek isteyecektir. Tür filmlerinde anlatı çizgisinin önceden bilinen gelişimi içinde yapılacak çeşitlemeler, türün anlatı geleneklerine yapılan katkılar, yönetmenin kişisel yaratıcılığını ve bireysel kaygılarını tür filminin anlatı gelenekleri içine yedirebilmesi, tür filminde dönemin kültürel dışavurumunun izlerinin türün gelenek-

sel anlatısı içinde kendisine bir yer bulabilmesi gibi öğeler tür filminin eleştirel değerini artıracaktır.

Anlatının bu belirleyici önemi doğrultusunda, yukarıda sözünü etmiş olduğumuz kullanımlara olanak tanıyacak genel bir türsel anlatı yapısı belirlemek mümkün müdür? Schatz böyle bir yapıyı şu şekilde saptamaya girişmektedir: "Kuruluş; çeşitli anlatımsal ve ikonografik ipuçları yoluyla, doğasında var olan dramatik çatışmalarla birlikte türsel toplumun kurulması. Canlandırma; türe ait karakter topluluğunun eylemleri ve tavırları aracılığıyla bu çatışmaların canlandırılması. Şiddetlendirme; çatışma bir kriz boyutlarına ulaşıncaya kadar geleneksel durumlar ve dramatik karşılaşmalar aracılığıyla çatışmanın şiddetlendirilmesi. Çözüm; fiziksel ve/veya ideolojik tehlikeyi bertaraf eden ve böylece (belirli bir zaman içinde) iyi düzenlenmiş bir toplumu kutlayan bir biçimde krizin çözümü."[231] Bu türsel anlatı yapısı bütün film türlerine uygulanabilecek bir eleştirel çatı sağlamaktadır. Film eleştirmeni, herhangi bir film türünün bu genel yapıyı ne ölçüde başarılı bir biçimde oluşturup oluşturamadığını kaba bir eleştirel bir ölçüt olarak kabul edebilir.

Yukarıda olduğu gibi formüle edilen bir anlatım yapısı temel olarak her bir türün kendisine özgü çatışmaları, bu çatışmaların farklı yönlerini temsil eden karakterleri ve türsel bağlamın teşhis edilmesini sağlayan görsel malzemeyi barındırdığı görülmektedir. Her tür filmi insan bilincine ya da bilinçaltına ait birtakım çatışmaları ele almakta; bu çatışmaları en iyi biçimde temsil edebilecek karakterler kullanmakta; türsel toplumun yerini, karakterlerini ve çatışmalarını teşhis etmemize yarayacak bir görsel betimleme kullanmaktadır. Bu nedenle tür filmlerinin eleştirisinde bu konuların her bir tür filminin kendi özgül bağlamında irdelenmesi önem taşımaktadır.

231 Thomas Schatz, *age*, s. 30.

Tür filmlerinin eleştirisi açısından tür filmlerinin anlatı yapısıyla ilgili olarak söylenebilecek son söz, türsel anlatı geleneklerinin film eleştirmeninin temel ilgi noktalarından birisini oluşturduğudur. İyi bir tür filmi kendine özgü anlatım gelenekleri içinde öyküsünü kurabilen, geliştirebilen ve sonuçlandırabilen filmdir. Bu nedenle film eleştirmeninin bir tür filmini değerlendirirken dikkate alabileceği en önemli özelliklerden birisi, film türünün anlatımsal kapalılığıdır.

Tür filminin anlatımı, anlatının geleneksel yapılandırılmasına uymayacak, tür filminin öyküsünün saflığını bozacak her şeyi dışarıda bırakma konusunda gösterdiği başarı ölçüsünde değerlendirilecektir. Tür filmi içinde yer alan olayların ve karakterlerin türsel dünya içinde varolabilmelerinin nedeni budur. Tür filmlerinde türsel dünyanın inandırıcılığını ihlal edecek kadar gerçek dünyaya ait olan izler mümkün olduğunca silinmeye çalışılır. Türsel malzemenin türün anlatı gelenekleri ve tür filminin öykü süreci içinde ele alınması önem taşır. Çünkü "eğer konu bir filmden hoşlanmak ise, film-öykü-sürecinin (diegesis) seyircinin bilinçli ve bilinçaltı fantezilerinin belirli bir içgüdüsel tatminine olanak sağlayarak yeterince memnun edilmesi gereklidir. Bu tatmin belirli sınırlar içinde kalmalı, endişe ve reddetmenin harekete geçebileceği noktaya geçmemelidir."[232] Tür filminin öykü-sürecinin sınırlarının aşılması (ki bu durum türsel anlatımın yeterince sağlam kurulamaması ve anlatımsal kapalılığın sağlanamaması anlamına gelecektir) tür filmi seyircisinin hazzını kıracak ve bu zayıflık seyircinin fantazya alanında kabul etmek istemeyeceği bir saldırıya neden olacaktır. Bu durumda kırılan yalnızca seyircinin hazzı olmayacak, aynı zamanda film eleştirmenin tür filmini değerlendirmesi olumsuz olacaktır.

232 Christian Metz, Imaginary Signifier, s. 111.

Daha önce tür filmlerinin seyirciler açısından bir kültürel dışavurum alanı; toplumun kendisiyle yüzleştiği yerler olduğunun altını çizmiştik. Her film türü belirli toplumsal ya da psikolojik çatışmaların soruşturulmasını üstelenerek, insan ve toplum psikolojisinin belirli yönlerini araştırmakta ve bu yönleri dolaylı bir ortam içinde, rüya sürecinde olduğu gibi simgeleştirmeler ve yoğunlaştırmalar aracılığıyla gündeme getirerek tartışılmalarını sağlamaktadır. "Birbirleriyle bağdaşmayan eşdeğerdeki iki karşıt güdülenimin aynı zamanda organizmayı etkilemesinin neden olduğu çekişmeli durum"[233] olarak tanımlanan çatışmayı, temel nitelikleri itibariyle ya da görünürdeki nedenlerden ötürü birbiriyle uzlaşamayacak iki güç arasındaki karşıtlık olarak ele almaktayız. Buradaki karşıtlık içgüdüsel bir eğilimin toplum kurallarıyla karşıtlık içinde olması durumunda olduğu gibi psikolojik düzeyde ya da çatışan sınıfsal çıkarların karşıtlık içinde olması durumunda olduğu gibi toplumsal düzeyde olabilir. Tür filmleri bir anlamda evrensel olarak tarihin ilk dönemlerinden bu yana insanların kolektif bilinçaltlarında yatan psikolojik sorunlarının ve kaygılarının olduğu kadar, belirli bir tarihsel dönem içinde belirli bir toplumun kültürel sorunlarının ve kaygılarının neden olduğu çatışmaları simgesel düzeyde ifade eden araçlar durumuna gelmektedirler. Böylelikle seyirci bilinçaltında yatan çatışmalarla tür filmleri aracılığıyla yüzleşmekte; tür filmlerinin anlatısı çatışmaların sergilenmesinde bitmez tükenmez bir dışavurum kalıbı sağlamaktadır. Bu nedenle tür filmi eleştirisinin temel işlevlerinden birisi, tür filmlerindeki simgesel düzeyleri çözümleyerek yönetmenlerin ya da toplumların dışavurumlarının tür filmleri-

233 O. A. Gürün, *Psikoloji Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1991, s. 29.

nin anlatısı içine gömülü olan yönlerini ortaya çıkarmak olarak belirlenmektedir.

Bununla birlikte her türün her türlü çatışma için uygun bir anlatım yapısı sunmakta olduğunun altını çizmek gerekir; belirli türler belirli çatışmalar için elverişli dışavurum alanları sağlamaktadırlar. Bir türün anlatımı içinde yer bulamayan bir çatışma bir başka türün anlatım yapısı içinde en elverişli dışavurum koşullarına sahip olacaktır. "Bu anlamda, bir türün temel kültürel karşıtlıkları ya da doğasında var olan dramatik çatışmalar türün en temel özelliğini temsil etmektedir. Ayrıca herhangi bir türün popülerliğinin dayanıklılığı, bu karşıtlıkların esas itibariyle çözümlenemez, uzlaştıramaz doğasına işaret etmektedir."[234] Dolayısıyla bir türün teşhis edilmesinde ve eleştirilmesinde kullanılacak en elverişli ölçütlerden bir diğerini türün ele aldığı çatışmalar vermektedir. Bu açıdan bir tür filmini eleştirirken, türün doğasında var olan temel çatışmaları ne ölçüde ele alıp alamadığı ya da türsel yapı içinde uygun çatışmaları doğru bir biçimde verip veremediğini göz önüne almak gerekmektedir.

Kitses'in -kültürel dışavurum bölümü içinde aktarmış olduğumuz- western filmlerinin ikili karşıtlıklardan oluşan çatışmalar grubunu kullanırsak, "şeref-kurumlar", "tecrübe-bilgi", "tarını-endüstri" vb. çatışmalara korku ya da polisiye türünde rastlamamız daha az muhtemeldir; bu çatışmalar için en elverişli anlatım feodal değerler ile kapitalist değerler arasındaki çatışmaların belirginleştiği tarihsel dönem içinde yer alan western filmleri türü içinde bulunmaktadır. Aynı şekilde ölüm korkusu, psikoseksüel ve toplumsal bastırmalar gibi temel temalara sahip olan korku filmi türündeki çatışmaları bir westernde ya da müzikalde rastlama ihtimali çok kuvvetli değildir. Her tür belirli bir

234 Jim Kitses, *age*, s. 11.

çatışmanın dışavurulması konusunda kullanılmaya uygun bir anlatım yapısı, temel karakterler ve görsel betimleme tarzları geliştirmiştir. Türlerin ele aldıkları çatışmalar ile bu çatışmaların ifade edilmelerini sağlayan anlatı yapıları arasında film eleştirmeninin gözden kaçırmaması gereken güçlü bir bağ bulunmaktadır.

Tür filmlerinin temel çatışmaları ile anlatı yapıları arasındaki bağ nasıl açıklanabilir? Bu bağı şu şekilde açıklama yoluna gidebiliriz: Türsel anlatı içinde yoğunlaşan düşünceler "yer değiştirme" süreci içine girmektedirler. Filmsel anlatım açısından Metz, burada Roman Jacobson'un 'seçme' ve 'kombinasyonlar ekseni' ile 'metafor' ve 'metonimi' kavramlarını kullanmaktadır. Bu durumda çatışmayı temsil eden düşünceler aktarılırken seçme ekseni içinde metaforlar (eğretileme) ve kombinasyonlar ekseni içindeki metonimilerle (düzdeğişmece) iş görmek zorundadırlar.

Burada metafor ve metoniminin bitişiklik (bitişiklik-contiguity: nesneler, davranışlar ya da deneyimlerin yer, zaman ya da her ikisi yönünden birbirine yakın oluşu) yönleri üzerinde durmak gerekir. Metonimi zaten bitişiklik üzerine kuruludur. "Şarap" anlamında kullanılan "Bordeaux" sözcüğü hem bir şarap markası hem de bu şarabın üretildiği yer olmasıyla şarap sözcüğüyle bir bitişiklik ilişkisi içindedir. Metafora gelince, "birçok filmsel metafor az ya da çok altlarında bulunan bir metonimi ya da "synedoche"ye (kapsamlayış) dayalıdır."[235] Böylece metaforlar da metonimik bir yapıyı barındırmaları nedeniyle bitişiklik içinde olmaktadırlar. Bitişiklik durumu ise, çatışmanın türün anlatımsal yapısının belirmesine neden olmaktadır. Çünkü herhangi bir çatışma metafor ve metonimiler aracılığıyla figürleştirilebilecektir. Metafor ve metonimi bünyelerinde bitişikliği barındırmaktadır; bitişiklik ise, tanımı

235 Christian Metz, *age*, s. 199.

gereği tür filminin içinde yer alan "nesneler, davranışlar ya da deneyimlerin yer, zaman ya da her ikisi yönünden birbirine yakın oluşu"nu gerektirmektedir. Bu demektir ki, bir çatışma türsel anlatımın öğelerini "kendisine yakınlaştırma" gücüne sahiptir.

Yine Kitses'in örneğini kullanacak olursak, "yabanıllık-uygarlık", "birey-toplum", "tecrübe-bilgi" vb. gibi çatışmaların barındırdığı karşıtlıklar en uygun olarak western türü içinde yer alabilirler. Çünkü burada çatışmalar seçme eksenindeki metaforlar ve kombinezonlar eksenindeki metonimiler aracılığıyla dışavurulacakları için çatışma ve dışavurum arasında bir bitişkenlik ilişkisinin kurulması gereklidir. Temelinde "yabanıllık-uygarlık" çatışmasının bulunduğu bir çatışmayı en iyi yabanıllığın sona ermekte olduğu ve uygarlığın iyiden iyiye belirmeye başladığı bir "yere ve zamana" yerleştirmek gereklidir. "Birey-toplum" çatışmasını da hem bireysel değerleri taşıyan hem de toplum ile yüzleşmek ve uzlaşmak zorunda kalan bir figür etrafında sunmak -bitişkenlik ilişkisi nedeniyle- uygun olacaktır. Burada en uygun figür kovboy olmakta; en uygun anlatım kalıbını ise kovboyun bireysellik ve toplumsallık sınırları içinde başından geçebilecek olaylar oluşturmaktadır.

Western klasiklerinden birisi olan *Shane* (1953) filmi ileri sürmüş olduğumuz düşünceler doğrultusunda iyi bir örnektir. Shane (Alan Ladd) filmin başında bir kasabaya gelir ve sonunda kasabadaki uygarlaşma temelindeki sorunları çözdükten sonra kasabaya yerleşmez ve gider. *Shane* filmindeki bu kullanım western klişelerinden birisidir; kahraman toplumla yüzleşir ve tekrar kendi bireyselliğine döner. Çatışmanın güçlü bir biçimde yansıtılması bakımından bu eylem gereklidir. Kovboyun bir yere yerleşmesi westernin temel çatışmasını zayıflatacaktır. Bu anlamda John Ford'un *Wings of Eagles* filmi aksi takdirde ne olacağının bir göstergesini sunmaktadır: "Bütün dünyayı dolaş-

tıktan sonra evine dönen kahraman, bir çocuk oyuncağının üstüne basar ve merdivenlerden aşağıya yuvarlanır, felç olmuş, ayak parmaklarını bile kıpırdatamayacak bir hale gelmiştir."[236] Gezginlik karşısında yerleşik düzen karşıtlığı üzerine kurulu westernler açısından bu sahne, filmin ele aldığı temel çatışmanın iki yönü arasındaki farkı acımasızca ortaya koymaktadır.

Korku filminden örnekler kullanacak olursak, psikoseksüel ve toplumsal bastırmalar, ölüm korkusu, toplumsal kimlik kaybı gibi temel çatışmalarla ilgili olan korku filmi türünde, yine bitişiklik ilişkisi nedeniyle, bu çatışmaları uygun figürler etrafında oluşturmak gereklidir. Bu kez figürlerimiz psikoseksüel bastırmalarla ilgili olarak bedeninde kıllar çıkması ile yeniyetmelikteki cinsel duygu uyanışını simgeleyen kurtadam figürü; toplumsal bastırmalarla ilgili olarak cinsel yönden özgür feminist kadının metaforu olan uzaylı kadın (*Species*); toplumsal kimlik kaybı ile ilgili olarak bedeni dış güçler tarafından ele geçirilen insanlar (*The Exorcist*) ve ölümle ilgili olarak vampir, zombi, deli bilim adamının yarattığı canavarlar gibi figürler olmaktadırlar. Korku filminin anlatım yapısı ise bu figürlerin çatışmayı geliştirip yansıtmasına olanak sağlayacak bir biçimde inşa edilmektedir.

Tür filmlerinde çatışmaların sunumunda dikkati çeken bir başka durum da, çatışmanın özünü bozacak, çatışmanın asıl ilgisini dağıtacak öğelerin anlatım yapısı aracılığıyla filmin dışında bırakılmasıdır. Tür filmleri bunu fazla zorlanmadan gerçekleştirmektedirler. Çünkü tür filmlerinde anlatım kendi kurallarına sahip olan bir türsel dünya oluşturmaktadır. Kurduğu bu yeni dünyada ise çatışmayı dağıtacak ve anlatımı aksatacak öğelere yer vermemekte ve bunları dışlamaktadır.

236 Peter Wollen, *age*, s. 106.

Anlatımın bu sınırlayıcılığı, rüya sürecinde olduğu gibi, yoğunlaştırma (condensation) aracılığıyla mümkün olmaktadır. "Yoğunlaşturma, çeşitli farklı çağrışımsal zincirler ana bir nokta etrafında toplandığı zaman meydana gelmektedir; çeşitli güç çizgileri, ayrıca çeşitli simgesel yörüngeler."[237] Bu anlamda tür filmleri yoğunlaştırma sürecinin baskın bir biçimde var olduğu filmsel anlatı düzeneklerini göstermektedirler. "Birden fazla imgenin birleşerek bir bütünlük kazanmasını sağlayan bilinçdışı etkinlik" olarak tanımlanan yoğunlaştırma, Freud'a göre üç işlemle gerçekleşmektedir: 1. Bazı altkın unsurlar elenmiştir. 2. Rüyadaki görünür yan, altkın rüyayla ilgili bazı bütünlüklerden artakalan parçaları içerir. 3. Benzer özelliklere sahip altkın unsurlar belirgin rüyada birbirinin içinde erimiş olarak bulunur."[238] Yoğunlaştırmanın bu işlevleri doğrultusunda, her türün ele aldığı simgesel düzeyde işlenen çatışmalar, çatışmanın sallığını bozacak altkın unsurların elenmesiyle ve çatışmanın benzer nitelikteki unsurlarının anlatı içinde eritilmesiyle kültürel temaların bir temsil olanağı kazanmasını sağlamaktadırlar.

Her bir film türüne ait anlatım yapısı, bu kültürel temaların barındırdığı çeşitli çağrışımsal bağları ana bir nokta etrafında toplamaktadır. Örneğin westernde çatışmalar "yabanıllık-uygarlık" ana noktasında toplanmaktadırlar. Bu ana nokta korku türünde "ölüm ve cinselliktir" Salon komedisinde sınıfsal ayrılıkların çözümlenmesidir. Bilim kurgu türünde insan ve bilgi ilişkisidir vb.

Türsel anlatımda yoğunlaştırmanın kullanılmasının nedeni, yoğunlaştırılmış durumdaki çatışmaların aynı yoğunlaştırma ekonomisi içinde tür filmine taşımak istenmesidir. Yoğunlaştırmayı kullanan türsel anlatım böylece örtük olan düşünceleri somut bir biçimlendirme içinde sun-

237 Christian Metz, *age*, s. 241.

238 O. A. Gürün, *age*, s. 171.

maktadır. Yoğunlaştırma ayrıca anlatımın simgesel bir nitelik kazanmasını da sağlayabilmektedir: Paul Muni *Scarface* filminde şunları söylemektedir: "Tek bir yasa var. Önce yap, kendi başına yap ve yapmayı sürdür." Muni'nin bu sözleri gangster türünün klasik anlatımını yoğunlaştırılmış bir düşünce içinde özetlemektedir: Gangster yalnızdır, zor işlere girişir, girişimlerini kendi başına yapar ve sonuna dek girişimini sürdürür. Sonu ise ölümdür. Anlatımdaki bu yoğunlaştırma türsel anlatımın kendi başına simgesel bir boyut kazanmasını sağlamaktadır; anlatım çizgisi gangsterin kaderini göstermektedir. Bu kader yıllar sonra aynı adla (Scarface), gene bir gangsterin öyküsünün benzer bir gelişim çizgisi içinde anlatıldığı bir film çekmiş olan Brian De Palma'nın bir başka gangster filmindeki *(Carlito's Way)* gangsterin de kaderidir: Hapisten çıkan Carlito da önce yapar, kendi başına yapar ve yapmayı sürdürür. Onun da sonu ölümdür. Carlito aynı zamanda gangster filmleri çığırını açan *Little Ceasar-Küçük Sezar* (1931) filmindeki Küçük Sezar gibi, "kendi kendini yetiştirmiş bir 'gang'tı. Tutkulu, hevesli, ufak tefek biriydi. Gelecekte hızla ilerleyip yükselme fırsatını örgütlü suç dünyası içinde bulmuştu. Yaşama karşı hesapçı bir tutumu vardı. Aklı yalnızca paraya çalışıyordu ve kadınlara kesinlikle ayıracak zamanı yoktu. Ayrıca, bir âşık olarak da becerileri oldukça sınırlıydı. Yine de küçük Sezar, elinde makineli tüfeğiyle ölüm saçarken yanı başında her zaman kullanmaya bir kadın bulunduruyordu."[239] Aradan geçen onca yıla rağmen, film eleştirmeni açısından gangster otuzlarda da doksanlarda da benzer bir anlatım çizgisi içinde benzer bir kadere sahip bir figür olarak ortaya çıkmaktaydı.

Christian Metz de "her türün kendine özgü söyleyebilecekleri vardır ve diğer mümkünleri bu tür aracılığıyla

239 Tarık DursunKakınç, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Gangster Filmleri*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993, s. 35.

söylemek imkânsızdır"[240] derken kastettiği şey, muhtemelen her türün belirli bir yoğunlaştırmaya sahip olduğu, bu yoğunlaştırma etrafında toplanamayacak çağrışımsal zincirlerin anlatımın yörüngesinden uzak tutulması zorunluluğudur. Bu yüzden bir film türünü eleştirirken ya da çözümlerken, tür filminin tam anlamıyla çözümlenmesini sağlamak üzere, film eleştirmeninin bu tip yoğunlaştırmaları çözümlemiş olması, tür filminin işleyiş sistematiği kafasında açığa çıkarmış olması gereklidir.

TÜR FİLMİ VE TÜRSEL KARAKTERLER

Film eleştirmeninin tür filmlerini çözümlemesi sürecinde, sözdizimsel ilişkileri sağlayan anlatı yapılarının dizisel özellikleri yanında yararlanabileceği psikolojik malzemeyi ve anlambilimsel öğeleri sağlayan temel türsel karakterler de en ayırt edici eleştirel öğelerden bir diğerini sunmaktadırlar. Türsel karakterler tür filmlerinin çatışmalarının somutlaştırılmalarına ve geliştirilmelerine yönelik işlev gören öğeler olarak eleştirmenin ilgi alanı içine girmektedirler. Türsel yapıların barındırdıkları karakterlerden oluşan, "karakterler deposu" olarak da adlandırabileceğimiz, bir karakterler topluluğu olmaksızın kültürel dışavurumun gerçekleştirilmesi mümkün olmayacaktır. Türsel karakterler türlerin ele aldıkları çatışmaların simgeleştirilmelerine olanak tanıyan anlambilimsel öğeleri tedarik eden bir figürleştirme alanı sunmaktadırlar. Bu açıdan türsel karakterler tür filmlerinin tam olarak teşhis edilmeleri ve değerlendirilmeleri konusunda bir ölçüt sağlamaktadırlar.

Tür filmlerinin karakter depoları, her türün ele aldığı çatışmalara uygun bir biçimde, çatışmaların gerektirdiği nitelikleri yeterli bir düzeyde ve oranda bünyesinde barın-

240 Christian Metz, *age*, s. 241

dırabilecek rolleri içermektedirler. Bu depo içindeki karakterler belirli kültürel niteliklere sahiptirler ve psikolojik yapıları itibariyle fazla değişmezler. Ama diğer yandan, bir film türünün sahip olduğu temel karakterler değişen kültürel yapının taleplerine cevap vermek üzere çeşitlemeye olanak tanıyan karakter özellikleri sunmaktadırlar.

Tür filmlerinin dramatik çatışmalarının türsel toplumun temelini oluşturmasına rağmen, bu toplumun yalnızca mekânlar aracılığıyla tanınamayacağını söyleyen Schatz için tür filmlerinin teşhis edilebilmesinde ve çözümlenmesinde karakterler büyük önem taşımaktadır. "Konunun geçtiği yer, çatışmalar için türe iştirak edenlerin eylemleri ve tavırları tarafından belirlenen bir alan sağlamakta olduğundan, türsel karakter tiplerine ve bunların bir türün teşhis edilmesinde meydana getirdikleri çatışmalara bakmalıyız. Türsel toplumu ve karakterlerini, sorunu hem sınırlayan hem de sonuçta çözülmesi için çekicilik taşıyan değerler sistemiyle ilgili olarak düşünebiliriz."[241] Bu düşünce çerçevesinde film türlerinin temel karakterleri ve anlatım içinde üstlendikleri roller çatışmanın hizmetindedir. Bu yüzden film eleştirmeni türsel karakterleri ait oldukları tür ile bir "olma-oluşturma" ilişkisi içinde değerlendirmelidir.

Tür filmlerinde temel karakterleri ve işlevlerini ortaya çıkaran, kültürel bir dışavurumu temsil etmek üzere gerekli olan niteliklerini ön plana çıkaran ve kullanan güç çatışmanın kendisi olmaktadır. Karakter "oluşunu" tür filminin konu aldığı temel kültürel çatışmaya borçludur; diğer yandan bu kültürel çatışmaların ortaya çıkması karakterler aracılığıyla sağlanmaktadır. Türsel karakterlerin eylemleri ve tavırları olmaksızın çatışmanın tam anlamıyla ve sağlam bir biçimde ortaya konması gerçekleştirilemeyeceğinden, türsel çatışmalar da "oluşturulmalarını" karakterlere borçludurlar. Bu karşılıklı ilişki, film eleştirmeninin

241 Schatz, *age*, s. 25.

tür filmine ait çatışmaları teşhis etmesinde ve çözümlemesinde karakterlerden yararlanması yolunu açmaktadır. Tür filmlerinin karakterleri, film eleştirmeninin filmlerin derin anlam katmanlarına ulaşmalarını sağlayan verileri sunmaktadırlar.

Tür filmlerinin barındırdıkları kültürel çatışmaların oluşturulması ve dışavurumu, her film türünde farklı kültürel çatışmaları temsil eden karakterlerin eylemlerinden ve tavırlarından dolayı farklı olmaktadır. Her bir film türünün kültürel çatışmayı ele almasının, esas olarak bu çatışmanın etrafında kalmasının ve bu esas çatışmaya uygun bir anlatım yapısı geliştirmesinin belirleyici bir nedeni de, türsel karakterlerin yalnızca belirli bir tür için daha fazla uygunluk sağlayacak bir biçimde belirli niteliklere sahip olmasıdır. İşte bu nedenledir ki, tür filmlerinin eleştirisini yaparken karakterler bize bu filmlerin anlamını açımlamamız konusunda en önemli ipuçlarını sağlamaktadırlar.

Temel karakteri bağlamında gangster türünü kullanarak ileri sürmüş olduğumuz düşünceleri örneklemek üzere gangster filmlerine dönecek olursak, gangster karakterinin başlıca niteliklerini şöyle belirleyebiliriz: Klasik gangster figürü giderek kendi sonuna yaklaşmasına neden olan bir anlatım çizgisine uygunluk gösteren bir biçimde hırslı, yükselmek isteyen ve kent yaşamı içinde kendine güç yoluyla bir yer edinmek isteyen sert birisidir. Şimdi hangi film türüne ait bir başka karakteri bu temel nitelikleri ifade etmek üzere gangster karakterinin yerine koyabiliriz? Temel işlevi tanrısal alana müdahale etmenin toplumsal düzenin bozulmasına ve insanlığın mahvına neden olacağını göstermek, bilim ve tanrısal düzen arasındaki gerilim konusunda kültürel kaygıları ifade etmek üzere bir işleve sahip olan bir bilim kurgu karakteri olarak deli bilim adamını mı? Yoksa sahip olduğu duygusal tonlarla birlikte toplumsal uyumlaşma konusunda bir işleve sahip olan aile

melodramının erkek karakteri mi? Yoksa kendini ifade etme konusunda bir zorlukla karşılaştığında şarkı söyleyip dansetmeye başlayan bir müzikal karakteri mi?

Gangsterin "babası" olarak görülebilecek olan kovboy karakteri gibi gangsterin sertliğine uyan karakterler bile, temsil ettikleri değerler sistemi nedeniyle gangster karakterinin işlevini yerine getiremezler. Çünkü western kahramanının kentsel yaşam içindeki toplumda yükselmek gibi bir derdi yoktur. Onun derdi zaten çağdaş toplumsal düzenledir. Zaten bu nedenle çağdaş kent içinde tabancasının gücüyle yükselmeyi istemesi bir yana, atını batan güneşe çevirip uçsuz bucaksız ufka doğru yol alacaktır.

Bu nedenle tür filmlerinde karakter düzeyinde yapılan çeşitlemelerin, temel türsel karakterlerin türe anlam kazandıran, kültürel bir dışavurum sağlayan ve nispeten değişmeden kalan nitelikleri çerçevesinde gerçekleştirildiğini gözden uzak tutmamak gerekir. Müzikal filmlerin iki ana karakteri üzerine yapılan bir saptama bu konuda aydınlatıcıdır: "Müzikaller üzerine yapılmış araştırmalara baktığımızda, bu türdeki erkek kahramanın yetişkin, görmüş geçirmiş, bireyciliğe çok önem veren, kendi özgürlüğü söz konusu olduğunda toplumsal değerleri, törenleri pek dikkate almayan, girişimci, özgürlükçü, atılımcı bir kişiliği; kadınınsa daha çocuksu, toplumsal değerlere, törelere aykırı davranmaktan çekinen, özgürlükten çok düzen arayan, yeniliklere daha kapalı, daha evcil, daha bir yerleşik olma taraflısı bir kişiliği temsil ettiklerini anlıyoruz."[242] Müzikal türünün ana iki karakteri olarak erkek ve kadın karakterleri tasvir eden yukarıdaki saptama aynı zamanda müzikal türünün kültürel olarak ifade ettiği temel çatışmaların da ipuçlarını vermektedir. Müzikal filmlerinin uyumlaştırma amaçlı kültürel işlevleri düşünüldüğünde ana ka-

242 Oğuz Onaran, "Müzikaller Değişiyor mu?", *Ve Sinema*. Sayı: 5, Hil Yayınları, İstanbul, Kasım 1987, s. 56.

rakterlerinin yukarıdaki gibi bir anlama sahip olmalarının işlevselliği ortaya çıkarılabilmektedir.

Kültürel bir dışavurum olanağı sağladıklarını belirttiğimiz tür filmleri iki temel işleve göre iki gruba ayrılmaktadırlar. Schatz bu iki grubu şöyle ayırt etmektedir;[243] ilk grup içinde western, gangster, dedektif gibi tek bir erkek kahramana dayalı olan ve dramatik çatışmanın dışsallaştırıldığı, şiddetle çözüm bulunduğu, kahramanın ise bireyselliğini filmin sonunda da bırakmadığı "düzen" türleri bulunmaktadır. İkinci grup içinde ise, müzikal, screwball komedi ve aile melodramı gibi romantik bir çifte ya da birkaç kahramana (genellikle aile bireyleri) dayalı olan, dramatik çatışmaların içselleştirildiği, duygusal koşullar içinde oluşturulduğu ve çözümlendiği, zıtlıkların birleştirildiği "bütünleşme" türleri bulunmaktadır.

Bu iki işlev doğrultusunda tür filmlerinin karakterleri de kültürel çatışmaların karşıt iki yönünü temsil etmek üzere çatışmanın üzerlerine yayılabileceği karakter yapıları sunmak durumundadırlar. Tür filmlerinin kültürel bir sorunu çözmekten çok sergileyen ve hatta ele aldığı sorunun konumunu daha da sağlamlaştıran filmler olduğu düşüncesi, temel karakterlerinin dışavurumları çerçevesinde, müzikal türü filmlere de uymaktadır. Müzikal türü asıl olarak, ne kadar eleştirir görülürse görülsün, toplumsal uyumlaşmayı sağlama işlevini yerine getirmiştir. Kuşkusuz bu saptamanın klasik Hollywood filmleri için geçerli olduğunun altının çizilmesi gereklidir. Müzikal filmlerinin kadın ve erkek karakterleri arasındaki zıtlık, filmin ele aldığı temel çatışmayı netlik içinde ortaya koymakta ve çoğu müzikal filmden hatırlayabileceğimiz gibi, çatışma kadın karakterin zaferi; toplumsal uyumlanmanın sağlanmasıyla sonuca ulaşmaktadır.

243 Thomaz Schatz, age. s. 35.

Tür filmi eleştirmeni karakterlere yaklaşırken tür filmlerinin karakterlerinin yalnızca türsel yapının anlamlandırma sistemi içinde değil, oyuncuların da kendi star personalarının anlamlandırma kalıbından da kaynaklanan bir anlama sahip oldukları durumlara dikkat etmesi gereklidir. Çünkü tür filmleri karakterler üzerine yoğunlaştığı ölçüde, tür filminin anlatımı da neredeyse karakterler üzerine yoğunlaşmaktan çok karakterlerin -tabii yine çatışmanın hizmetinde olarak ama çatışmayı bünyelerine daha çok yedirmiş olarak karakterlerin- ve bu karakterleri canlandıran star oyuncuların hizmetine girebilmektedir.

Belirli oyuncular belirli bir türün en çok özdeşleştirilen starı olma konumuna eriştiklerinde, tür filminin karakterlerinin hem türsellik koşullarında hem de star personasının koşullarında çözümlenmeleri gerekmektedir. Birkaç örnek sıralayacak olursak, müzikalde Gene Kelly ya da Fred Astaire'i, westernde John Wayne ya da Clint Eastwood'u, gangster filmleri için Humprey Bogart, James Cagney ya da Al Pacino'yu, aksiyon filmleri için Sylvester Stallone ya da Arnold Schwarzenneger'i; kısacası belirli bir film türüyle özdeşleştirilen star oyuncuları sayabiliriz.

Tür filmlerinin karakterleri ile star personaları arasındaki ilişkiyi şöyle açıklayabiliriz: Bütün film türleri belirli çağrışımlara sahip olan ve belirli sosyal değerleri akla getiren roller ve bu rollere ait karakterizasyonlar gerektirmektedir ve bazı oyuncular bu tür karakterizasyonlar için daha fazla uygunluk taşımaktadırlar. Sean Connery'nin gelmiş geçmiş en iyi James Bond karakteri olarak kabul edilmesinin ardında bu neden yatmaktadır. Connery'den sonra gelen Bond karakteri olan George Lazenby'nin Bond karakterini canlandırma konusundaki yetersizliği, ileri sürülebilecek başka nedenlerin yanı sıra, bu karakterin doğasında var olan niteliklere kendi personasında sahip olmamasından kaynaklanmaktaydı. Bir diğer Bond oyuncusu Ti-

mothy Dalton da aynı soruna sahipti. "1969'da Bond'luk yapan George Lazenby atletik olmasına atletikti ama Avustralyalı fotomodelin yarattığı imaj yeterli değildi. Üstelik oyuncu da değildi. Timothy Dalton işi fazla ciddiye aldı ve doğrusunu söylemek gerekirse bu dar omuzlu Shakespeare yorumcusunun kadınların kalplerini kıracak tipi de yoktu."[244] Bu iki Bond oyuncusunun başarısızlıklarının gösterdiği gibi, bazı starlar türsel karakterlerin sahip oldukları arketipik nitelikteki rolleri, sahip oldukları personalarının türün karakterinin gerektirdiği niteliklere uygun olması nedeniyle, başka oyunculardan daha iyi canlandırabilmektedirler.

Tür filmlerinin eleştirisinde temel türsel karakterlerin tür filminin anlamının belirlenmesinde önem taşımaları, bu karakterlerin simgesel değerlerinin ortaya çıkarılmasını gerektirmektedir. Bu açıdan türsel karakterlerin kendilerine özgü doğalarının üzerinde durmak yararlı olacaktır. Film türlerinin ele aldıkları temel kültürel çatışmalardan söz ederken yoğunlaştırma (condensation) süreciyle olan ilişkilerinden söz etmiştik. Tür filmlerinin temel çatışmalarının yanı sıra, türsel karakterler de yoğunlaştırma sürecini barındırmaktadırlar.

Psikolojik bir süreç olarak yoğunlaştırma, kendisine bir temsil olanağı sağlayan görünümlerin belirlenmesine ve yoğunlaştırılmasına yol açmaktadır. Tür filmlerinin karakterleri de türsel anlatı yapısının sözleşmeselliği içinde nispeten sabit bir psikolojik yapı sergilemektedirler. Her film türünün karakter deposu içindeki karakterler, tür filminin ele aldığı kültürel çatışmanın örtük sunumlarını kendi bünyelerinde barındırmak durumunda olduklarından anlatımın yoğunlaştırılmasına ortak olmaktadırlar. Türsel karakterler Freud'un belirttiği -türsel çatışmaları

244 ——, "Onun Adı James Bond", *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 37, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Ocak 1998, s. 64.

ele aldığımız bölüm içinde aktarılmış olan- üç işlemi de gerçekleştirmektedirler: İlk olarak, tür filmlerinin karakterleri kültürel çatışmaları bütünlüklü bir biçimde temsil etmek üzere belirli karakter özelliklerine sahip olarak; yani bazı altkın unsurları eleyerek türsel dünya içinde var olabilmektedirler. İkinci olarak, tür filmlerinin karakterleri çatışmayı en iyi temsil edebilecek psikolojik nitelikleriyle sunulmaktadırlar. Üçüncü olarak, tür filmlerinin karakterleri benzer özelliklerden kaynaklanan duygu ve düşünceleri kendi simgesel yapıları içinde birbirinin içinde erimiş olarak bulundurmaktadırlar.

Diğer yandan türsel karakterler aracılığıyla örtük durumda sunulan ve film eleştirmeninin ortaya çıkarma çabasını gerektiren kültürel çatışmaların karakterler aracılığıyla sunumunda iki temel yöntem bulunduğu ileri sürülebilir. Tür filmlerinde kültürel çatışmaların tek bir karakter üzerinde yoğunlaştırılması mümkün olduğu gibi, bu çatışmalar çatışmanın farklı yönlerini temsil etmek üzere birden fazla karakter üzerine dağıtılabilirler. Korku filmi türüne ait temel karakterlerdeki ve türün ortaya çıkardığı yaratıklardaki çatışan eğilimlerin birleşiminin düş sürecinin yoğunlaştırmasına sahip olduğunu söyleyen Noel Carrol, korku filmlerinin yaratıkları ve çatışmalar arasındaki ilişki konusunda şunları ileri sürmektedir: "Korku filmlerinin fantastik yaratıkları çatışan temaları aynı anda hem çekici hem de itici olan figürlere dönüştüren simgesel biçimlemeler olarak görülebiliriler. Bu yönden belli başlı iki simgesel yapı en göze çarpıcı biçimde ortaya çıkmaktadır; çatışan temaların uzam-zamansal olarak birleştirilmiş tek bir figüre bağlandığı birleşme (fusion) ve çatışan temaların -boyut ve zaman üstünde- birden fazla figür arasında dağıtıldığı ayrılma (fission)."[245] Carrol birleşim figürlerine örnek olarak Drakula'yı vermektedir. Drakula bir soylu olması ve

245 Noel Carrol, *age*, s. 19.

hipnoz yeteneğine sahip olması nedeniyle bir otorite figürüdür; her şeyi görür ve bilir. Ayrıca kadınları cezbeden ve haremine katan Drakula, karşısında kendisine karşı bakireleri koruyan Van Helsing karakterine karşı kötü baba figürü olarak ortaya çıkmaktadır. Ama Drakula genç görünüme sahip olması ve Tanrıya isyan eden bir başkaldırı figürü olması nedeniyle aynı zamanda asi oğlu da temsil etmektedir. Böylelikle korku filmi türünün bir karakteri olarak Drakula ödipal fantezinin farklı boyutlarını birleştirme biçiminden; bu boyutları "birbirinin içinde erimiş olarak bulunan" bir biçimde sunmasından ötürü aynı anda hem cezbedici hem de yasaklayıcı olan, kötü baba ve asi oğlun niteliklerini bünyesinde birleştiren bir figür olarak ortaya çıkmaktadır.

Carrol ayrılma figürleri olarak ise, her biri çatışmanın farklı bir yönünü temsil eden ve "doppelganger"ler (canlı birinin hayaletimsi kopyası) ve alter-egoların oluşturduğu; bedeni başkası tarafından ele geçirilen figürleri ya da bedensel bir değişime ve dolayısıyla bölünmeye uğrayan (Dr. Jekyll, kurt adam, kedi kız gibi) figürleri örnek vermektedir.

Korku filmlerinin ele aldığı çatışmaların karakterler üzerinde yoğunlaştırılmaları konusundaki bu düşünceler büyük ölçüde diğer film türlerine de uygulanabilir niteliktedir. Ayrıca diğer tür filmlerinde ele alınan temalar korku filmlerinde olduğu gibi psikoseksüel nitelik arz eden çatışmaların yanı sıra sosyolojik nitelikteki çatışmaların da aynı yoğunlaştırma süreci içinde karakterler aracılığıyla simgeleştirilmelerini sağlamaktadır. Bu konuda Kitses'in "uygarlık-yabanıllık" temelinde saptamış olduğu çatışmaları temsil eden bir western karakteri olarak kovboy figürünün temsil ettiği kültürel çatışmaları anımsatmak mümkündür.

Bir başka film türünden örnek verecek olursak, "film noir'in kadın kahramanları Joney Place tarafından ikiye ay

rılmışlardır; 'yeniden canlandıran kurtarıcı' ve 'ölümcül ayartıcı' ya da başka türlü bilindiği biçimde 'örümcek kadın' (...) Kurtarıcı kadın statüko, ahlaki değerler ve sabit kimlikler ile sıkı bir ilişki içindedir. Bu kadının aşkı, yabancılaşmış kahraman için bir kaçış yolu sağlar ama kahraman kadının bu güvenli dünyasına pek nadiren katılır. (...) Örümcek kadın ise türün daha merkezindedir. (...) Genellikle kahramanın düşüşüne katkıda bulunur."[246] Bu şekilde sınıflanan film noir kadınları ayrılma figürü olarak karşımıza çıkmaktadırlar. Yabancılaşma ve toplumsal değerler üzerine olan çatışma, bu iki ayrı yönü temsil eden iki kadın karakter tipine dağıtılmaktadır.

Fantastik bir komedi filmi olarak nitelendirilebilecek *Nihavend Mucize* filminde de filmin iki erkek karakteri ödipal çatışmanın farklı yönlerini temsil etmek üzere filmde yer almaktadırlar. Oğul anneye yönelik arzuların duygusal yanlarını temsil etmek üzere var olurken, iş ortağı ödipal çatışmanın anneye yönelik bastırılmış cinsel duygularını dışavurmak üzere kullanılmaktadır. Filmin bir sahnesinde, oğlun reddettiği yanlarının ifade edilmesi işlevini üstlenen iş ortağının kendi vücut hareketleriyle bilgisayarda sanal bir kadını, bir dansözü oynatması erkeklerin kadınların davranışlarını belirlediği, kadının erkek tarafından cinsel bir obje olarak yönlendirildiği düşüncesini akla getirmektedir. Hiç kuşkusuz, erkeğin arzularının doğrultusunda kukla olan kadın tipi, dansözün cinsel işlevinin de çağrıştırdığı gibi, asıl olarak -babaerkil erkek karakterinin temsilcisi olan- ortağın her zaman peşinde olduğu kadın tipidir; sadece cinselliği için aranan ve erdem taşımayan kadın. Oysa oğul bu tür kadınlarla birlikte olmak istemez ve birlikte olamaz; ortağının kendisine sunduğu bir kadın-

246 Jeremy G. Butler, "Miami Vice and the Legacy of Film Noir", *Journal of Popular Film and Television*, C. 13, No: 3, Helfred Publications, Washington, Güz 1985, s. 129.

la birlikte olma yönünde hiçbir çaba harcamaz, kadın sevişmek istediğinde onunla birlikte olamaz ve gidip kanepede yatar. Bu sahnenin ardından, adeta bu davranışı için ödüllendirilircesine, kendisine yardım için öteki dünyadan gelen annesi ortaya çıkar.

Filmdeki kadınlar da ödipal çatışmanın iki boyutunu sergilemektedir: ideal anne ve fallik anne. Anne cennetten döner dönmez kendine düşen idealleştirilmiş rolün davranışlarını sergiler; oğlunun kahvaltısını hazırlar, evini çekip çevirmeye başlar, yaşantısını düzenlemeye girişir, komşularla iyi ilişkiler kurar. Oğlun aradığı da budur. Bir türlü cinsel ilişkide bulunamadığı sevgilisi ise, feminist çağrışımları nedeniyle fallik anneyi çağrıştırmaktadır ama fallik iktidarı sahiplenmekte sorunları vardır: Freud'un saptamasıyla, annenin sahip olduğu düşünülen kayıp penisi simgeleyen ince topuklarla başı derttedir. Bir türlü topuklu ayakkabı üzerinde rahat yürüyememekte ve topuklarını kırmaktadır. Ama annenin eğitimi ile feminist tavırları terk eden ve geleneksel rolüne geri dönen sevgilinin ortaya çıkmasıyla, oğlun anneye ihtiyacı kalmaz ve babasıyla gökyüzüne, cennete uçan annesinin gidişine sevinir: Anne ödipal karmaşayı sona erdirerek kendisini yeni bir anneşe teslim etmiştir.

Görüldüğü gibi, kültürel bir dışavurum aracı olarak tür filmlerinin eleştirisinde, tür filmlerinin karakterleri gerek tür filmlerinin geleneksel anlatı yapılarına uygunluklarının tartışılması yönünden gerek sahip oldukları simgesel değerler nedeniyle sinema seyircisi için ifade ettikleri anlamlar yönünden belirleyici bir öneme sahip eleştirel öğeler olarak ortaya çıkmaktadırlar. Bu yüzden tür filmlerinin "karakter depoları" ve bu depodan seçilen karakterlerin filmsel üretim süreci içinde kültürel birer temsil olarak sunumlarında ulaşılan başarı düzeyi bir tür filminin eleştirel değerinin önemli ölçütlerinden birisini oluşturmaktadır.

Tür filmlerinin eleştirisinde türsel karakterler kadar bir türün teşhis edilmesinde yardımcı olan öğe, her bir türe ait görsel malzemenin sunulmasıyla oluşturulan görsel betimlemedir. Filmsel malzeme esas olarak gerçek yaşamdaki nesnelerin bir yeniden üretimidir ve filmler ikonik analoji yoluyla gerçeklik görünümleri sunmaktadırlar. Perdede yansıyan bir imge ikonik benzerliğinden ötürü gerçek nesnesinin anlamsal niteliklerini barındırmaktadır.

Diğer yandan bir perde imgesinin gerçek nesnesi işaret ettiği temelanlamın yanı sıra bir takım yananlamlara da sahipse, beraberinde bu ikonografik niteliklerini de perdeye taşımaktadır. Perde imgeleri ikonografik özelliklerini gerçek yaşamdaki nesneden almalarının yanı sıra, sinema perdesinde sürekli tekrarlanmaları aracılığıyla ikonografik anlamlar edinebilmektedirler. Her iki durumda da perde imgelerinden oluşan görsel film malzemesi yalnızca ikonik düzeyde gösterdikleriyle yetinmeyip bunları aşıp geçen başka anlamsal zenginliklere de sahip olmaktadır. Bu durumda filmlerin eleştirisinde ikonografik anlam kalıpları aracılığıyla gerçekleştirilen görsel betimlemenin de göz önüne alınması gerekmektedir.

Filmlerde ikonografik kullanım, imgelerin yoğun anlam birikimlerine ve çağrışımlarına sahip olmaları nedeniyle, iletilmek istenen düşüncelerin kolayca ve nispeten daha kesin saptanabilecek bir şekilde iletilmesine yardımcı olmaktadır. Bu nedenle ikonografi sinemanın ilk dönemlerinden beri -özellikle sesin henüz perdede yer almadığı sessiz dönem filmlerinde- kolay bir açımlama yöntemi olmuştur. Panofsky sessiz dönem filmlerindeki ikonografi hakkında şunları yazmaktadır: "Standartlaştırılmış görünüm, davranış ve tavırlar aracılığıyla teşhis edilebilen Vamp ve Namuslu Kız, Aile Erkeği ve siyah bir bıyık ve bastonuyla

belirtilen Kötü Adam gibi birçok iyi hatırlanan tipler ortaya çıkmışlardır. Ekose desenli bir masa örtüsü "yoksul ama dürüst" bir ortam, mutlu bir evlilik anlamına gelmekteydi."[247] Ama Panofsky bu tür ikonografik kullanımlara pek olumlu bakmamaktadır ve sinema seyircilerinin perdedeki süreçleri kendi başlarına yorumlamaya alıştıkları ölçüde bu tür ikonografik kullanımların daha az gerekli olacağını düşünmektedir. Bununla birlikte seyirciye hazır bir anlamlandırma yapısı sunma olanağına sahip olan ikonografik kullanıma dayalı görsel betimleme , aşırı klişeleşmiş kullanımların tekrarlanması tuzağına düşmediği durumlarda, anlatımın zaman ve emek bakımından daha serbest kalmasını sağlayabilecektir.

Zaten ikonografik niteliklere dayalı görsel betimlemenin tür filmlerinin üretilmesinde ve eleştirisinde böyle bir işlevi bulunmaktadır. Tür yönetmeni kendi filmini türün diğer filmlerinden oluşan külliyat içinde sürekli tekrarlanarak türün görsel betimlemesi içinde ikonografik bir nitelik kazanan imgelerini kullanarak oluşturmak durumundadır. Tür eleştirmeni ise, bir tür filmiyle ilgili eleştirisini oluştururken bu geleneksel anlatının barındırdığı görsel malzemenin ikonografik yapısını da bir eleştiri malzemesi olarak kullanmak zorunluluğu taşımaktadır.

Türsel filmlerin görsel betimlemesinin en önemli öğelerini oluşturan ikonografik görüntüler, tür filminin görsel gelenekleri içinde eleştiri konusu olmaktadırlar. Tür filmi eleştirisinde filmin görsel malzemesi tek tek filmlerin bağlamında ele alınmamaktadır. Belirli bir türün külliyatına ait görsel miras, türün ikonografik yapısının içerdiği görsel malzemenin seçimini belirlemektedir. Örnek olarak müzikallerin ikonografisine bakacak olursak, bu türün "ikonog-

247 Erwin Panofsky, "Style and Medium in the Motion Pictures", Gerald Mast; Marrshall Cohen (der.), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York, 1974, s. 162.

rafisi genel olarak tiyatro dünyasına ilişkin nesnelere dayalıdır. Ancak bunların dışında kalan silindir şapka ve baston farklı bir durum ortaya koyar. Çünkü bunlar siyah smokinle birlikte ikonlaşmış ve belli bir tarz dansın, özellikle kendi de bir ikon haline gelmiş olan Fred Astaire'in danslarının göstereni olmuştur."[248]

Bir filmin kendi bağlamında ele alınabilecek görsel malzeme daha çok bireysel filmler olarak da adlandırabileceğimiz; bir yönetmenin belirli bir türün anlatım kalıplarını kullandığı ve türsel malzemenin yeniden canlandırılmasını sağladığı filmlerin aksine, kendi öznel dışavurumunu gerçekleştirmek üzere görsel malzemeye filminin anlatım süreci içinde yaratılan anlamlar yüklediği filmlerde bulunmaktadır. "Bu kodlama düzeyi bütün filmlerde meydana gelmektedir çünkü filmsel öykü anlatımının doğasında öykü geliştikçe 'yalın imgelere anlam' yüklemek bulunmaktadır. Örneğin Citizen Kane-*Yurttaş Kane* filminin final sekansında yanan kayağın ve 'geçilmez' işaretinin simgesel yansıması filmin anlatım sürecinin toplam etkisinden ortaya çıkmaktadır. Citizen Kane'deki bu etkiler bu tek film içinde bir araya toplanmaktadırlar ve filmi seyretmemiz öncesinde bir anlama sahip değildirler"[249] Bu nedenle bir yönetmenin öznel dışavurumunun gerçekleştirdiği filmlerin eleştirisinde, görsel malzemeyi yönetmenin kişiliği bağlamında ele almak gerekmektedir.

Oysa tür filmlerinde görsel malzeme ve bu malzemenin betimlenmesi önceden oluşturulmuş türsel gelenekler bağlamında ortaya çıkmaktadır ve bu malzemenin görsel betimlemesi de türsel gelenekler çerçevesinde gerçekleştirilmektedir. Bir tür filminin ikonografisi -türsel gelenek içinde taşıdığı anlamları da beraberinde getirmesi nedeniy-

248 Nilgün Abisel, *age*, s. 224.
249 Schatz, *age*, s. 22.

le- tür eleştirmeninin dikkate alması gereken özel bir anlamlandırma alanına göndermede bulunmaktadır.

Anlamlarını filmsel anlatım gelenekleri içinde kazanan ikonografik imgeler film eleştirmeni açısından farklı bir algılama alanına işaret etmektedirler: "Her şeye rağmen iki önemli anlam örgütlenmesinden söz edilebileceğini düşünmekteyiz; 'kültürel kodlar' ve 'özel kodlar.' Birinciler her sosyal grubun kültürünü belirlemektedirler. Bunlar insanlar tarafından öylesine özümsenmişlerdir ki sanki insanlığı oluşturan doğal kodlar gibidirler. Bu kodların kullanımında özel bir çıraklık devresine gerek duyulmamaktadır. 'Özel' olarak adlandırdıklarımız ise, tam tersine daha özgün ve kısıtlı toplumsal eylemleri kapsamaktadırlar, daha belirgin bir kod yapısına sahip olduklarından bir çıraklık devresini zorunlu kılmaktadırlar."[250] Tür filminin eleştirisinde çözümleme malzemesi olacak türsel ikonlar özel bir çıraklık devresini gerekli kılan ikonlardır.

İlk kez belirli bir türe ait filmi seyreden ya da belirli bir türün külliyatına yabancı olan bir seyirci, türün kendine özgü mantığını ve dışavurumunu kurmasını sağlayan görsel malzemeyi ve görsel betimleme geleneklerini değerlendirmede eksik kalacaktır. Çünkü türün ikonografisini sağlayan görsel betimleme kalıpları "özel" bir anlamlandırma sistemini ortaya çıkarmaktadır.

Korku filmlerinin görsel betimlemesi hakkında bir fikre sahip olmayan seyirci bu türün ortaya çıkardığı ve insan psikolojisinin ve politik yapının yansımaları olan canavarların ikonografik yapısının değerleri üzerine bir fikre sahip olamayacaktır. Aynı şekilde film noir türünün görsel anlatım geleneklerinden habersiz olan bir seyirci türün ışıklı gölgeli, sert kontrastlara dayanan ve çarpıtılmış kamera

250 Christian Metz, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, s. 121.

açılarını kullanan görsel betimlemelerinin, bu tür filmlerin anlamlandırma sistemlerine katkısının hakkını vermekte yetersiz kalacaktır. Çünkü bu simgesel görüntüler anlamlarını belirli ölçüde kendilerinden önce gelen filmlerin görsel betimlemelerinden ortaya çıkan bir sistem içinde kazanmaktadırlar.

Bu durumda tür filmlerinin külliyatından haberdar olan ve "çıraklık" devresini geçmiş olmak bir yana, tür filmlerinin görsel anlatımını okumakta "ustalaşmış" bir film eleştirmeni, sinema seyircisinin anlamlandıramadığı ya da atlamış olduğu birçok görsel malzemeyi ve bunların betimleme biçimlerini çözümleyerek seyircinin tür filmini anlama yeteneğinin gelişmesine ve seyircinin tür filmlerini daha bütünlüklü bir tarzda anlamasına yardımcı olacaktır.

Bu nedenle tür filmlerinin özel bir öğrenme sürecini gerektiren görsel betimleme tarzları, tür eleştirisi alanında özel bir yere sahiptir. Bu özel yerin incelenmesi, tür filmlerinin teşhis edilmesine ve çözümlenmesine yardımcı olabilecek birçok ayırt edici niteliğin saptanabilmesini mümkün kılacaktır. Ayrıca tür filmlerinin görsel malzemeleri ve görsel betimleme geleneklerinin ortaya çıkarılmaları açısından açık bir biçimde teşhis edilebilecek bir görünüme sahip olmaları, tür filmlerinin eleştirisinde bu alanın daha somut bir görünüm içinde ele alınabilmesini sağlamaktadır.

Tür filmlerinin eleştirisinde belirli bir türe ait görsel malzeme ve bu malzemenin sunumu "görsel gelenekler", "görsel betimleme kalıpları" ve "görsel ikonografi" gibi tanımlamalarla ifade edilmektedir. Bu tanımlamaların belirttiği görsel yapı, türün anlatım gelenekleri, temel karakterizasyonları, ele aldığı temel çatışmaları ve sözdizimi gibi, tür eleştirisinin dayanacağı alanlardaki eleştirel malzemelerden önce ve daha kolaylıkla teşhis edilebilmektedir.

Bir film türünün görsel gelenekleri; türün içeriğine bir anda göndermede bulunulmasını sağlayacak görsel betimleme kalıpları, türün iyice belirlenmiş ikonografik imgeleri sahip oldukları simgesel değerden ötürü -içeriğe ilişkin bilgimizi tamamen akla getiremeseler de- hemen türün teşhis edilmesine yol açacaklardır. İslam dinindeki "hilal" ya da Hıristiyan dinindeki "haç" imgelerinin bir anda arkalarındaki aşkın (transcendent) bir simgesel değerler sistemini (bir gezegenin görüntüsünün ya da artı işaretinin ötesine geçen anlamları ve bütün dinsel değerleri ve düşünceleri) vermesi gibi, türün herhangi bir ikonu da film türünün sahip olduğu bütün türsel değerleri ve düşünceleri sinema seyircisine iletivermektedir.

Belirli bir tür filmine ait entrika yapısı bir başka tür filminde farklı bir bağlamda ortaya çıkabilir. Türsel geleneklerin birbirine karıştığı çağdaş sinema içinde bu tür türsel ödünç almalar ya da birbirinin anlatım geleneklerinden devşirmeler oldukça fazla göze çarpmaktadır. Mesela Oliver Stone *U-Turn-Kaybedenler* filmiyle ilgili olarak kendisiyle yapılan bir söyleşide, "iki ayrı türün, kara film ve westernin en tipik öğelerini kullanıyorsunuz" saptamasında bulunan Michael Heny'ye "o western öğeleri senaryoyu yazarken gelip eklendi. Bir tür kara-spagetti yapmayı düşündüm"[251] cevabını vermektedir.

Aynı dergide aynı filmin eleştirisinde, bir eleştirmen filmi türsel geleneklerin karışımı çerçevesinde şöyle tanımlayabilmektedir: "*Kaybedenler*, bir yol filmi gibi başlayıp, bir gerilim filminin içinden geçen ve sonunda kendini Tarantino tarzı bir şiddetin koynunda bulan bir yapım."[252]

251 Aktaran: Atilla Dorsay, "Oliver Stone ve David Fincher ile Klasiklerden Günümüze", *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 39, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Mart 1998, s. 26.

252 Murat Özer, "'Köhne' Kasabanın 'Bedbaht' insanları", *Sinerama: Sinema Kültürü Dergisi*, Sayı: 2, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık, İstanbul, Mart 1998, s. 23.

U-Turn filmi aynı zamanda kara film türünün başyapıtlarından olan *Double Indemnity-Çifte Tazminat* ve *The Postman Always Rings Twice-Postacı Kapıyı İki Kez Çalar* filmleri çerçevesinde eleştirilmiştir. Bu tür eleştirel yargılarda bulunmak çeşitli film türlerine ait anlatım geleneklerini bilmeyi gerektirmektedir. Bu anlatım gelenekleri ise, sahip oldukları soyut doğadan ötürü türün külliyatını oluşturan ve türü temsil eden filmlerin anlatı yapılarının derinlikli çözümlemeler sonucunda teşhis edilmesiyle ortaya çıkarılmaktadır.

Bir film türünün görsel betimleme tarzı ve görsel malzemesi ilk elde teşhis edilebilecek ve tür filminin anlamına ulaşmamızı sağlayacak eleştirel öğelerdir. Stone'un kara film geleneklerini canlandıran filmi ise, tür filmlerinin görsel betimlemeleri açısından özel bir durum arz etmektedir. Film noir türü, film türleri arasında en ayırt edici niteliği olan görsel betimleme tarzıyla ön plana çıkmaktadır: "Kara filmi tanımlamaya yönelik hemen hemen her girişim, görsel üslubun film noir olgusunun kapsamı içine giren çok farklı filmleri birbirlerine bağlayan bir bağ olduğu konusunda mutabakat içindedir."[253] Klasik kara filmin görsel betimlemesi içinde, "karakterler ruhlarının hapsolmuşluğunu simgeleyen gölgeler içinde sarmalanmışlardır, mekânlar spectral imgelerle doludur. Sokaklar karanlık ve tehditkârdır."[254] Ama bu türü Amerikanın güneybatısında bir çölde gündüz vakti çektiğinizde, bu tip klasik bir görsel betimleme için hiç şansınız kalmayacaktır. Bu takdirde kara film türünün geleneksel öğeleri anlambilimsel yapıdan çok sözdizimsel yapı içinde kullanılabilecektir.

253 J. A. Placeve L. S. Peterson, "Some Visual Motifs of Film Noir", *Movies and Methods* kitabında, Bill Nichols (der.), University of California Press, Berkeley, 1976, s. 325.

254 Steven C. Earley, *An Introduction to American Film Genres*, New American Library, New York, 1979, s. 138.

Tür filmlerinin görsel betimleme kalıplarının ve görsel malzemelerinin ikonografik değerlerinin kolayca teşhis edilebilmelerinin nedeni, bunların ait oldukları türle kesin bir takım çağrışımlara sahip olmaları ve simgesel bir bağlam içinde yer almalarıdır. Her film türünün görsel betimlemesini oluşturan ikonografik yapısı türlerin kendilerine özgü sözleşmeselliklerinden (convention) ortaya çıkan bir simgeselliğe sahiptir; tıpkı toplumsal bir sözleşme sonucunda teraziye adaleti tanımlayacak bir simgesellik verilmesi durumunda olduğu gibi. Tür filmi eleştirmeninin tespit etmekte ve yorumlamakta ustalaştığı türsel sözleşmeler koşullarından ayrı düşünülemeyeceği için, belirli bir film türüne ait görsel betimleme kalıpları ve ikonografik yapılar türün teşhis edilmesinde ve eleştirilmesinde kolay ve kesin bir tanıma sürecini sağlamaktadır.

Tür filmlerinin görsel betimlemesinin eleştirel açıdan değerini, Tür filmlerinin tarihsel bir gerçeklikten çok "görsel geleneklere ait dış form" içine yerleştirilebileceğini ileri sürerek, türleri film-öykü-süreçsel göndergeleri ile bir uygunluk içine yerleştirmeyi reddeden ve türün formuna öncelik tanıyan Ede Buscombe şöyle vurgulamaktadır: "Görsel bir ortamı ele aldığımız için tanımlama ölçütlerini kesinlikle perdede gördüklerimizde aramalıyız."[255] Tür filmlerinin görsel bir alanı kapsadıkları ve tür filmlerinin görsel betimlemelerinin anlamlandırma süreci içinde büyük pay taşıdıkları inkâr edilemez ama bu tanımlama film türlerinin görsel yönüne aşırı bir vurgulamada bulunmaktadır. Çünkü tür filmlerinin görsel malzemesi kendiliğinden anlamlı değildir; anlamını türsel anlatımın oluşturduğu sözleşmeselliklerden almaktadır.

Bu nedenle ağırlıklı olarak görsel malzemeyi ve betimlemeyi içeren bir eleştiri, tür filmi eleştirisinin yalnızca be-

255 Aktaran: Stephen Neale, *age*, s. 12.

lirli bir yönünü ele alacaktır. Neale görsel betimlemeye bu tür bir eleştirel ağırlık tanınmasının, görsel betimleme/ikonografi ile tür filmlerinin teması ve gösterilen anlam arasında bir sınır oluşmasına neden olacağına, bu ayrımın ise biçim/içerik ayrımını yeniden üreteceğine dikkat çekmektedir.[256] Filmin biçiminin gösteren, içeriğinin ise gösterilen düzeyini işaret ettiği düşünüldüğünde, bir tür filminin yalnızca görsel betimleme gelenekleri ve ikonografisi düzeyinde çözümlemek, gösterilenleri hesaba katmaksızın yalnızca gösterenler düzeyinde bir eleştiride bulunmak olacaktır. Oysa tür filmlerinin göstergelerinin anlamlandırılması gösteren ve gösterilenin birbirine bağlanmasıyla olmaktadır. Bir tarafta meydana gelecek bir ihmal eleştirinin bütünlüğünü bozacaktır.

Bu yüzden "ekrana özgü yinelemeyle (gösteren) öyküsüreçsel yineleme (gösterilen) arasındaki sürekli gelişgidiş yöntemsel bir ilke olarak kabul edilmelidir. Çünkü birimlerin yer değiştirmesini sağlayan bu gidiş geliştir."[257] Metz film çözümlemesiyle ilgili yöntembilimsel önerilerde bulunduğu bir başka yazısında, "biçim" sözcüğünün doğasından ötürü bir süreçler bütününü kapsayan; içerik sözcüğünün ise hiçbir anlamda sinemasal olmayan, bir tiyatro oyununda ya da romanda olduğu gibi alınan şeyleri kapsayan bir anlamda kullanıldığını söyleyerek, bu ayrımın ortaya çıkarabileceği yanlış yöntembilimsel uygulamaların düzeltilmesi konusunda şunları yazmaktadır: "Filmde ortaya çıkan sinemasal olmayan gösterilenler açıkça bir öze -bu durumda anlambilimsel bir öze- sahiptirler. Ama bunlar ayrıca biçimlerine de sahiptirler ve düzenlenmiş gösterenler dizilerine de aittirler. Film eleştirisi tarafından sık sık gözden kaçırılmalarının nedeni, söz konusu biçimin ve gösteren birimlerin 'sinemasal dilden' ayrı olmalarıdır. Bu

256 *age*, s. 12.

257 Christian Metz. *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, s. 142.

kapsam içinde bunlara sinemaya ait kodlamaların çözümlenmesinde önem verilmemesi kabul edilebilir ama hiç kuşkusuz bunlar belirli bir filmin tam olarak anlamlandırılmasında merkezlenen bir çözümleme tarafından görmezlikten gelinemezler. Çünkü bu gösterilenler her şeye rağmen film içinde yer almaktadırlar."[258] Bu yöntembilimsel doğrultuda, film eleştirisi görsel betimlemeyle işaret edilen biçim ile filmin temalarını ve toplumsal göndermelerini ifade eden içerik arasında sağlıklı bir gidiş geliş içinde bulunmaktadır.

Genel olarak film çözümlemesinde olduğu gibi, tür filmi eleştirisinde ve çözümlemesinde de içeriğe ait birimler eleştiri kapsamı dışında bırakılarak, görsel betimleme kalıpları ve türsel ikonografi üzerinde yoğunlaşılabilir. Bu yöntembilimsel tavır, Neale'nin belirttiği gibi, tür ve gerçeklik ilişkileri nedeniyle ele alınması güç olan korku ve müzikal gibi türleri çözümleme olasılığını sunabilmekte ve tür filmlerinin görsel betimleme geleneklerine ve ikonografisine dayalı bir eleştiri yapmakta yardımcı olabilir. Ancak film türlerinin hiçbir şekilde kültürel dışavurum koşullarının uzağında bulunmadığı düşünüldüğünde, bir tür filminin bütünlüklü bir eleştirisinin yapılmasında içeriğe dayalı çözümleme ihmal edilemeyeceği için tür filminin eleştirisinde bu yönün de ikmal edilmesi gereklidir.

Film eleştirisinde görsel betimlemeye dayanan bir eleştirinin kurulmasından söz ederken ortaya bir başka sorun çıkmaktadır: Tür filmlerinin görsel betimleme ve türsel ikonografi alanının kapsamı nedir? Bu kapsam yalnızca açıkça görülen malzemeyi mi kapsamaktadır? Schatz bu kapsamın sınırlarını genişletmektedir: "Bir türün ikonografisi yalnızca anlatımın görsel kodlamasıyla ilgili değildir. Aynı zamanda temasal değere de işaret etmektedir. Wes-

258 Christian Metz, "Methodological Propositions for the Analysis of Cinema", Screen, c. 14, No: 1-2, British Film Institute, Londra, Bahar/Yaz, 1973, s. 95.

ternde beyaz giyen karakterler ve siyah giyen karakterler arasında ya da müzikalde dans edenler ve dansetmeyenler arasında bir ayrım yapabiliriz ve bu ayrımlar buradaki toplumların doğasında bulunan temasal çatışmaları yansıtırlar. Görsel kodlama anlatımsal ve toplumsal değerlerle ilgili olduğu için tür filmciliğinin görsel olmayan cephelerini de kapsarlar. Diyalog, müzik ve hatta rol dağıtımı (casting) bile bir türün ikonografisinin anahtar öğeleri olabilir."[259] Schatz'ın kapsamını genişlettiği şekilde bir görsel betimleme alanı aynı zamanda Metz'in düşüncesine uygunluk göstermekte ve daha bütünlüklü bir eleştirinin kurulabilmesi için içerik malzemesinin (gösterenlerin) biçimsel malzeme (gösterenler) ile ilişkilendirilmesinin yararına vurgulamada bulunmaktadır.

Tür filmlerinin görsel betimlemesine ilişkin olarak ele aldığımız bütün bu konular, bu alanın bir tür filminin her yönüyle teşhis edilmesini ve çözümlenmesini amaçlayan bir film eleştirisi açısından önemini göstermektedir. Bir tür filminin görsel betimleme gelenekleri ve görsel öğeleri, filmlerin gösterilenlerinin oluşturduğu temelanlamsal malzemeyi barındırmaktadır. Bir tür filminin gösterenleri ile gösterilenlerinin oluşturduğu anlamlama sistemi içinde yananlam düzeyinin incelenmesine geçebilmek için, görsel betimleme malzemesi ve gelenekleri somut, açık ve işlevsel bir eleştirel dayanak noktası sunmaktadır.

TÜR FİLMİ ELEŞTİRİSİ VE YÖNTEMBİLİM

Tür filmlerinin eleştirisinde temel olarak alınabilecek yöntem, eleştiri nesnesi olan filmi ait olduğu türün gelenekleri içine yerleştirmek ve yukarıda anlatmış olduğumuz temel değerlendirme alanları bağlamında filmi ele alarak bunlara uygunlukları ölçütünde filmi değerlendirmek olacaktır.

259 Thomas Schatz, *age*, s. 23-24.

Tür filmlerinin eleştirisindeki bu temel yöntem, öncelikle tür filmlerinin geleneksel yapılarının eleştirel referans kaynağı olacak bir şekilde saptanmış olmasını gerektirmektedir. Türü belirleyen geleneksel yapılar olmaksızın bir tür filminin eleştirel değerini saptayabilmek mümkün olmayacaktır.

Tür filmlerinin eleştirisindeki zorluklardan birisi türsel gelenekler zaten herkes tarafından bilinen ve kolaylıkla anlaşılabilen yapılar olarak görüldüğü zaman ortaya çıkmaktadır. Başka türlü ifade edersek, bir film eleştirmeninin bir tür filmini geçerlilikleri türsel bir kuram tarafından onaylanmamış öznel yargılar bağlamında değerlendirmesi eleştirisinin gücünü azaltabilecektir. Bir tür filminin eleştirilmesinde, bir film türünün karakteristik özellikleri türün külliyatını incelenmesinden sonra elde edilebilecek sonsal ölçütler çerçevesinde daha sağlıklı ortaya konabilmektedir.

Bu nedenle sağlıklı bir tür eleştirisi, tür filmlerinin temel karakteristiklerini ya da belirli bir film türünün temel karakteristiklerini ortaya koymak üzere, türsel tanımlamaların niteliklerini ve sınırlarını belirleyen kuramsal çerçeveye dayanmak durumundadır. Aksi takdirde tür filmlerinin eleştirisinde dayanılacak düşüncelerden birisindeki zayıflık, eleştirinin dayanak noktalarını ortadan kaldıracaktır. Bu yüzden türsel bir eleştiri kuramı eleştirel açmazlardan sakınmak üzere bir uzlaşım temeline sahip olmak zorundadır.

Diğer yandan sağlıklı bir eleştiriye olanak sağlayacak tür kuramı günümüz sineması açısından daha büyük bir önem taşımaktadır. Çünkü "son yıllarda gözlenen eğilim, tek bir türün uylaşımları içinde kalmak yerine, birden çok türün özelliklerini içeren popüler filmler yapmaktır. Değişik türlerin uylaşımlarının belirli tarzlarda bir arada kullanılmasının kendi bir uylaşım haline gelmektedir."[260] Gü-

260 Nilgün Abisel, *age*, s. 9.

nümüzün popüler filmleri türlerin anlatım geleneklerini birbirlerinden ödünç aldıkları ve birbirlerinin sınırlarını aştıkları bir yapı arz etmektedirler. Artık bir filmi ya da tür filmini seyrederken tek bir film türünün referans alanı içinde eleştiride bulunmak yeterli olmamaktadır. Film eleştirmenlerinin de dile getirdiği gibi, "Sinema türlerin saflıklarını yitirdiği bir dönemi yaşıyor bir süredir. Melez türler artık normale dönüştü. Hep sorunlu bir iş olan, türleri birbirinden ayıran sınırların saptanması, günümüzde olanaksız hale geldi. (...) Belki de türsel arayıştan, filmleri kategorize etme saplantımızdan vazgeçmemiz gereğinin göstergesi bu durum. Ama kazın ayağı öyle değil. Hangi türün hangi türle harmanlandığına bakmaksızın, ortaya çıkan bileşkenin tam olarak ne olduğunu anlamak olası değil çünkü. Hallaç pamuğu gibi fırlatılıp atılan türler gelişigüzel savrulmuyor, tesadüfi karışımlar oluşturmuyorlar."[261] Çağdaş sinema uzun süredir türlerin anlatım geleneklerinin birbirlerinin içine aktarabileceğinin farkına varmıştır ve filmlerin çoğunda bu yönteme başvurulmaktadır. Film eleştirmeninin bu nitelikteki filmleri eleştirmesinin koşulu, kullanılan türsel gelenekler konusunda kurama dayanmak ve bu kuramsal çerçeve içinde -tıpkı türsel gelenekleri harmanlayan filmler gibi- türsel öğeleri eleştirisi içinde harmanlayabilmektir.

Bu türsel karışımlardan oluşan çağdaş sinemanın ürünlerini eleştirirken, bir eleştirmen nasıl bir eleştirel yönteme sahip olmalıdır? Artık perdede klasik anlamda türsel yapılar gösteren ve tür filmlerine dayalı bir kültüre sahip olmaksızın kolaylıkla teşhis edilebilecek ürünler bulunmamaktadır. Kimyasal bir bileşim gibi, bu filmler de birer anlatı bileşimleri durumuna gelmişlerdir. Kimyasal bi-

261 Tuna Erdem, "Komediler Ciddiyet Arzediyor" *Radikal*, 19 Ocak 1997, s. 22.

leşimin yapısını çözmek için bileşenlerine ayırmanın gerekmesi gibi, bu filmlerin anlatısal bileşenlerini ayırt etmek gerekmektedir. Bu nedenle günümüz film eleştirisi açısından, sağlıklı bir tür kuramına dayanmak daha elzem bir duruma gelmiştir.

Tür filmi eleştirisinin dayanabileceği bir tür kuramının sağladığı en temel eleştirel yardım, bir tür filmini başka tür filmlerden ayırt edebilmemizi sağlayan, bu filmi eleştirebilmek ve temel eleştirel öğelerinin belirlenmesini gerçekleştirebilmek üzere referans kaynağı olarak kullanılabilecek bir türsel külliyatı ortaya koyabilmesidir. Ancak burada bir takım yöntembilimsel sorunlar kendini göstermektedir. Bir türsel külliyatın ortaya konması, türü temsil eden filmlerin diğer filmlerden ayrılmasını gerektirmektedir. Ama bu ayrımı yapabilmek için türün kapsayabileceği filmlerin çözümlenmiş olması gerekmektedir. Öte yandan bu tür filmlerin çözümlenmiş olması demek, başka filmlerden ayrılmış bir film listesine sahip olmak ve bu listeden yola çıkmak anlamına gelmektedir. Bu iki farklı yönelim içimde, bir türe ait temel karakteristikleri belirleyebilmek için hem bu türe ait filmler saptanmak hem de bu filmleri saptarken belli türsel nitelikler var olduğunu kabul etmek gerekmektedir.

Belirli bir türe ait külliyatı saptarken daha başlangıçta işi karmaşıklaştıran iki yönelimi Rick Altman şöyle saptamaktadır: "Bir türün külliyatını kurarken genellikle (...) her biri külliyatın farklı bir tasarımını karşılayan karşılıklı iki grup metin kurarız. Bir yandan türün basit, totolojik bir tanımlamasını karşılayan kaba bir metin listemiz vardır (örneğin western; Amerikanın batısında geçen film ya da müzikal; film-öykü-süreçsel müzikli film). Bu kapsayıcı liste tür ansiklopedileri ya da kontrol listeleri tarafından kullanılan tiptendir. Diğer yandan (...) aynı filmlerden tekrar tekrar bahsedilir ama bunun nedeni bu filmlerin daha

iyi yapılmış olmaları değil, bir türü görünüşte daha yüzeysel olan diğer filmlerden daha tam ve güvenilir bir biçimde temsil ediyor görünmelerindendir. Filmlerin bu dışlayıcı listesi genellikle bir sözlük bağlamında değil, bunun yerine türün daha kapsamlı yapısına ulaşmak için girişimlerle bağlantılı olarak oluşur."[262] Altman ilk tipteki külliyatı oluşturan kapsayıcı bir liste oluştururken amaca uygun olarak önsel bir ölçüt kullanılması gerektiğini belirtmektedir. Bu nedenle film eleştirmeni kendisine uygun düştüğü, varmak istediği sonuca ulaşmakta iyi bir örnek oluşturacağı için bir filmi bu tip bir liste içine katabilir.

Diğer yandan, ikinci tipten, dışlayıcı tipten bir liste kullanmak film eleştirmenine, kendi önsel yargılarından çok bir türün ne olduğu konusundaki düşünce uzlaşımlarından yola çıkmasını gerektireceği için, en azından daha nesnel bir türsel külliyata dayanma olanağı verecektir. Bu tip bir listeye dayanan film eleştirisi içinde, belirli bir film türünün anlatı gelenekleri, türsel çatışmalar, türsel karakterler, türsel ikonografi gibi alanlar içinde özgül çözümlemelere girişilebilecektir.

Bu düşünceleri somut olarak bir film türünde örnekleyecek olursak, bir korku filminin seyirci açısından ifade ettiği anlamlar konusunda film eleştirmeninin bir fikri vardır; korku filmlerinde seyircinin neleri görmekten hoşlandığı, hangi içeriksel ve görsel malzemenin korku filminde yer aldığı takdirde seyircinin bundan hoşlanacağı, neleri görmekten hoşlanmayacağı gibi konular seyircinin sinema kültürü içindeki tecrübe alanında büyük ölçüde belirlenmiş durumdadır ve bu belirlemenin ölçütleri de seyircilerden kaynaklanmaktadır. Çünkü Tudor'un belirtmiş olduğu gibi, "gelenekler genellikle yönetmenlerin ve film eleş-

262 Rick Altman, "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", *Cinema Journal*, C. 23, No: 3, Society for Cinema Studies, Chicago, 1984, s. 7

tirmenlerinin kontrolleri dışındaki nedenlerden ötürü değişmektedirler."[263] Bu değişimin nedenlerinin önemli bir bölümü seyirci tarafında bulunmaktadır; seyirci tarafından kabul edilmeyen, onay almayan herhangi bir unsurun tür filmlerinin geleneklerine katılması zordur. Türsel bir tanımlamanın amacı bir türe ait temel özellikleri belirlemek olduğuna göre, bunların ortaya çıkarılabilmesinde türün temel sorunsalının, aktarmak istediği temel çatışmaların neler olduğunun saptanması eleştirmene eleştirisini dayandırabileceği veriler elde etmesi yönünde yarar sağlayacaktır. Film eleştirmeni bir tür filminin özünde kültürel bir dışavurum aracı olduğunu akıldan uzak tutmamalıdır.

Dolayısıyla bir tür filminin barındırdığı psikolojik ve toplumsal sorunların, çatışmaların ve temaların ne ölçüde iyi aktarılıp aktarılamadığı tür eleştirmeninin türsel bir külliyat oluşturmasında yardımcı olacaktır. Göründüğü kadarıyla, türü yeterince temsil etmeyen filmlerin eleştiri alanı dışında bırakılacağı bir türsel külliyat, film eleştirmenine sağlayacağı daha sağlam verilerle daha sağlıklı bir tür filmi eleştirisi için elverişlilik taşıyacaktır.

Bu arada tür kuramcısı ve eleştirmeni açısından, ister kapsayıcı ister dışlayıcı nitelikte türsel bir külliyatı kurarken karşılaşacağı bir başka sorun daha bulunmaktadır: Bir türün tanımlanması yapılmaya çalışılırken ve türün külliyatı oluşturulmaya çalışılırken kullanılacak ölçütler türün filmlerinin kullandığı temelanlamsal malzemelerden mi yoksa bunların sunum biçimlerinden mi çıkarılacaktır? Bir başka deyişle, tür filmlerinin anlambilimsel verileri mi yoksa bu anlambilimsel verilerin aktarılmasını sağlayan sözdizimsel verileri mi daha çok tür kuramcısının ya da eleştirmeninin işine yarayacaktır?

263 Andrew Tudor, "Genre and Critical Methodology", *Movies and Methods* kitabında, Bill Nichols (der.), University of California Press, Berkeley, 1976, s. 124.

Aslında tür filmlerinin incelenmesi alanında her iki eğilim de var olmuştur. Bazı kuramcılar ve eleştirmenler filmin anlambilimsel öğelerinin tür filmlerine kendilerine özgü yapıları ortaya koymakta daha çok belirleyicilik kazandırdığını ileri sürerken ve temel olarak anlambilimsel verilerden yola çıkarak ölçütler oluştururlarken, diğerleri de bu malzemeye anlam kazandıran sözdizimsel yapıları ön planda ele almışlardır. Ancak bu iki eleştirel tavır birbirlerine zıt olmaktan çok birbirlerini tamamlayan bir nitelik göstermektedirler. Hatta bu iki eleştirel yöntem kendi başlarına sahip oldukları tutarlıktan ötürü tür filmlerinin eleştirilmesinde zenginlik kazandırmaktadır.

Bu iki eleştirel tavrı açıklamak üzere bir önceki bölümde kara film türü bağlamında ele alınış olduğumuz *U-Turn* filmine dönebiliriz. Burada Stone'un *U-Turn* filminin görsel betimleme tarzının klasik anlamda kara film geleneklerine uymamasına rağmen, filmin anlambilimsel ve sözdizimsel nitelikleri nedeniyle kara film türünün gelenekleri içinde yer aldığını belirtmiştik. *U-Turn* filmi kara film tarzının anlambilimsel öğelerine sahiptir: Kadın karakteri Grace, kara film türünün diğer kadın karakterleri gibi hırsı ve şehvetiyle öne çıkan ve hırsıyla şiddete ve ölüme yol açan bir kadındır. Erkek karakter Bobby de, ilişkide bulunduğu kadının görsel çekiciliğinden etkilenmesiyle ve bu kadının namussuzluğunu kavramada gösterdiği yetersizlikle film noir karakterlerinin temel özelliklerini yinelemektedir. *U-Turn* filmi sözdizimsel yapısıyla da kara film türünün geleneklerini yinelemektedir: Kadının hırsına ve görsel çekiciliğine kapılan erkek şiddete ve suça yönelir ve filmin sonunda iki karakter birbirlerini öldürürler.

U-Turn filmi kara film türünün en belirleyici yanı olan görsel betimlemesini kullanmamasına rağmen, anlambilimsel ve sözdizimsel öğelerinin bir arada değerlendirilmesiyle belirli bir türün geleneksel anlatı yapısı içinde teşhis

edilebilmekte ve tür filmlerinin eleştirilmesinde anlambilimsel ve sözdizimsel yaklaşımların bir arada kullanılması gerekliliğini vurgulayan bir örnek olarak dikkat çekmektedir.

U-Turn kara film türünün görsel betimlemesini bir yana bırakarak türün sözdizimsel ve anlambilimsel yapısına dayanmasının aksine, doksanlı yılların bir başka filmi *Seven-Yedi* ise kara filmin sözdizimsel ve anlambilimsel yapılarını bir yana bırakarak *Silence of the Lambs-Kuzuların Sessizliği* filminin açtığı kulvarda, "canavar ruhlu psikopat katile dayalı gerilim filmleri"nin sözdizimsel ve anlambilimsel öğelerini kara film türünün görsel betimlemesi içinde sunma yoluna gitmektedir: "*Yedi*, bir kara film çünkü savaş sonrası Amerika'nın acı yüzünü gösteren 40'ların ve 50'lerin kara filmlerine temel olan aynı kasvetli dünya görüşüne sahip. (...) Hatta yönetmen David Fincher eski kara filmcilerin stilize tekniklerini benimseyerek duvarları, merdiven boşluklarını, kapı aralıklarını ve ışık huzmelerini görsel açıdan iki polisi çerçeve içine almak için kullanıyor. Bu da filmdeki kentin boğucu klostrofobik havasına katkıda bulunuyor. (...) Tamam, genellikle kara film türüyle özdeşleştirilen cazibeli kadınlar, komik laf salataları ve soğukkanlı sert özel dedektifler yok ama böylesi daha iyi."[264] *U-Turn* kara film türünün sözdizimsel ve anlambilimsel öğelerini kullanmasıyla türsel bir eleştiriyi gerektirirken, *Seven* görsel betimleme kalıpları nedeniyle türsel eleştiriyi başvurmayı gerektirmektedir. Ama her iki film de tür filmlerinin anlatı yapılarını ortaya çıkaran anlambilimsel, sözdizimsel kalıpları, temel karakterleri ve görsel betimlemeleri konusunda farkındalığı gerekli kılan dışavurumlarıyla türsel eleştiri yaklaşımının gereğine ve eleştirel verimliliğine işaret etmektedir.

264 ——, "Tür Filmleri"; *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 39, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Mart 1998, s. 104.

Bu iki eleştirel tavrı başka film türlerinden örneklerle açıklamak üzere korku filmlerini kullanabiliriz: Stuart Kaminsky "Ruhbilimsel Düşünceler" başlığı altında incelediği korku filmlerinin "evrensel merak ve korkuların mitsel sunumları olarak görülebileceğini" ve "çağdaş toplumdaki ölüm ve kimlik kaybı korkularıyla ilgili olduğunu" ileri süren düşünceleriyle, bu film türünün teşhis edilmesinde anlambilimsel öğelerin altını çizmektedir. Aynı şekilde Everson, western türünü tanımlarken söyledikleriyle anlambilimsel bir tanımlamanın örneğini vermektedir: "'Western türü' kategorik bir ibaredir: Bu ibare bir öykünün tipine ve içeriğine, artı coğrafi mekâna ve tarihsel zaman aralığına işaret eder. Ama aynı zamanda belirli bir standardizasyona da işaret eder. Western filminde durumların tekrarı, stok karakterler ve entrika motivasyonları beklenir. Bunlar ne kadar fazla mevcut olurlarsa, belirli bir film tür içine o kadar kesin yerleştirilir."[265] Kuşkusuz geniş gönderme alanına rağmen, bu tanımlamalar bir korku filmini ya da western filmini çözümleme amacındaki eleştirmene ele alacağı temel temalara ve anlambilimsel öğelere ilişkin ipucu sağlamaktadır.

Ama film eleştirmeni için filmleri anlama ve değerlendirmede yalnızca tür filminin temaları ve anlambilimsel öğeleri bir ölçüt sağlamamaktadır. Bu temaların ve anlambilimsel öğelerin dışavurumuna olanak tanıyan sözdizimsel ilişkiler de eşdeğerde bir ölçüt oluşturmaktadır. Tür filmlerindeki sözdizimsel ilişkilerin belirleyiciliği konusunda bir örnek olarak korku filmlerine başvurabiliriz. Korku filmlerine sözdizimsel yaklaşımı ön plana çıkaran bir tavır içinde, Noel Carrol korku filmlerindeki anlambilimsel öğeler olarak canavarların anlamlarını psikanalitik

265 William K. Everson, *American Silent Film*, Oxford University Press, New York, 1978, s. 205.

açıdan yorumladıktan sonra, bu canavarların simgesel anlamlarının belirlenmesini sağlayan sözdizimsel ilişkiler üzerinde durmaktadır. Carrol çoğu korku filminin anlatımında yer alan entrika yapısını çözümleyerek, bir film eleştirmeninin korku filmlerini teşhis etmesine yardımcı olacak sözdizimsel ilişkileri şu şekilde ortaya koymaktadır: "Belki de korku filmi türündeki en elverişli anlatım çatısı, benim Keşfetme Entrikası olarak adlandırdığım şeydir (...) dört temel aşamaya sahiptir. İlki başlangıçtır; canavarın varlığı tanıtılır. (...) İkincisinde, canavarın varlığı bir kişi ya da grup tarafından keşfedilir ama şu ya da bu nedenden ötürü canavarın varlığı ya da devam etmekte olan varlığı ya da tehdit edici durum yetkililer tarafından kabul edilmez. Bu yüzden Keşfetme Entrikası hemen sonraki kanıtlama aşamasına geçer. (...) Kanıtlamadaki tereddütlerden sonra, Keşfetme Entrikası canavar ile karşılaşmada doruk noktasına yükselir."[266]

Kaminsky tanımlamasında haklıdır; Carrol'un da saptadığı gibi, *The Exorcist, The Invasion of Body Snatchers, Dracula, Dr. Jekyll and Mr. Hyde* vb. gibi filmler çağdaş toplumdaki ölüm ve kimlik kaybı korkularıyla ilgilidirler. Diğer yandan bu filmlerin bu temalarla ilgili anlamları sözdizimsel ilişkilerin oluşturulmasıyla ortaya çıkmaktadırlar. Aslında korku filmine eleştirel yaklaşım sırasında hangisi daha belirleyici bir role sahiptir? Belki Dracula ya da şeytan tarafından ele geçirilmiş insanlar konusunda kültürel olarak bir takım önsel çözümleme bilgilerine sahip olduğumuz için korku filmlerini anlamlandırmakta belirli ölçüde kolaylığa sahibiz. Ama ya daha yeni tarihli korku filmlerindeki yaratıkların eleştirisinde hangi öğeleri ön planda tutacağız? Korku türünün bu yeni figürlerinin anlamlarını daha çok filmlerin sözdizimsel ilişkileri içinde aramak durumda kalmaktayız.

266 Noel Carrol. *age*. s. 23.

1993 tarihli *Species-Tehlikeli Tür* filminde uzaydan gelen sinyaller tarafından iletilen DNA şifreleriyle üretilmiş olan kız-genç kadın aslında geleneksel toplumsal düzeni tehdit eden feminist kadın tipinin simgeselleştirilmesini sunmaktadır. Ancak bu simgeselleştirme filmin sözdizimsel yapısının göz önüne alınmasıyla ortaya çıkarılmaktadır. Filmin sözdizimsel yapısını saptayacak olursak; uzaylılar insan molekülleri ile birleştirilecek olan DNA şifresini 20 yıl önce yollamışlardır (feminizm de dahil olmak üzere radikal karşı-kültür hareketlerinin güçlenmeye başladığı yıllar); bu şifre ile üretilen kız çocuğu hızla büyümektedir ve deneyin sonuçları önceden kestirilemez bir durum almıştır (feminist kadın tipi önlenemez bir biçimde gelişimini sürdürmektedir); deneyi yapan bilim adamı üzülerek de olsa kızı yok etmek ister (Frankenstein'da olduğu gibi, çocuğun reddi ve deneyin olumsuz olabilecek sonuçlarından sakınma arzusu); kız kaçar ve bir tren kompartımanında vajina benzeri bir kozadan çıkarak bir genç kıza dönüşür ve hiçbir ahlaki kısıtlamaya sahip olmaksızın üremek ister (hızla gelişen feminist hareketin iması); babaerkil düzenin savunucusu figürler tarafından öldürülmek istenir (geleneksel toplumsal düzeni bozma suçunu işlediği için yok edilmesi gereklidir); filmin sonunda geleneksel anne ve babayı temsil eden figürler tarafından öldürülür (geleneksel toplumsal düzenin restorasyonu). Dolayısıyla filmdeki tehlikeli türü gösteren yaratığın feminist ya da babaerkil düzeni tehdit eden kadın figürü olma niteliği, filmin sözdizimsel yapısından ortaya çıkmaktadır. Bu açıdan baktığımızda, bilim kurgu-korku filmi türlerinin bir karışımı olan bu filmin anlambilimsel öğesi olarak uzaylı yaratığın toplumsal göndermeleriyle feminist kadın tipini karşılaması, filmin sözdizimsel yapısının aracılığıyla olmaktadır.

Ayrıca bu sözdizimsel yapı yalnızca bu filme ait değildir: "Haddini Aşan" entrikası olarak adlandırılan ve bili-

min ileriyi göremeyişini, sağduyusuzluğunu vurgulama amacı taşıyan bu entrika yapısı, Carrol'un aynı yazısında belirttiği üzere, şöyle bir yapı taşımaktadır: Dört temel aşamaya sahip olan bu entrikanın ilk aşamasında genellikle deneyin motivasyonu hakkında bir tartışmayı ya da felsefi bir açıklamayı içeren deney hazırlıklarının sunulması vardır. İkinci aşamada ise kazandırdığı görece başarı ile biraz daha megalomanyayı sağlayan deneyin kendisi vardır. Ardından deney ters sonuçlar vermeye başlar ve masum kurbanlara zarar veren ya da onları tehdit eden bir duruma gelir ve filmin son aşamasında canavarla karşılaşma vardır. Bu anlatım yapısını simgeleyen örnekler arasında *Frankenstein* ve *The Fly-Sinek* gibi filmleri sayabiliriz. Bu filmlerdeki anlaınbilimsel malzemenin örtük içeriği ve simgesel yapısı filmin sözdiziminden ortaya çıktığı için, bu tür filmlerin eleştirisinde sözdizimsel yapı öncelikli bir eleştirel öneme sahip olmaktadır.

Yukarıdaki korku filmlerindeki entrika yapısının ve filmlerin temel figürlerinin çözümlenmesinin gösterdiği gibi, anlambilimsel yönelim ve sözdizimsel yönelim aslında birbirlerini tamamlamaktadırlar. Bu nedenle tür filmlerinin eleştirisinde her iki yapının da göz önünde tutulması tam bir çözümlemenin yapılması için gereklidir. Ancak bu iki yönelimden birisine verilen ağırlık eleştirmenin türsel külliyatı oluşturma uygulamasını etkileyecektir: "Anlambilimsel yaklaşım az bir açıklayıcı güce sahip olmakla birlikte çok sayıda filme uygulanabilir. Tam tersine, sözdizimsel yaklaşım bir türün özgül anlam taşıyıcı yapılarını ayırma yeteneğine karşılık geniş bir uygulanabilirlik olanağını ortadan kaldırır. Bu seçenek görünüşte tür çözümleyicisini bir tereddüt içinde bırakır; eğer anlambilimsel görüşü kullanırsa açıklayıcı güçten vazgeçecektir; eğer sözdizimsel görüşü kullanırsa geniş bir uygulanabilirlik olmaksızın işi-

ni yapabilecektir."[267] Altman'ın işaret ettiği kısıtlamalardan kaçınabilmenin yolu, tür filmleri kuramının ortaya koymuş olduğu anlambilimsel ve sözdizimsel yapılardan eleştirel amaca uygun olarak yararlanmak ve en iyisi iki yaklaşımı birbiri içine yedirebilmektir.

Tür filmi eleştirmeni bir kez daha şunu akılda tutmalıdır ki, hangi türe ait olursa olsun hiçbir tür filmi -özellikle türsel geleneklerin birbiri içine karıştırıldığı yapımların giderek arttığı günümüz sineması içinde- kolaylıkla belirli bir türsel külliyat içine kolaylıkla yerleştirilememektedir. Türsel külliyat ayrı ayrı yapıtlardan oluşturulmuş geniş bir yapıtlar kümesini göstermektedir. Bu durumda tür filmlerinin eleştirisinde türsel külliyatı oluşturan ve düzenleyen ilkelerin neler olduğunun öncelikle saptanmasına girişilmesi gerekmektedir. Göründüğü kadarıyla en düzenleyici ilke; zamandizinselliğin oluşturduğu geleneksel yapılar, türsel sözleşmeler olmaktadır. Belirli bir türe ait filmler birbirlerini ardından bir bütünlük oluşturmuşlardır ve bu bütünlük filmlerin üretilmesinde geleneksel yapılar ve sözleşmesel düzenlemeler ortaya çıkarmıştır. Bu nedenle tür filmlerinin eleştirisinde tarihsel bir farkındalık içinde olmak ve artzamanlı (diachronic) bir bakışa başvurmak yarar sağlayacaktır.

Bu tavrın uzağına düşen eşzamanlı (synchronic) bir tür filmi eleştirisi, eleştirmenin dayanabileceği sağlam eleştirel yapıları sağlamakta yeterli olmayacaktır. Çünkü belirli bir türe ait anlambilimsel öğeler ya da sözdizimsel yapılar yalnızca varoluşları içinde geçerlilik kazanmamaktadırlar. Meşru bir duruma gelebilmeleri kuramsal bir onaylanma sürecinden geçmelerini gerektirmektedir. Tür filmi eleştirmeni, eleştirisinde dayandığı türsel öğelerin meşruluğunu artzamanlı bir bakış içinde tanımaya çalışmalıdır.

267 Rick Altman, *age*, s. 11.

Bu yüzden *Species* filmini çözümleme niyeti taşıyan bir eleştirmen, bu filmi kültürel bir dışavurumu gerçekleştiren bir film olarak eşzamanlı bir biçimde değerlendirirken ve filmi içinde yer aldığı tarihsel dönemin bağlamı içine yerleştirirken aynı zamanda tarihsel farkındalık içinde kendisine kuramsal ve eleştirel ilham sağlayacak olan türün diğer benzer yapıdaki filmlerini de göz önünde tutmak zorundadır.

Film eleştirmenin kullandığı -ister sözdizimsel ister anlambilimsel- türsel öğelerin herhangi birisinin eleştirel bir tutarlılık içinde olabilmesinin nedenleri türsel tarih içinde yatmaktadır. Bu anlamda tür tarihi sözdizimsel ve anlambilimsel öğelerin uzlaştırılmalarının tarihidir. Tür filmi eleştirmeninin bu uzlaşımların tarihinin uzağında olması düşünülemez. *Little Ceasar* filmi ilk ortaya çıktığında sırada gangster türüne ait olduğunun anlaşılması anlambilimsel öğelerinin yardımıyla olmuştu. Film kentsel değerlerle çatışma durumunda olan ve otorite kurumlarına karşı kendi değer sistemlerine uygun bir düzen kurma çabasındaki karakterlerle ilgiliydi. Bu filmi izleyen diğer filmlerde anlambilimsel öğelerin sözdizimsel tekrarlarla birleştirilmesi gerçekleştirildi. Zaten türlerin ortaya çıkması da bu yöntemle gerçekleşmektedir: Türlerin oluşmasında "ya görece olarak sabit bir dizi anlambilimsel veriler sözdizimsel deneyim yoluyla uygun ve sürekli bir sözdizimi durumuna geliştirilir ya da halihazırda var olan sözdizimi yeni bir dizi anlambilimsel öğeler edinir."[268] Türlerin oluşmasında anlambilimsel öğeler tek başlarına bir türün gücünü sağlayamazlar; bunların sağlam bir sözdizimi tarafından desteklenmesi gereklidir. Bilindiği gibi, en uzun ömürlü türler kendi sözdizimlerini en sağlam biçimde oluşturmuş ve çeşitli anlambilimsel ve sözdizimsel çeşitlemelere olanak ta-

268 *age*, s. 12.

nıyabilen türler olmuşlardır. Bu yüzden sinema seyircisi ister *Frankenstein* filmini ister *The Fly* filmini izlesin aslında aynı filmi seyretmektedir; aradaki fark içinde bulunulan tarihsel dönemin kültürel dışavurumunu sağlayan anlambilimsel öğelerin çeşitlenmesinde yatmaktadır.

Tür filmlerindeki anlambilimsel ve sözdizimsel yapılar geniş bir anlatım sisteminin içinde yatmaktadırlar. Bu yapılara ait öğeler filmsel metnin; filmsel söylevin; film-öykü-sürecinin ortaya çıkardığı anlamları göstermektedirler. Tür filmlerinin anlatı yapılarının; filmsel söylevlerinin kurulması, öncelikle bu sistemin zorunluluklarına uymayı gerektirmektedir. Bu durumda filmsel anlatı sanatına ait birer alt-sistemler olarak görebileceğimiz türsel anlatıların çözümlemesini ve eleştirisini yapabilmek için, öncelikle sinematografik kuruma ait genel iletişim sistemi hakkında bir bilgiye sahip olma ihtiyacı vardır. Tudor bu ihtiyacı ifade etmektedir: "Film dilinin işleyişi üzerine genel bir model tasavvur edebilirsek, tür olgusu bu dilin içindeki alt-dillere ilgimizi çekecektir. (...) Hemen tür olgusuna atlamak arabayı atın önüne koşmak olacaktır."[269] Bu saptama doğrultusunda, yetkin bir tür filmi eleştirisinin sağlam bir sinemasal anlatı birikimine dayanacağını belirtmeye gerek yoktur.

Çalışmamızın girişinde tür filmlerinin sinemanın en ihmal edilmiş cephelerinden birisini oluşturduğunu söylerken, tür filmlerinin hem sinema kurumunun bir parçası olduklarını hem de sinema kurumunu oluşturduklarını belirtmiştik. Bu düşünce çerçevesinde devam edecek olursak, hiç kuşku yoktur ki, genel bir sinema dil sistemine ait bir dilbilgisi oluşturulabilmesi türsel alt-dillerin incelenmesini sağlayacaktır. Ama böyle bir dilbilgisi oluşturabilmek mümkün müdür?

269 Andrew Tudor, *age*, s. 123-124.

Göstergebilimsel kuramın başı çeken isimlerinden birisi olan Metz sinemanın diline ait bir dilbilgisi oluşturmanın zorluklarına dikkat çekerken bunun gerçekleştirilememesinin temel nedeninin sinemanın bir dil (langue) değil dilyetisi (langage) olduğunu, bu yüzden sinemanın bir dil değil dilyetisi olarak incelenmesi gerektiğini ileri sürmektedir. Metz'in düşüncesindeki haklılık sinemanın hiçbir şekilde bizim anladığımız anlamda bir dilsel yapıya sahip olmamasından ve dilsel bir sabitlik taşımamasından kaynaklanmaktadır. En önemlisi yazınsal anlamda dilde bireyin dil üzerinde bir etkisi olmamasına, dili yalnızca kullanabilmesine karşın, sinemada yönetmen her filmde dilyetisini yeniden yaratmaktadır; filmindeki her şey önemli ölçüde onun kurduğu söylev içinde oluşturulmakta ve anlam kazanmaktadır. Film diziselliği zayıf dizimselliği ise güçlü bir nitelikte olması nedeniyle, diziselliği güçlü olan dilden farklılaşmaktadır. Film dilsel bir niteliğe sahip olmaktan çok retoriğe dayalı bir yapıya sahiptir. Bu yüzden sinemasal incelemelerin dilbilgisi tarafında olmaktan çok dilyetisi tarafında olması zorunluluğu vardır.

Sinemanın dilden çok retoriğe dayalı olması nedeniyle, Tudor'un düşünceleri biraz yumuşatılabilir; hemen tür olgusuna atlamak aslında o kadar yanlış bir yöntem olarak görülmeyebilir. Doğal olarak tür filmleri de genel bir filmsel anlatım sistemine uygunluk göstermektedirler. Ama yönetmenlerin film dilyetisini kullanımları bu sistemi özgül bir retoriğin bağlamında yeniden yaratmaktadır. Tür filmleri genel bir filmsel kodlama sistemini kullandıkları kadar bu kodlama sistemini yeni ve türe ait kodlamalar halinde yorumlamaktadırlar. Sonuçta tür filmlerinin retoriğinin incelenmesi de sinemaya ait retoriğin daha zengin bir biçimde anlaşılmasına katkıda bulunabilir. Film eleştirisi açısından tür filmlerinde bu katkının incelenmesi de değer taşımaktadır. Bir yönetmen ya da belirli bir tür filmi sinema-

nın dilyetisine ve anlatımına kattığı anlatım zenginlikleri açısından da eleştiri nesnesi olmayı hak edebilir.

Bu tip bir yaklaşım film eleştirisinin zenginleşmesine ve yetkinleşmesine de katkıda bulunacaktır. Türsel eleştiri diğer sanat dallarında da anlatı sistemlerinin çözümlenmesinde önemli bir yere sahip olmuştur ve film eleştirisi alanında da bu önem miras kalmıştır. "Tür eleştirisi temelde eleştirinin kolektif bir girişim olarak düzenlenmesindeki avantajlarından ötürü edebiyata ve diğer sanatlara yönelik standart bir yaklaşım olmuştur. Bu yönüyle tür eleştirisi eleştirel yapıtı bölümlemede basit bir yöntem sağlamaktadır: Bir tür üzerinde özellikle durmayı, belirli bir tipe ya da döneme ait alt-türleri incelemeyi mümkün kılar. Bu farklı eleştirel ve tarihsel incelemeler birbirlerine göre ayarlanabilecekleri için, tür kavramı daha özgül ve karmaşık çözümleme biçimlerini teşvik eder. Ek olarak tür eleştirisi aynı türe ait farklı çözümlemelerin -yani üst metnin farklı formülasyonlarının- kıyaslanmasını ve senteze vardırılmasını teşvik eder ve böylelikle türsel tanımlamaların sofistikasyonunu artırır. Son olarak, türsel yaklaşım farklı ortamdaki ve farklı süreçlerdeki belirli metinlerin kıyaslanmalarını mümkün kılar. Çünkü bunlar aynı üst metne aittirler."[270] Cawelti'nin bu sözleri, türsel eleştirinin üst metinlerle (ya da yukarıda belirtmiş olduğumuz gibi genel filmsel anlatı sistemiyle) ilgili yararını, bir üst metin olarak sinemanın dilyetisinin daha iyi anlaşılması açısından işlevini ortaya koymaktadır.

Tür eleştirisinin bir üst-metin olarak filmlerin daha iyi çözümlenmesi açısından sağladığı bu yarar, gerekli inceliklere sahip olunmadığı durumlarda kolaylıkla içine düşülebilecek tehlikelere yol açmaktadır. Cawelti bu tür tehlike-

270 John G. Cawelti, "The Question of Popular Genres", *Journal of Popular Films and Television*, C. 13, No: 2, Helfred Publications, Washington, Güz 1985, s. 55.

lere tür filmlerinin yönetmenlerinin yapıtlarındaki bireysel yaratıcılık alanındaki dehalarının gözden kaçırılabilmesi ve türsel yapılara sanatsal yaratım reçeteleri olarak bakılması sonucunda tür kavramının engelleyici ve sınırlayıcı bir durumu gelmesi olarak dikkat çekmektedir. İşaret edilen bu tip tehlikelerden sakınmak üzere, film eleştirmeni herhangi bir tür filminin başarısında yönetmeninin payını da değerlendirmelidir. Eğer bir yönetmenin herhangi bir tür içinde ürettiği film başka yönetmenlerin yapıtlarından daha başarılı bulunuyorsa, bu başarı türsel malzemeyi kendi yaratıcı kişiliği doğrultusunda ustaca kullanabilen yönetmene çok şey borçlu demektir.

Tür filmlerinin anlatı gelenekleri içinde çalışan yönetmenlerin bireysel dehalarının göz ardı edilebilmesi tehlikesinin yanında dikkat edilmesi gereken bir başka nokta ise, toplumun tür filmlerini anlatısı üzerindeki etkisidir. "Bir film ya da televizyon türünün geleneklerini ve sözdizimini teşhis etmek ve anlamak sadece çözümleme biçimini herhangi bir metne, bir grup metne ya da türsel üst-metne indirgemek anlamına değil, bütün iletişim sürecini incelemek anlamına gelmektedir. Bir türün ya da çoklu-türsel (multi-generic) filmlerin sınırlarını belirlemek ve türlerin nasıl sosyokültürel ve estetik anlamları ilettikleri günümüz tür araştırmalarının merkezi zorluklarından birisidir."[271] Edgerton'un vurgulaması doğrultusunda yapılan incelemeler için sosyolojik eleştiri en uygun eleştirel araç olarak kullanılmış ve tür filmlerinin kültürel dışavurum koşullarındaki işlevi tartışılmıştır.

Ancak film kuramındaki eleştirel tavır farklılığı sonucunda -sosyolojik eleştiri bölümünde belirtmiş olduğumuz gibi- filmlerin sosyolojik çözümlemelerinin ideolojik eleş-

271 Gary R. Edgerton, "Introduction: Special Issue on Genre Studies", *Journal of Popular Films and Television*, C. 13, No: 2, Helfred Publications, Washington, Güz 1985, s. 53.

tiri yaklaşımından göreceği desteğe ihtiyacı vardır. Abisel, günümüz tür filmleri eleştirisi alanındaki bu yönelimi vurgulamaktadır: "Popüler filmlere bakarak bir dönemin toplumsal, kültürel ve sosyopsikolojik özelliklerinin tanımlanabileceği iddiası tam olarak terk edilmediyse bile artık yetersiz kalmaktadır. Çünkü, filmlerin 'yansımalar' değil, 'temsil' üzerine kurulmuş 'inşa'lar olduğu kabul edilmektedir. Dolayısıyla artık film türlerini incelerken, tematik ve biçimsel uylaşımlar aracılığıyla yapıldığı dönemin toplumunu anlamaya çalışmanın yetersizliği ortaya çıkmıştır. En az bunun kadar önemli olarak, uylaşımların kurulmasında rol oynayan etkileşim süreçlerinin anlaşılması sorunu da gündeme gelmiştir."[272] Bu yüzden tür filmlerinin egemen ideoloji hizmetinde işlev gören "inşa" kalıplarının oluşturulması sürecinin incelenmesinde, sosyolojik verilerin değerlendirilmesinde ve yargılanmasında ideolojik eleştiri en elverişli eleştirel çerçeveyi sunacaktır.

Yukarıdaki düşünceden yola çıkacak olursak, tür filmi eleştirisi alanı ikinci bölüm içinde ele aldığımız eleştirel yaklaşımların inceleme alanlarına giren eleştirel malzeme sunmaktadır. Bu nedenle bütün diğer eleştirel yaklaşımlar tür filmlerinin zengin anlatı yapılarının ve içeriklerinin barındırdığı öğelerin çözümlenmesinde önemli işleve sahiptirler. Tekrarlayacak olursak, tür filmlerinin anlatı yapısını çözümlemek üzere göstergebilimsel eleştiri, bu anlatı yapısının ve anlatı öğelerini ortaya çıkaran koşulların saptanması ve gelişim çizgilerinin ortaya çıkarılması için tarihsel eleştiri, yönetmenlerin tür filmlerine katkıları ve türsel öğelerden kendi yaratıcı amaçları doğrultusunda yararlanma yolları için auteur eleştirisi, tür filmlerinin toplum ile ilişkilerinin incelenmesi için sosyolojik eleştiri, sosyolojik eleştirinin sağladığı verilerle ilgili yargılarda ve değerlen-

272 Nilgün Abisel, *age*, s. 39.

dirmelerde bulunmak üzere ideolojik eleştiri, tür filmlerinin yönetmenlerinin, temalarının ve karakterlerinin çözümlenmesi için psikanalitik eleştiri ve tür filmlerindeki babaerkil yapıların çözümlenmesi, kadın ve erkek cinsel kimliklerinin inşa edilme yolları gibi konularda feminist eleştiri zengin bir araştırma alanıyla karşı karşıyadır.

Sonuç Olarak...



Bu çalışma içinde esas olarak ortaya konulmaya çalışan düşünce, çağdaş film eleştirisi alanında kaynağını bilimsel disiplinlerden alan eleştirel yaklaşımların egemenliğinin bulunduğudur. Günümüzde bu temel eleştirel yaklaşımların terminolojisini ya da yöntemini kullanmaksızın filmleri tam anlamıyla değerlendirebilmek ve çözümleyebilmek mümkün görünmemektedir.

Bu durumun nedeni yalnızca film eleştirisi külliyatı içinde yer alan en dikkate değer film çözümlemelerini bu yaklaşımların sunması değildir. Film kuramlarının farkında olanlar ve filmleri çeşitli okumalara olanak tanıyan metinler olarak görenler sadece kuramcılar ve eleştirmenler değildir. Çağdaş yönetmenlerin büyük bir çoğunluğunu sinema konusunda eğitim görmüş ve film kuramlarının sağladığı birikimin farkında olan sanatçılar oluşturmaktadır. Dolayısıyla filmsel bir metin oluştururken yönetmenlerin kuramsal birikimleri de dışavurumları üzerinde etkili olmaktadır. Bu yönetmenler filmlerini üretirlerken sinema konu-

sundaki bu birikimlerinden yararlandıklarından, filmleri de eleştirmenlerin yeni ve derinlikli yaklaşım biçimlerini gerekli kılmaktadır. Ayrıca bu yönetmenler filmlerini üretirken kendilerine ilham verecek ve yönlendirecek düşünceler sunan film eleştirisine duydukları ihtiyacı da dile getirmektedirler. Film sanatında yeni ifade yolları konusunda ilham verecek türden film eleştirisi ise, film eleştirmeninin kişiliğini aşacağından, kuramsal bir gücü gerekli kılmaktadır. Bu arada bir sanat formu ve kültürel dışavurum aracı olarak filme yönelik ilgisi artan ve entelektüel düzeyiyle filmleri kavrama konusunda daha bilinçli yönelimlere sahip olan günümüz sinema seyircisinin de, bu şekilde yapılan film eleştirisi konusunda bir talep yarattığını da eklemekte yarar vardır.

Çağdaş film eleştirisi alanında eskiden olduğu gibi haz estetiğine dayalı olarak, öznel yargılar egemenliğinde eleştiride bulunmak mümkün görünmemektedir. Kuşkusuz bunu söylerken film eleştirisi (criticism) ve film yorumu (review) arasındaki farkı aklımızda tutuyoruz. Film yorumcusunun okuyucularıyla paylaştığı ortak zevkler ve sanatsal yönelimler doğrultusunda öznel değerlendirmelerde bulunma özgürlüğü vardır. Buradaki amaç bir filmi, çeşitli bilimsel disiplinlerin sunduğu kuramsal yapılardan alan ölçütler çerçevesinde değerlendirmek değildir; film yorumcusu film seyretme tecrübesinin yarattığı hazzı ve bıraktığı izlenimi başkalarına aktarmayı amaçlamaktadır. Bunu söylerken bu eleştirel tavır içinde sinemaya ait birikimin bulunmadığı ya da önem taşımadığı kastedilmemektedir. Tam tersine film sanatına ait donanımı ne kadar güçlü ise, bir film eleştirmeninin eleştirel gücü ve okuyucuları üzerindeki etkisi o oranda artacaktır. Ama bu eleştirel tavır, esas olarak film konusunda birikimi ve duyarlılıkları olan bir film eleştirmeninin duygu ve düşüncelerini başkalarıyla paylaşma arzusundan kaynaklanmaktadır.

Ancak film yorumu düzeyinden film eleştirisi düzeyine geçildiği zaman, film eleştirmeninin öznel duygu ve düşünceleri ikinci planda kalmakta, eleştiride bilimsel ölçütlere dayanma ihtiyacı ortaya çıkmaktadır. Film eleştirmeni bir sanat ve kültür ürünü olarak bir filmi çözümlerken ilgi alanının belirlediği yaklaşımın kuramsal çatısına ve sistematik bakış açısına sahip olmak durumundadır. Daha da doğrusu, günümüz film eleştirmeni farklı eleştirel yaklaşımlar konusunda bir birikime sahip olmak zorundadır. Çünkü filmler farklı açılardan ele alınmalarını sağlayacak çok yönlü anlam katmanlarına sahip ürünlerdir. Bu anlam katmanlarının açıklanmasında tek bir eleştirel yaklaşımın yeterli olacağı, filmi yeterli düzeyde açıklayabileceği; farklı eleştirel yaklaşımların her birinin bir filmi kendi eleştirel sistematiği ve ölçütleri içinde değerlendirerek tam olarak açıklayabileceği iddiasında bulunmak mümkün değildir. Her bir eleştirel yaklaşım filmlerin belirli yönlerinin açıklanmasında işlevsellik kazanmaktadır. Ancak hiçbir eleştirel yaklaşım herhangi başka bir eleştirel yaklaşımın getireceği çözümlemenin önüne çıkmamaktadır. Tam aksine, bir filmin değerlendirilmesinde herhangi bir eleştirel yaklaşımın ele almadığı ya da eksik bıraktığı yönü bir başka eleştirel yaklaşım tamamlamaktadır. Zaten kitap içinde belirtmiş olduğumuz gibi, eleştirel yaklaşımlar arasındaki sınırlar bulanık bir durumdadır; her eleştirel yaklaşım kendi içinde diğer yaklaşımların terminolojisinden ve yöntembiliminden yararlanmakta ve bakış açısını tamamlamaktadır. Bu anlamda her bir eleştirel yaklaşım, bir diğer eleştirel yaklaşımın getireceği çözümlemeyi ya da bir filmin sahip olduğu anlam alanlarını sınırlamaktan çok, filmin başka türlü fark edilmeyecek yönlerinin çözümlenmesine olanak tanıyarak filmleri algılama ve değerlendirme biçimlerimizi zenginleştirmeye hizmet etmektedir.

Kuramlara dayalı eleştirel yaklaşımlar karşısındaki en belirgin düşünce, bunların sanat eseri olarak filmin değerini azalttığıdır. Bu bakış açısına göre, kuramsal çerçevede iş gören bu eleştirel yaklaşımlar, filmin içeriğine ulaşmaya değil, kuramının doğruluğunu kanıtlamaya hizmet etmektedirler. Ayrıca bu tür bir çabanın filmden alınan hazzı azaltacağı, yapıtın sahip olduğu sanatsal değerler üzerinde indirgeyici bir etki yaratacağı inancı da bulunmaktadır. Bu düşünce tarzı, filmlerin kuramsal temellere dayalı eleştirel yaklaşımlar aracılığıyla değerlendirilmesinin filmlerin yorumlanmasında bir "katılığa" neden olacağı, eleştiri alanını sınırlayacağını varsaymaktadır.

Oysa ele almış olduğumuz eleştirel yaklaşımların dayandıkları kuramsal yapıların zenginliğini düşünmek bile bu konudaki endişelerin giderilmesinde etkili olabilir. Üstelik bu kuramlar durağan bir yapıda değildirler. Freud'un psikanalitik kuramının Lacancı revizyonunun gösterdiği gibi, kuramlar her zaman için yeni düşüncelerle beslenmekte ve geliştirilmektedirler. Dolayısıyla belirli filmlerin okunmasında yeterli zemin sağlayamayan bir kuram zaman içindeki gelişme çizgisi içinde kazandığı yeni eleştirel öğelerle filmlerin daha bütünlüklü ve zengin bir biçimde okunmalarını sağlayabilir. Bu konuda da, feminist eleştirinin psikanalitik kurama dayanarak filmlerdeki cinsel politika, kadın ve erkek toplumsal cinsiyetlerinin sunumu gibi konularda getirdiği eleştirel okumalar hatırlanabilir.

Son söz olarak, film eleştirisinin filmden yola çıkarak insan ve toplum üzerine yapılan görsel yorumların yazı ortamında ifade edilmesi olduğunu söyleyebiliriz. Aslında kolay anlaşılırlığı nedeniyle en az tercüme işlemine ihtiyaç duyan anlatı tarzı görsel anlatıdır. Ama görselliğin güdümleme gücü içinde yatan ifade biçimlerinin zenginliği, görünürdeki anlamı değil, bu anlamı yaratan derin yapıları kav-

ramamızı gerektirmektedir. Bu ise, bireysel sezgi ve birikim gücünü aşması nedeniyle, kuramlara dayanma ihtiyacını ortaya çıkarmaktadır. Filmlerin eleştirilmesinde, farklı kuramlara dayalı eleştirel yaklaşımlardan yararlanılmasının nedeni bu ihtiyaçtır. Bu eleştirel yaklaşımlar filmleri tüketmekten ya da sınırlamaktan çok filmlerin anlaşılmasında bir başlangıç noktası olma işlevini yerine getirmektedirler.

Kaynakça

ABİSEL, Nilgün, *Popüler Sinema ve Türler*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.

AKERSON, Tanju "Türk Sinemasında Eleştiri", *Yeni Sinema*, Sayı: 3, İstanbul, Kasım 1966.

AKTUĞ, Erkan "Eleştirinin Usta Kalemi", *Radikal*, 14 Mart 1998.

ALEMDAR, Korkmaz ve KAYA, Raşit (der.), *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar*, Savaş Yayınları, Ankara, 1983.

ALLEN, Robert C., *Channels of Discourse*, Reassembled, University of Caroline Press, Londra, 1992.

ALTINSAY, İbrahim, "Ben Eleştirmen Değilim", *Ve Sinema*, Sayı: 8, Hil Yayınları, İstanbul, Temmuz 1989.

ALTINSAY, İbrahim, "Yatağa Giren Starlar ve Sevişmenin Estetiği", *Gelişim Sinema Dergisi*, Sayı: 8, Gelişim Yayınları, İstanbul, Mayıs 1985.

ALTMAN, Rick, "A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre", *Cinema Journal*, C. 23, No: 3, Society for Cinema Studies, Chicago, 1984.

ANDREW, J. Dudley, *Büyük Film Kuramları*, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1995.

ARSLAN, Tunca, "Eleştirmenleri Vurun", *Sinerama: Sinema Kültürü Dergisi*, Sayı: 3, Hürgüç, İstanbul, Nisan 1998.

ATAM, Zahit ve GÖRÜCÜ, Bülent, "Yeni Dünya Düzeni ve Sinema", *Görüntü Dergisi*, Sayı: 3, Boğaziçi Üniversitesi Matbaası, İstanbul, Ocak-Şubat 1995.

AVCI, Zeynep, "Türk Sineması Kadına Bakıyor mu?", *Video Sinema Dergisi*, Sayı: 5, İletişim Yayınları, İstanbul, Kasım 1984.

AYÇA, Engin, "Eleştiri ve Sinema", *Gergedan*, Yıl: 2, Sayı: 20, Dönem Yayıncılık, İstanbul, Ekim 1988.

BALDWICK, Chris, *Literary Terms*, Oxford University Press, Oxford, 1990.

BAUDELAIRE, Charles, *Kötülük Çiçekleri*, Sait Maden (çev.), Çekirdek Yayınları, İstanbul, 1996.

BAUDRY, Jean-Louis, "Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri", Aslı Daldal (çev.), *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 2, Ilıcak Matbaası, İstanbul, Haziran 1997.

BAYAR, Atılgan, "Film: İlk Sinema Dergilerinden", *Ve Sinema*, Sayı: 7, Hil Yayınları, İstanbul, Mart 1989.

BAZIN, Andre, "The Evaluation of Western", *Movies And Methods* kitabında, Bill Nichols (der.), University of California Press, Berkeley, 1976.

BECKER, Boris W. vd. (der.), "The Influence of Personal Values on Movie Preferences", *Current Research on Film: Audiences, Economics and Law*, C. 1, Ablex Publishing Corporation, New Jersey, 1983.

BERGER, Arthur, *Asa Kitle İletişiminde Çözümleme Yöntemleri*, Murat Barkan vd. (çev.), Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1993.

BERGER, Arthur, *Asa Signs in Contemporary Culture*, Longman, New York, 1984.

BETTON, Gerard, *Sinema Tarihi*, İletişim Yayınları, İstanbul, 1990.

BORDWELL, David, *Making Meaning*, Harward University Press, Cambridge, Londra, 1991.

BORDWELL, David, "Foreword", *Theorizing the Moving Image* kitabında, Noel Carrol, Cambridge University Press, New York, 1996.

BRAUDY, Leo, *The World in a Frame: What We See in Films*, Anchor Press/Doubleday, New York, 1976.

BURTON, Graeme, *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*, Alan Yayıncılık, İstanbul, 1995.

BUTLER, Jeremy G., "Miami Vice and the Legacy of Film Noir", *Journal of Popular Film and Television*, C. 13, No: 3, Helfred Publications, Washington, Sonbahar 1985.

BÜKER, Seçil, "Auteur Kuram Üzerine", *Ve Sinema*, Kitap 2, Hil Yayınları, İstanbul, 1986.

BÜKER, Seçil, "Kuram mı Yorum mu?", *25. Kare*, Sayı: 12, Arzu Ofset, Ankara, Eylül 1995.

BÜKER, Seçil, *Sinema Dili Üzerine Yazılar*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.

BÜKER, Seçil ve ONARAN, Oğuz, *Sinema Kuramları*, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.

CARROL, Noel, "Nightmare and Horror: The Symbolic Biology of the Fantastic Beings", *Film Quarterly*, C. 19, No: 3, University of California Press, Berkeley, Bahar 1981.

CARROL, Noel, *Theorizing the Moving Image*, Cambridge University Press, New York, 1996.

CAWELTI, John G., "The Question of Popular Genres", *Journal of Popular Films and Television*, C. 13, No: 2, Helfred Publications, Washington, Sonbahar 1985.

CHANG, Won H., "A Typology Study of Movie Critics", *Journalism Quarterly,* C. 52, No: 4, Kış 1975.

CHAPMAN, Simon ve EGGER, Garry, "Myth in Cigarette Advertising and Health Promotion", *Language Image Media* kitabında, Hovard Davis (der.), Paul Alton, Sail Blackwell Publisher, Oxford, 1983.

COMMOLLI, Jean-Luc ve NARBONI, Jean, "Sinema/ İdeoloji/Eleştiri", *Görüntü Dergisi,* Sayı: 2, Boğaziçi Matbaası, İstanbul, Mart 1994.

COMMOLLI, Louis, "Teknik ve İdeoloji", Yakup Borakas (çev.), *Yeni İnsan Yeni Sinema,* Sayı: 1, Kayhan Matbaacılık, İstanbul, Mart 1997.

CULLER, Jonathan, *Feminist Olarak Okumak,* Suğra Öncü (çev.), Afa Yayınları, İstanbul, 1995.

CURRIE, Gregory, *Image and Mind: Film, Philosophy and Cognitive Science,* Cambridge University Press, New York, 1995.

ÇELEN, Erdal, İLHAN, Serap ve SEVİNÇ, Fatoş, "Üç Yönetmen Üç Bakış", *Yeni Olgu,* Yıl: 3, Sayı: 4, Dünya Süper Web Ofset, İstanbul, Nisan 1984.

DEFLEUR, Melvin ve DENNIS, Everette E., *Understanding Mass Communication,* Houghton Mifflin Company, Boston, 1985.

DENITTO, Dennis ve HERMAN,William, "Bir Filmi Yorumlama", *Ve Sinema,* Sayı: 8, Hil Yayınları, İstanbul, Temmuz 1989.

DERMAN, Deniz, *Jean Luc Godard'ın Sinemasında Kadının Yeniden Sunumu,* Değişim Ajans, Ankara.

DICK, Bernard F., *Anatomy of Film,* St. Martin Press, New York, 1978.

DDMYTRYK, Edward, *Sinemada Kurgu,* Zafer Özden (çev.), Afa Yayınları, İstanbul, 1993.

DONOVAN, Josephine, *Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri,* Aksu Bora, Meltem Ağ-

duk Gevrek, Fevziye Sayılan (çev.), İletişim Yayınları, İstanbul, 1997

DORSAY, Atilla, "Oliver Stone ve David Fincher ile Klasiklerden Günümüze", *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 39, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Mart 1998.

DUDAR, Helen, "All the Right Moves", *American Film*, BPI Communications, New York, Mart 1984.

EAGLETON, Mary, *Working With Feminisms*, Basic Blackwell Publishers, Oxford, 1996.

EAGLETON, Terry, *Edebiyat Kuramı*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1990.

EARLEY, Steven C., *An Introduction to American Film Genres*, New American Library, New York, 1979.

EBERWEIN, Robert T., *A Viewer's Guide to Film Theory and Criticism*, The Scarecrow Press, Methuen, N.J., 1979.

EBERWEIN, Thomas F., "Yapısalcı Eleştiri: Christian Metz", Zafer Özden (çev.), *Düşünceler*, Yıl: 4, Sayı: 4, Ege Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İzmir, Şubat 1990.

ECO, Umberto "Bir Göstergebilim Kuramının Sınırları ve Erekleri", Gül Işık (çev.), *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları* kitabında, Mehmet Rifat (der.), Yazko Yayınları, İstanbul, 1983.

ECO, Umberto "Sinemanın Göstergebilime Katkısı Üzerine", Seçil Büker (çev.), *Sinema Kuramları* kitabında, Seçil Büker, Oğuz Onaran, Dost Kitabevi Yayınları, Ankara, 1985.

EDGERTON, Gary R "Introduction: Special Issue on Genre Studies", *Journal of Popular Films and Television*, C. 13, No: 2, Helfred Publications, Washington, Sonbahar 1985.

EIDSVIK, Charles, *Cineliteracy: Film Among the Arts*, Random House, New York, 1978.

ELIASBERG, Jehoshua ve SHUGAN, Steven M., "Film Critics: Influencers or Predictors?", *Journal of Marketing*, C. 61, No: 2, Publications Group of the American Marketing Association, Chicago, Nisan 1997.

ELLIS, Jack C., *A History of Film*, Prentice-Hall, New Jersey, 1979.

ELLIS, John, "Introduction", *Screen Reader-1: Cinema/Ideology/Politics* derlemesinde, *The Society for Education in Film and Television*, Londra, 1977

ERDEM, Tuna, "Her Alet Fallus Değildir", *Radikal*, Cumartesi Eki, Sayı: 26, 27 Aralık 1998.

ERDEM, Tuna, "Komediler Ciddiyet Arz Ediyor", *Radikal*, 19 Ocak 1997.

ERDİNE, Senem (der.), "Oliver Stone: ABD'nin Öfkeli Liberali", *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Şubat 1998.

ERDOĞAN, Nezih, *Seyirci ve Sinema*, Med-Campus Project-A126 Publications, Ankara, 1993.

ERKSAN, Metin, "Nesnel Öznel", *Ve Sinema*, Sayı: 8, Hil Yayınları, İstanbul, Temmuz 1989.

EVERSON, William K., *American Silent Film*, Oxford University Press, New York, 1978.

FARBER, Stephen, "Female Trouble", *Movieline*, C. II, No: 11, Movieline, Los Angeles, Temmuz 1991.

FAURITTE, Alain, "Felaket Filmleri ya da Felaketimsi Filmler", *Gelişim Sinema Dergisi*, Sayı: 2, Gelişim Yayınları, İstanbul, 1984.

FEARING, Franklin, "Influence of the Movies on Attitudes and Behaviour", *Sociology of Mass Communication* kitabında, Denis McQuail (der.), (Reprinted), Middlesex, Penguin Books, 1976.

FISKE, John, *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Süleyman İrvan (çev.), Ark Yayınları, İstanbul, 1996.

François Truffaut, "A Certain Tendency of the French Cinema", *Movies and Methods* kitabında, Bill Nichols (der.), University of California Press, Berkeley, 1976.

FREIDEN, Sandra, MACCORMİCK, Richard W PETERSEN, Vibeke R., VOGELSANG, Laurie Melissa (der.), *Gender and German Cinema: Feminist Interventions*, Berg Publishers, Oxford, 1993.

FREUD, Sigmund, *Düşlerin Yorumu-I*, Emre Kapkın (çev.), Payel Yayınları, İstanbul, 1991.

FREUD, Sigmund, *Espriler ve Bilinçdışı ile İlişkileri*, Emre Kapkın (çev.), Payel Yayınları, İstanbul, 1993.

FREUD, Sigmund, *Sanat ve Sanatçılar Üzerine*, Kamuran Şipal (çev.), Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1995.

FRYE, Nothrop, *Anatomy of Criticism: Four Essays, Princeton*, Princeton University Press, New Jersey.

GEVGİLİ, Ali, *Çağını Sorgulayan Sinema*, Bağlam Yayınları, İstanbul, 1989.

GILLET, S., "Dudaklar ve Parmaklar: Jane Campion'un Piyanosu", *25. Kare*, Sayı: 18, Şafak Matbaası, Ankara, Ocak 1997.

GLEDHİL, Christine, "Recent Developments in Feminist Film Criticism", *Film Theory and Criticism* kitabında, Gerald Mast ve Marshal Cohen (der.), Oxford University Press, New York, 1974.

GÖRÜCÜ, Bülent, "Yeni Sinema Dergisi Üzerine Bir İnceleme", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 4, Emir Ofset, İstanbul, Mart 1998.

GRISEBACH, Manon Maren, "Edebiyat Biliminin Yöntemleri", Atatürk Kültür Merkezi Yayını, Ankara, 1995.

GUNNING, Tom, D. *W Griffith and the Origins of American Narrative Film: The Early Years of Biograph*, University of California Press, Urbana ve Chicago, 1991.

GÜRÜN, O. A., *Psikoloji Sözlüğü*, İnkılap Kitabevi, İstanbul, 1991.

GÜVEMLİ, Zahir, *Sinema Tarihi*, Varlık Yayınları, İstanbul, 1960.

HANSEN, Miriam, "Frauen und Film and Feminist Film Culture in West Germany", *Gender and German Cinema: Feminist Interventions* kitabında, Sandra Freiden vd. (der.), Berg Publishers, Oxford, 1993.

HARVEY, Sylvia, *May 68 and Film Culture*, British Film Institute, Londra, 1980.

HEATH, Stephan, "Introduction: Question of Emphasis", *Screen*, C. 14, No: 1-2, The Society for Education in Film and Television, Londra, Bahar-Yaz 1973.

HEDGES, Inez, *Breaking the Frame: Language and Experience of Limits*, Indiana University Press, Bloomington, 1991.

HOBERMAN, J., "Ten Years that Shook the World", *American Film*, C. 10, No: 8, BPI Communications, New York, Haziran 1985.

HOUSTON, Penelope, *The Contemporary Cinema 1945-1963*, (yeniden basım), Penguin Books, Londra, 1971.

HOWARD, Davis, ALTON, Paul (der.), *Language Image Media Oxford*, Sail Blackwell Publisher, 1983.

HYAMS, Jay, *The Life and the Times of the Western Movie*, Gallery Books, New York, 1983.

JARVIE, I. C., *Movies as Social Criticism*, The Scarecrow Press, Metuchen N.J., 1978.

JOHNSTON, Claire, "Women's Cinema as Counter Cinema", *Movies and Methods* kitabında, Bill Nichols (der.), University of California Press, Berkeley, 1976.

KAEL, Pauline, "Circles and Squares"; *Film Theory and Criticism* kitabında, Gerald Mast ve Marshall Cohen (der.), Oxford University Press, New York, 1974.

KAKINÇ, Tarık Dursun, *100 Filmde Başlangıçtan Günümüze Gangster Filmleri*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1993.

KAKINÇ, Tarık Dursun, *100 Filmde Başlangıcından Günümüze Polisiye/Gerilim Filmleri*, Bilgi Yayınevi, Ankara, 1995.

KALKAN, Faruk, *Türk Sineması Toplumbilimi*, Ajans Tümer, İzmir, 1988.

KAMINSKY, Stuart M., *American Film Genres: Approaches to a Critical Theory Of Popular Film*, Dell Publishing, New York, 1977.

KAPLAN, E., *Ann Psychoanalysis and Cinema*, Routledge, New York, 1990.

KAPLAN, E., *Ann Women and Film: Both Sides of the Camera*, Methuen, New York, 1983.

KAVANAGH, James H., "Ideology", *Critical Terms for Literary Study* kitabında, Frank Lentricchia ve Thomas McLaughin, The University of California Press, Chicago, 1990.

KITSES, Jim, *Horizons West*, British Film Institute, Londra, 1969.

KLEIN, Michael, "The Literary Sophistication of François Truffaut", *The Emergence of Film Art* kitabında, Lewis Jacobs (der.), Hopkinson and Blake, New York, 1969.

KOCHMAN, Stanley (der.), *A Library of Film Criticism: American Film Directors*, Frederick Ungar Publishing, New York, 1974.

KRACAUER, Siegfried, *Kino, Essays, Studien, Glossen zum Film*, Herausgeber, Karsten Witte, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 1974.

KUTLAR, Onat, "Yeşilçam", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 4, Emir Ofset, İstanbul, Mart 1998.

STEEVES, Leslie N., "Feminist Teoriler ve Medya Çalışmaları", *Medya, İktidar, İdeoloji* kitabında, Mehmet Küçük (der. ve çev.), Ark Yayınevi, Ankara, 1994.

LEWIS, Brian, *Jean Mitry and the Aesthetics of the Cinema*, Umi Research Press, Michigan, 1984.

LOVELL, Terry, "Sociology of Aesthetic structures and Contextualism", *Sociology of Mass Communication* kitabında, Denis McQuail (der.), (Yeniden basım), Penguin Books, Middlesex, 1976.

MAVBEAN, James, *Roy Film and Revolution,* Indiana University Press, Bloomington, 1975.

MAKAL, Oğuz, *Fransız Sineması,* Kitle Yayınları, Ankara, 1996.

MARO, Asu, "Sinema Eleştirmenleri Yakılmalı mı?", *Radikal İki*, Sayı: 41, 20 Temmuz 1997.

MARSDEN, Michael, Nachbar T., John G. ve Grogg, Jr., Samm L., *Movies as Artifacts: Cultural Criticism of Popular Film,* Nelson Hall, Chicago, 1982.

MARTY, Alain, "Semiyoloji ve İdeolojik Mücadele", Aydın Yamanlar (çev.), *Gerçek Sinema,* Yıl: 1, Sayı: 8, Zafer Matbaası, İstanbul, Ekim-Kasım 1974.

MAST, Gerald ve COHEN, Marshall (der.), *Film Theory and Criticism,* Oxford University Press, New York, 1974.

MAYNE, Judith, "The Female Audience and Feminist Critic", *Women and Film* kitabında, Janet Todd (der.), Holmes and Meier Publishers, New York, 1988.

MCQUAIL, Denis ve WINDAHL, Sven, *Kitle İletişim Modelleri,* Konca Yumlu (çev.), İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1997.

METİN, Ziya, "Türkiye'de Sinema Eleştirmesi 1918-1942", *Yeni Sinema,* Sayı: 8, İstanbul, 1967.

METZ, Christian, "Methodological Propositions for the Analysis of Cinema", *Screen*, C. 14, No: 1-2, British Film Institute, Londra, Bahar/Yaz, 1973.

METZ, Christian, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier,* Macmillan Press, Londra, 1983.

METZ, Christian, *Sinemada Anlam Üstüne Denemeler*, Oğuz Adanır (çev.), DEGSF, İzmir, 1986.

MITCHELL, Juliet, *Psikanaliz ve Feminizm*, Yaprak Yayın, İstanbul, 1984.

MOORES, Shaun, *Interpreting Audiences*, Sage Publications, Londra.

MORAN, Berna, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (Genişletilmiş 8. Bası), Cem Yayınevi, İstanbul, 1991.

MORGAN, John ve WELTON, Peter, *See What I Mean?*, Edward Arnold, Londra, 1992.

MORLEY, David ve ROBBINS, Kevin, *Kimlik Mekanları: Küresel Medya, Elektronik Ortamlar ve Kültürel Sınırlar*, Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1995.

MULVEY, Laura, "Görsel Haz ve Anlatı Sineması", Nilgün Abisel (çev.), *25. Kare Sinema Dergisi*, Sayı: 21, Şafak Matbaası, Ankara, Ekim 1997.

MULVEY, Laura, *Visual and Other Pleasures*, The Macmillan Press, Londra, 1989, s. xiii.

MUTLU, Erol, "Film Kuramlarını Niçin Kurma(ma)lı?, *İletişim*, Sayı: 1-2, İletişim Fakültesi Yayınları, Ankara, 1994.

MUTLU, Erol, *İletişim Sözlüğü*, Ark Yayınları, Ankara, 1994.

NEALE, Stephan, *Genre*, British Film Institute, Londra, 1980.

NICHOLS, Bill, *Movies and Methods*, University of California Press, Berkeley, 1976.

NICHOLS, Bill (der.), *Movies and Methods C. II*, University of California Press, Berkeley, 1985.

NICHOLS, Bill, *Ideology and the Image: Social Representation in the Cinema and Other Media*, Indiana University Press, Bloomington, 1981.

NITTO, Dennis, *De Film Form and Feeling*, Harper and Row Publishers, New York, 1985.

ONARAN, Alim Şerif, *Sinemada Eleştiri*, (Basılmamış ders Notları), EÜGSF, İzmir, 1978.

ONARAN, Alim Şerif, *Sessiz Sinema Tarihi*, Kitle Yayınları, Ankara.

ONARAN, Oğuz, "Müzikaller Değişiyor mu?", *Ve Sinema*, Sayı: 5, Hil Yayınları, İstanbul, Kasım 1987.

ORR, John, *Sinema ve Modernlik*, Ayşegül Bahçıvan (çev.), Ark Yayınları, Ankara, 1997.

OSKAY, Ünsal, "Popüler Kültürün Toplumsal Ortamı ve İdeolojik İşlevleri Üzerine", *Kitle İletişiminde Temel Yaklaşımlar* kitabında, Korkmaz Alemdar ve Raşit Kaya (der.), Savaş Yayınları, Ankara, 1983.

OSKAY, Ünsal, "Sinemanın Yüzüncü Yılında Türk Sinemasında Entelektüellik Tartışması", *Türk Sineması Üzerine Düşünceler* kitabında, Süleyman Murat Dinçer (der.), Doruk Yayımcılık, Ankara, 1996.

OSKAY, Ünsal, *Çağdaş Fantazya*, Ankara Yayın Üretim Kooperatifi, Ankara, 1982.

ÖZDEN, Zafer, "Film Eleştirisinde Gazete Eleştirisi Yaklaşımı", *Düşünceler*, Sayı: 11, Ege Üniversitesi, İletişim Fakültesi Yayını, İzmir, 1998.

ÖZER, Murat, "'Köhne' Kasabanın 'Bedbaht' insanları", *Sinerama: Sinema Kültürü Dergisi*, Sayı: 2, Hürriyet Gazetecilik ve Matbaacılık, İstanbul, Mart 1998.

ÖZGÜÇ, Agah, *Başlangıcından Bugüne Türk Sinemasında İlkler*, Yılmaz Yayınları, İstanbul, 1990.

ÖZGÜVEN, Fatih, "...sinema üzerine yazmanın nihai hedefi...", *Ve Sinema*, Sayı: 8, Hil Yayınları, İstanbul, Temmuz 1989.

ÖZÖN, Nijat, *Sinema El Kitabı*, Elif Yayınları, İstanbul, 1964.

ÖZÖN, Nijat, "1965'in Ortasında Eleştiri: Sinema 65 Denemesi", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 3, Ilıcak Matbaası, İstanbul, Ekim 1997.

ÖZÖN, Nijat, *Karagözden Sinemaya: Türk Sineması ve Sorunları C. II*, Kitle Yayınları, Ankara, 1995.

ÖZÖN, Nijat, *Sinema ve Televizyon Terimleri Sözlüğü*, Türk Dil Kurumu Yayınları, Ankara, 1981.

PANOFSKY, Erwin, "Style and Medium in the Motion Pictures", Gerald Mast; Marrshall Cohen (der.), *Film Theory and Criticism*, Oxford University Press, New York, 1974.

PARK, James, *Learning to Dream: The New British Cinema*, Faber and Faber, Londra, 1984.

PARKINSON, David, *History of Film*, Thames and Hudson, New York, 1995.

PEARSON, Roberto, "Cultivated Folks and the Better Classes: The Class Conflict and Representation in Early American Film", *Journal of Popular Films and Television*, C. 15, No: 3, Helfred Publications, Washington, Güz 1987.

PETRIC, Vlada, "A Theoretical-Historical Survey: Film and Dremas", *Film and Dreams: An Approach to Bergman* kitabında, Vlada Petric (der.), Redgrave Publishing Company, New York, 1981.

PLACE J. A. ve PETERSON, L. S., "Some Visual Motifs of Film Noir", *Movies and Methods* kitabında, der. Bill Nichols, University of California Press, Berkeley, 1976.

RAMSEYE, Terry, "The Rise and Place of the Motion Picture", *The Movies: An American Idiom: Readings in the Social History of the American Motion Picture* kitabında, Arthur F. McClure (der.), Associated University Press, New Jersey, 1971.

RİFAT, Mehmet (der.), *Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları*, Yazko Yayınları, İstanbul, 1983.

RILLA, Wolf, *The Writer and the Screen: On Writing for Film and Television*, Marrow Quill Paperbacks, New York, 1974.

ROTH, Lane, *Film Semiotics*, Metz and Leone's Triology, Garland Publishing, New York, 1983.

ROTHA, Paul, *Sinema Tarihi: Ülke Sinemaları*, Sistem Yayıncılık, İstanbul, 1996.

RYAN, Michael ve KELLNER, Douglas, *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*, Elif Özsayar (çev.), Ayrıntı Yayınları, İstanbul, 1997.

SADOUL, George, "Film Eleştirisi Nasıl Yapılır?", *Sine-Film: Sinema Sanatı Dergisi*, Sayı: 1, Ocak 1962.

SARRIS, Andrew, "Notes on Auteur Theory in 1962", *Film Theory and Criticism* kitabında, Gerald Mast and Marshall Cohen, Oxford University Press, New York, 1974.

SARRIS, Andrew, "The State of Film Criticism in the United States", *The American Cinema* kitabında, Donald A. Staples (der.), Voice of America Forum Series, Washington, 1973.

SARRIS, Andrew, "Towards a Theory of Film History", *Film Theory and Criticism* kitabında, Gerald Mast ve Marshall Cohen, Oxford University Press, New York, 1974.

SCHATZ, Thomas, *Hollywood Genres*, Temple University Press, Philadelphia, 1981.

SCOGNAMİLLO, Giovanni, "Türk Sinemasında Eleştiri: Tarihsel Özet" *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 1, Kayhan Matbaacılık, İstanbul, Mart 1997.

SCOGNAMİLLO, Giovanni, "Eleştiriyi Kuşatmak", *Yeni İnsan Yeni Sinema: Üç Aylık Sinema Dergisi*, Sayı: 4, Emir Ofset, İstanbul, Mart 1998.

SCOGNAMİLLO, Giovanni, "Türk Sinemasında Tartışmalar/Polemikler/Kuramlar-1. Bölüm", *Yeni İnsan Yeni Sinema*, Sayı: 3, Ilıcak Matbaası, İstanbul, Ekim 1997.

SEVERIN, Werner J. ve James W. Tankard, *İletişim Kuramları: Kökenleri, Yöntemleri ve Kitle İletişim Araçlarında Kullanımları*, Anadolu Üniversitesi Yayını, Eskişehir, 1994.

SHOEWALTER, Elaine, "Feminist Criticism in the Wilderness", *Modern Criticism and Theory* kitabında, David Lodge (der.), Longman, New York, 1988.

SILVER, Alain ve WARD, Alizabeth, *Film Noir*, The Overlook Press, New York, 1979.

SONTAG, Susan, "The Imaginaiton of Disaster", *Film Theory and Criticism* kitabında, Gerald Mast, Marshall Cohen (der.), Oxford University Press, New York, 1985, s. 458.

SONTAG, Susan, *Sanatçı: Örnek Bir Çilekeş*, Yayına Hazırlayanlar: Yurdanur Salman, Müge Ersoy, Metis Yayınları, İstanbul, 1991.

SWARTZ, Mark E., "An Overview of Cinema on the Fairgrounds", *Journal of Popular Films and Television*, C. 15, No: 3, Helfred Publications, Washington, Güz 1987

TAŞÇIYAN, Alin, "Bulunduğumuz Yol", *Milliyet*, 10 Nisan 1998.

TOULET, Emmanuelle, *Cinema is 100 Years Old*, Thames and Hudson, Londra, 1995.

TROWER, Marcus, "Zeka Oyunları", *Antrakt Sinema Dergisi*, Sayı: 37, Yavuz ve Yasalar Yayıncılık, İstanbul, Ağustos 1993.

TUDOR, Andrew, "Genre and Critical Methodology", *Movies and Methods* kitabında, Bill Nichols (der.), University of California Press, Berkeley, 1976.

TÜRKOĞLU, Nurçay, "Hayal Perdesinde Canlı Görüntüler: Sinema (1895-1940)", *Varlık Dergisi*, Sayı: 1059, Varlık Yayınları, İstanbul, 1 Aralık 1995.

TÜRKOĞLU, Nurçay, "Hollywood'u Nasıl İncelemeli?", *Antrakt Sinema Dergisi*, Sayı: 47, Tayf Basım, İstanbul, Ağustos 1993.

ULUSAY, Nejat, "Auteur Kuram: Jean Jacques Beneix", *25. Kare,* Sayı: 5, Arzu Ofset, Ankara.

ÜNSAL, Ömer Saydam, "Kuram ve Kılgı", *Sinema Yazıları,* İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Yayınları, İstanbul, Yaz 1993.

VENOYE, Francis, GOLIOT-LETE, *Precis D'analyse Filmique,* Editions Nathan, Paris, 1992.

WALKER, Beverly, "The Disappearing Director", *Film Comment,* C. 25, No: 1, Film Society of Lincoln Center, New York, Ocak-Şubat 1989.

WHITE, Armond, "Two Thumbs Down", *Film Comment,* C. 25, No: 1, Ocak-Şubat 1989.

WHITE, Mimi, "Ideological Analysis and Television", *Channels of Discourse, Reassembled* kitabında, Robert Allen, C. (der.), The University of North California Press, Londra, 1992.

VINCENTI, Giorgio, Sinemanın Yüz Yılı, Engin Ayça (çev.), Evrensel Basım Yayın, İstanbul, 1993.

WOLLEN, Peter, *Sinemada Göstergeler ve Anlam,* Metis Yayınları, İstanbul, 1989.

YÜCEL, Tahsin, *Eleştirinin ABC'si,* Simavi Yayınları, İstanbul, 1991.

———, "İki Önemli Konukla Söyleşi", *Milliyet,* 3 Nisan 1990.

———, "Sinema/ABD Hegemonyası: Bir Zamanlar Avrupa'da", *Nokta Dergisi,* Yıl: 9, Sayı: 36, İstanbul, 8 Eylül 1991.

———, *Yeni İnsan Yeni Sinema,* Sayı: 3, Ilıcak Matbaası, İstanbul, Ekim 1997.

———, "Çıkarken"; *Yeni İnsan Yeni Sinema,* Sayı: 1, Kayhan Matbaacılık, İstanbul, Mart 1997

———, "Varolan Durumun Adını Koymak: Kültür Emperyalizmi", *Yeni İnsan Yeni Sinema: Üç Aylık Sinema Dergisi,* Sayı: 4, Emir Ofset, İstanbul, Kış 1997-1998.

———, "İlk Titanic Filmi Bulundu", *Cumhuriyet*, 20 Şubat 1998.

———, "Onun Adı James Bond", *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 37, Bir Numara Yayıncılık İstanbul, Ocak 1998.

———, "İnsan Böcek Savaşı", *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 38, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Şubat 1998.

———, "Tür Filmleri"; *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 39, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Mart 1998.

———, "Manhattan'ın Depresif Entelektüeli Woody", *Sinema: Popüler Sinema Dergisi*, Sayı: 41, Bir Numara Yayıncılık, İstanbul, Mayıs 1998.

Zafer Özden

Film Eleştirisi

Ülkemizde film eleştirisi alanında, ciddi bir literatür boşluğunun bulunması, bu alandaki tartışmalara sağlam bir zemin oluşturulamaması sonucuna yol açmaktadır. Filmler hakkında bilgilenme ve bilgilendirme sürecine ait olanakların yetersizliği, film eleştirisinin gelişimi önünde önemli bir engel olarak durmaktadır. Akademik bir bakış açısıyla hazırlanan bu kitap, mevcut temel sorunların ortaya konulmasına katkıda bulunmayı ve sinemayla farklı düzeylerde ilgilenenlere yardımcı olmayı amaçlamaktadır. Kitabın ilk bölümünde, film eleştirisi kurumunu ortaya çıkaran tarihsel gelişim çizgisi verilmekte, bu kurumun işlevi, film eleştirmeni ve film seyircisi bakımından incelenmektedir. İkinci bölümde, günümüz film kuramları çerçevesinde temel eleştirel yaklaşımlar tanıtılmaktadır. Son bölümde ise, bu yaklaşımlardan biri olan türsel eleştiri yaklaşımı ayrıntılı bir biçimde incelenerek, tür filmlerinin eleştirilmesinde yol gösterici olacak düşünceler sunulmaktadır.

internet satışı
www.imge.com.tr

ISBN 975-533-389-4
9 789755 333892