İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
AÇIK VE UZAKTAN EĞİTİM FAKÜLTESİ

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

RADYO TELEVİZYON SİNEMA

PROF. DR. HASAN AKBULUT

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
AÇIK VE UZAKTAN EĞİTİM FAKÜLTESİ

İSTANBUL ÜNİVERSİTESİ
AÇIK VE UZAKTAN EĞİTİM FAKÜLTESİ

RADYO TELEVİZYON SİNEMA LİSANS PROGRAMI

FİLM ÇÖZÜMLEMELERİ

Prof. Dr. Hasan AKBULUT

Yazar Notu

Elinizdeki bu eser, İstanbul Üniversitesi Açık ve Uzaktan Eğitim Fakültesi'nde okutulmak için hazırlanmış **bir ders notu niteliğindedir**.

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ ..... **I**
İÇİNDEKİLER ..... **II**
KISALTMALAR ..... **VII**
YAZAR NOTU ..... **VIII**
1. FİLM ÇÖZÜMLEME-FİLM ELEŞTİRİSİ-ESTETİK **1**
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 2
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 3
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 4
Anahtar Kavramlar 5
Giriş 6
Uygulamalar 18
Uygulama Soruları 19
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 20
Bölüm Soruları 21
2. FİLM ÇÖZÜMLEMESİNİN BİLEŞENLERİ **24**
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 25
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 26
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 27
Anahtar Kavramlar 28
Giriş 29
Uygulamalar 43
Uygulama Soruları 44
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 45
Bölüm Soruları 46
3. FİLM ÇÖZÜMLEMESİNDE TEMEL YAKLAŞIMLAR VE GAZETE ELEŞTİRİSİ **50**
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 51
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 52
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 53
Anahtar Kavramlar 54
Giriş 55

Uygulamalar 66
Uygulama Soruları 67
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 68
Bölüm Soruları 69
4. FİLM ÇÖZÜMLEMESİNİN SİNEMATOGRAFİK TEMELLERİ 73
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 74
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 75
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 76
Anahtar Kavramlar 77
Giriş 78
Uygulamalar 98
Uygulama Soruları 99
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 100
Bölüm Soruları 101
5. TARİHSEL ÇÖZÜMLEME 104
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 105
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 106
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 107
Anahtar Kavramlar 108
Giriş 109
Uygulamalar 128
Uygulama Soruları 129
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 130
Bölüm Soruları 131
6. AUTEUR ELEŞTİRİ 135
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 136
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 137
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 138
Anahtar Kavramlar 139
Giriş 140
Uygulamalar 156
Uygulama Soruları 157
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 158

Bölüm Soruları 159
7. YAPISALCI ÇÖZÜMLEME 163
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 164
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 165
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 166
Anahtar Kavramlar 167
Giriş 168
Uygulamalar 186
Uygulama Soruları 187
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 188
Bölüm Soruları 189
8. GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME 192
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 193
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 194
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 195
Anahtar Kavramlar 196
Giriş 197
Uygulamalar 218
Uygulama Soruları 219
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 220
Bölüm Soruları 221
9. PSİKANALİTİK ÇÖZÜMLEME 225
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 226
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 227
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 228
Anahtar Kavramlar 229
Giriş 230
Uygulamalar 244
Uygulama Soruları 245
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 246
Bölüm Soruları 247
10. SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEME 251
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 252

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 253
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 254
Anahtar Kavramlar 255
Giriş 256
Uygulamalar 270
Uygulama Soruları 271
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 272
Bölüm Soruları 273
11. İDEOLOJİK ÇÖZÜMLEME 277
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 278
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 279
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 280
Anahtar Kavramlar 281
Giriş 282
Uygulamalar 302
Uygulama Soruları 303
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 304
Bölüm Soruları 305
12. FEMİNİST ÇÖZÜMLEME 309
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 310
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 311
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 312
Anahtar Kavramlar 313
Giriş 314
Uygulamalar 334
Uygulama Soruları 335
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 336
Bölüm Soruları 337
13. TÜRSEL ÇÖZÜMLEME 341
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 342
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 343
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 344
Anahtar Kavramlar 345

Giriş 346
Uygulamalar 366
Uygulama Soruları 367
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 368
Bölüm Soruları 369
DRAMATUJİK ÇÖZÜMLEME 373
Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz? 374
Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular 375
Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri 376
Anahtar Kavramlar 377
Giriş 378
Uygulamalar 394
Uygulama Soruları 395
Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti 396
Bölüm Soruları 397
KAYNAKÇA 400

KISALTMALAR

YAZAR NOTU

1. FİLM ÇÖZÜMLEME-FİLM ELEŞTİRİSİ-ESTETİK

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

1.1.

1.2.

1.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	**Kazanım**	**Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği**

Anahtar Kavramlar

Giriş

Film Çözümleme dersinin ilk haftasında, eleştiri ve çözümlemenin ne anlama geldiği, niçin filmleri çözümlemeye gerek duyduğumuz açıklanacaktır. Ayrıca edebiyatta ve film eleştirisinde/ çözümlemesinde kullanılan temel yaklaşımları anlayabilmek için gerekli olan sanatın temel bileşenleri anlatılacaktır. Bu genel giriş, film çözümlemede kullanılan temel yaklaşımları, metin, sanatçı, toplumsal çevre ve kurum bileşenleri açısından ilişkisel olarak görmeye yarayacaktır.

1.1. Film Çözümleme-Film Eleştirisi-Estetik

Çözümlemek, sosyal, insan bilimlerinde, sanatta ve gündelik yaşamda çok sık kullanılan bir kavramdır. Eleştiri ise, görece daha farklı bir uğraşı akla getirir. Bazen de çoğu kez bu iki kavram, yanlış biçimde birbirlerinin yerine kullanılır. Zira eleştiri, daha kapsayıcı bir anlama, açıklama, değerlendirme ve yargılama çabasıyken, çözümleme açıklamak ve anlamakla ilişkilidir. Bu yönüyle çözümleme, eleştiriyi mümkün kılan bir gerekliliktir. Çözümleme olmadan eleştiri yapmak imkânsızdır.

Çözümleme ⟶ Eleştiri ⟶ Estetik

Çözümleme, edebiyatta, tiyatroda, plastik sanatlarda, müzikte ve elbette sinemada da yapılmaktadır. Sinemanın kitlelerle buluşmasını sağlayan ürün, filmdir. Bir film, yapımcının, yönetmenin elinden çıkıp gösterime girdiğinde, izleyiciler, eleştirmenler, kuramcılar, onu farklı yönleriyle anlamaya, anlamlandırmaya, çözmeye, yorumlamaya, eleştirmeye çalışırlar. Pekiyi neden çözümlemeye ihtiyaç duyulur? Film, genel beğeni düzeylerinin dışında olduğu için mi? Anlaşılmaz olduğu için mi? Seçenekler ve yanıtlar çoğaltılabilir elbette. Her şeyden önce çözümleme, anlamak ve açıklamak için gereklidir. "Film, neyi, nasıl, niçin anlatmaktadır?" sorusu çok boyutlu bir çözümleme eylemini gerektirir. Filmi anlamak için, öncelikle filmin renk, ses, hareket, kurgu gibi sinematografik anlatım araçlarının ve bu araçların ne anlama geldiğinin bilinmesi gerekmektedir. Tam da bu boyutuyla yapılan bir çözümlemenin biçimsel, sinematografik bir çözümleme olduğu görülür. Benzer biçimde filmi, ele aldığı konu, çatışma, tema ve öykü gibi anlatısal ve dramatik açıdan da çözümlemek mümkündür.

Filmi anlamak için sorduğumuz soru kadar, filmin kendisini sunuş biçimi de onu nasıl çözümleyeceğimize dair bir çağrı oluşturur. Örneğin yakın dönemin tarihi olaylarını konu edinen bir film tarihsel; sınıflar arasındaki farklılık ve çatışma, toplumsal hareketler, suç, otorite, başkaldırı gibi konuları işleyen bir film sosyolojik ve ideolojik; kimlik parçalanması, korkular, arzular gibi konuları konu edinen bir film psikolojik ve psikanalitik; kadınların ezilmişliğini ve isyanlarını konu edinen bir film feminist; erkekleri ve diğer toplumsal cinsiyet kimliklerini konu edinen bir film kuir; göçle ortaya çıkan kimlik ve uyum sorunlarını konu edinen bir film de uluş-aşırı kimlik açısından çözümlemeye elverişli görünürler. Hangi yaklaşım kullanılırsa kullanılsın, film çözümlemesi, ne olduğunu, neden, nasıl, niçin öyle olduğunu anlamaya çalışmak demektir ve bu yönüyle insanın dünyayı anlama çabasının bir parçası olarak kavranabilir. Bir filmi anlamak, anlamlandırmak, çözümlemek, eleştirmek, yorumlamak, yargılamak, nihayetinde estetiğin çalışma alanına girer.

Terminolojik köken olarak estetik, Yunanca "aisthesis" ya da "aisthanesthai" sözcüklerinden türemiştir. Duygu, duyum, algı gibi anlamları taşımaktadır. Ancak temel kökeni Almanca'da "anestezi" fiil sözcüğünün kökünden gelmektedir. Gündelik olarak pek çok şekilde kullanılsa da asıl kullanımı güzellik ile ilişkilendirilmiştir (Tunalı, 2003: 13). Güzelin ve güzel sanatların yapısını işleyen bir felsefe dalı olan estetik, "insanda bir şeyin güzel olduğu duygusunu neyin uyandırdığını belirlemeye çalışan felsefi teori (Kant); "sanatsal güzelliği ve sanatı araştırtan bir bilim" (Hegel); "sanatla yaşamı uzlaştırmaya çalışan bir öğreti" (Nietzsche)

ve "sanatın kurallarını, güzelin yasalarını, beğeninin ilkelerini saptayan kural koyucu bir öğreti" (Valery) olarak farklı biçimlerde kavranmıştır (Bozkurt, 1995: 37). Mossei Kagan, "gerçekliğin insanlar tarafından estetik olarak özümlenmesinin bilimi" (1993: 15-16) biçiminde açıklayarak, estetiği, "güzelin bilimi" ötesinde tanımlar. "Estetik, felsefi kavramlarla sanatta neyin güzel bulduğumuzu açıklar". Farklı felsefi görüşler, farklı estetik kavrayışlarla bu soruya yanıt vermişlerdir.

Çözümlemeyle ilişkili bir kavram olan eleştiri Sıtkı Erinç'e göre "en genel tanımlaması ile, eski ya da yeni edebiyat ve sanat eserlerini inceleme, açıklama, onları değerlendirerek yargılama uğraşıdır. Bir başka deyişle, doğruya götürecek gerçeği ortaya koymak amacı ile yapılan yargılayıcı inceleme ya da tartışmadır. Kendine özgü yasaları ve türleri bulunan bir yazın çeşidi, bir yazın sanatı, hatta bir disiplin olarak değerlendirilmek durumundadır" (1995: 108-109). Eleştiri, bu sanat ürününün neden yapıldığını, üretim koşullarını, tarihsel, toplumsal, politik, teknik boyutlarını ve estetik yargılarını ortaya koymayı gerektirir. Eleştiri, teknik, tarihsel, toplumsal, ideolojik, psikolojik ve psikanalitik, göstergebilimsel, felsefi, yapısalcı, feminist olabilir ki, bu onun bilimsel olması gerektiği anlamına gelir.

Eleştirinin pek çok dilde kullanımı ve türemiş hali bulunmaktadır. Eleştirinin Yunanca'da "kritike sözcüğünden türemekle birlikte yargılama anlamına gelen "krinein" sözünden de türediği söylenmektedir. Ayrıca eleştiri İngilizce'de "critigue", Osmanlıca'da "Tenkid ve intikat" sözcüklerinden gelmektedir (Hançerlioğlu, 1979, s.101). "Sanatta eleştiri, sanat yapıtlarının tanımlanması, yorumlanması ve değerlendirilmesi olup estetik kuramın bir uygulama alanıdır Sanat eleştirisinin işlevi, sanat yapıtlarını değerlendirmek kadar, geçmişin yapıtlarını da yeni bir gözle değerlendirmeyi" (Kagan, 1993: 21) içerir. Eleştiri insanın var olması ve varlık bulması sebeplerinden biridir. Ve tam da bu yönüyle eleştiri, insanın dünyayı ve hayatı anlama, anlamlandırma çabasının bir parçasıdır.

1.2. Film Eleştirisi[1]

Neden film eleştirisi ne 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 kazan maktadır. 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 buluna gelmiş; film sanatının ve sanatçısının dışavurum dünyasını zenginleştirmek ve sanatın sınırlarını genişletmek üzere yeni yollar, anlatım biçimleri ve yöntemler için ilham vermiştir. Ayrıca film

[1] Bu başlık altındaki bilgiler, Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* adlı kitabının 9-15 sayfaları arasından aktarılmıştır.

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 v e 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 kritihos 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 fiil inden 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 yönlerini 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 taşı maktadır. 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 bulun malıdır? 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 yaklaşımın sunduğu olanaklar ve eleştirmenin nitelikleri ölçüsünde filmin belirli yönlerinin açımlanmasını sağlamakta ve sanat yapıtının zenginliğini karşılayacak başka eleştirel yaklaşım biçimlerinin önünü kesmemektedir. Nitekim 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 yaklaşımın sunduğu olanaklar ve eleştirmenin nitelikleri ölçüsünde filmin belirli yönlerinin açımlanmasını sağlamakta ve sanat yapıtının zenginliğini karşılayacak başka eleştirel yaklaşım biçimlerinin önünü kesmemektedir.

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 dâhil 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 içi ne 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 sevdiğin i anlamak ve anlamak, filmle ilgili eleştirel yargılarını - bir yayın organında olmasa da, benzer zevklere ve birikime sahip olan dostlarıyla- paylaşmak ister.

1.3. Sanat Yapıtı ve Bileşenleri

"Eleştiri, insanın kültürel yaşamının bir çözümlemesidir ve bilimin fiziksel hayata yaptığını kültürel hayata yapar. Onu parçalara ayırır, inceler ve nasıl işlediğini ortaya koyar" (Ryan, 2012: 9). Öyleyse en baştan belirtilmelidir ki, eleştiri ya da çözümleme, bir olayı, eseri, durumu anlamaya, anlaşılır kılmaya hizmet eder. Böyle düşünüldüğünde çözümleme işleminin, uygulandığı alan romanlardan öykülere, operadan yeni müziğe, karikatürden filmlere ve

televizyon programlarına değin oldukça geniş bir alana yayılır. Ancak her çözümleme eylemi, o ürünün üretildiği tarihsel, toplumsal, ideolojik, kültürel bağlam içinde anlam kazanır. Zira film, tiyatro, roman gibi her kültürel/ sanatsal ürün, içinde üretildiği kültürün ve bağlamın izlerini taşır. O halde bir kültürel ürünü anlamanın yolu olan çözümlemenin, kültürel, toplumsal, tarihsel bağlamı dikkate alması bir gerekliliktir. Yine de kültürel ürünlere yönelik çözümleme/ eleştiri yaklaşımlarının her birinin, bir ürüne yön veren bağlam ve dinamiklerden bazılarını öne çıkardığı, bazılarını ise göz ardı ettiği söylenebilir. Örneğin romanın, filmin anlamının metnin içinde olduğunu savlayan bir göstergebilimsel yaklaşım, o metnin üretildiği toplumsal ve tarihsel yapıya yeterince dikkat göstermez. Ya da bir filmin anlamının, onu yaratan sanatçının/ yönetmenin niyetiyle değerlendiren sanatçı merkezli auteurcu eleştiri, yönetmenin bütün filmlerinde değişmez ortaklıklar bulmaya çalışır. Tüm bu yaklaşımlara geçmeden evvel, bir sanat ürünün ortaya çıkışında etkili olan bileşenlere göz atmak gerekmektedir.

Sanat nesnel, öznel, duygusal ya da bilgi temelli açıklanabilir. Sanatı açıklamak için sanatın temel unsurlarının tanımı, unsurların oluşturduğu alanları ve bu alanlar arasındaki ilişkileri anlatılması gerekir (Moran: 2003; 10). Sanatı oluşturan temel unsurlar arasında sanatçı, sanat eseri, sanat izleyicisi, sanatın içinde bulunduğu doğal ve toplumsal çevre bulunmaktadır (Erinç, 1993:5). Edebiyat bilimci ve eleştirmen Berna Moran, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* adlı kitabında, yalnızca edebiyat alanında değil, diğer sanat alanlarında da benimsenerek kullanılan bir ayrım yapar. Bu ayrım, bir sanat ürünün ortaya çıkışında etkili olan dört temel öğeyi esas alır. Bu öğeler, akılda kalması için, sanat olgusunun bileşenleri olarak adlandırılabilir. Bu öğeler şöyledir:

a. eser/ürün,
b. yazar/sanatçı,
c. okur/izleyici
d. toplum

Bu sınıflamaya göre bir sanat olgusundan söz edebilmek için, öncelikle somut bir sanat ürününe; sanat ürününü üreten/ yaratan sanatçıya; sanat ürününü izleyen/ tüketen izleyiciye ve tüm bu öğelerin var olduğu bir çevreye/ topluma gereksinim vardır. Bir endüstri olduğu kadar sanat da olan sinemada bu bileşenler, film, yönetmen, izleyici, film üretiminde, dağıtımında, gösteriminde etkili olan endüstriyel süreçler ve kurallar bütünü olarak görünüm kazanırlar. Bu öğelerin her biri, en az diğerleri kadar gerekli ve önemlidir. Çok çalışmasına karşın çalıştığı filmi bitiremeyen bir yönetmenin durumu, sanatsal üretimin tamamlanmadığına işaret eder. Ya da çekilen, fakat gösterime girmemiş bir filmin de bu kavrayışa göre sanat olduğunu tamamladığını söyleyemeyiz. Zira her ürünün, mutlaka izleyici ile buluşması gerekir.

Berna Moran, bu öğelerden yola çıkarak, edebiyat akımlarını ve kuramlarını da sınıflandırır. Buna göre yönelişleri bakımından ve sanatı sanat yapan özellikleri buldukları yer bakımından sanatsallığı "eserin dış dünya ile olan ilişkilerinde bulanlar, sanatçıda arayanlar,

okurda arayanlar ve eserde arayanlar" olmak üzere dörtlü bir sınıflandırmaya tabi tutar. Eleştiri kuramlarını da bu doğrultuda yönelişleri bakımından:

a. dış dünyaya dönük,

b. sanatçıya dönük,

c. okura dönük

d. esere dönük

eleştiri kuramları" şeklinde sınıflandırır.

Edebiyat Kuramları ve Eleştiri'de Moran, estetik yargıların her zaman öznel, duygusal ve bundan ötürü bir beğeni işi olmayabileceğini, bir anlamda nesnel olabileceğini, çünkü az çok yerleşmiş ölçütler bulunduğunu belirtir. Bu da çözümlemenin/ eleştirinin, keyfi değil, bilimsel ve sistematik ölçütlere göre yapılması gerektiğinin altını çizer. Moran'ın akım ve kuramlara dair yaptığı sınıflandırma, aşağıdaki tabloda olduğu gibi gösterilebilir.

Şimdi Moran'ın sınıflandırmasını, *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri* (2004) adlı kitabından özetleyerek genel hatları ile tanımaya çalışalım.[2]

[2] Bu başlık altındaki bilgiler, Rıza Filizok'un "Eleştiri Kuramları" başlıklı çalışmasından aktarılmıştır. Çalışmanın alındığı internet adresi ve tarihi şöyledir: www.ege-edebiyat.org, 28 Temmuz 2015, 16.00.

Berna Moran'da İlgi Kurulabilecek Edebî Akımlar	Berna Moran'da Edebiyat Kuramları Olarak Karşılıkları	Berna Moran'da Eleştiri Kuramları Olarak Karşılıkları
Klasisizm	**Yansıtma Kuramı I-II**	**Dış Dünyaya, Topluma Dönük Eleştiri: •** Tarihsel Eleştiri • Sosyolojik Eleştiri • Marksist Eleştiri (ve Marksist-Feminist Eleştiri)
Romantizm	**Okur Merkezli Kuramlar: • Duygusal Etki Kuramı • Estetik Yaşantı • Alımlama Estetiği**	**Okura Dönük Eleştiri:** • İzlenimci Eleştiri • Okur Merkezli Eleştiri • Feminist Eleştiri Kuramı (ve Okura Dönük Feminist Eleştiri)
Realizm	**Anlatımcılık I-II •** Yaratma Olarak anlatımcılık • Aktarım Olarak Anlatımcılık	**Sanatçıya Dönük Eleştiri:** • Sanatçı psikolojisini ve kişiliğini ele alan Psikanalitik Eleştiri
Natüralizm	**Yapısalcı Kuramlar: •** Rus Biçimciliği • Fransız Biçimciliği-Yapısalcılık-Yapısal Dilbilim • Yapısalcılık Ötesi (ve Derrida)	**Esere Dönük Eleştiri:** • Rus Biçimciliği • Yeni Eleştiri • Yapısal Eleştiri • Arketipçi Eleştiri (Norhtrop Frye) • Göstergebilim-Yapısökümcü

a) Sanatçıya Dönük Eleştiri: Edebî eserle sanatçı arasındaki ilişkilere yönelen bir eleştiri anlayışıdır. Bir edebî eserin her şeyden önce yazarın duygu ve düşüncelerini yansıttığına inanan eleştiri akımları, böyle bir başlık altında toplanabilir. Bu anlayışa göre sanat, duyguların ifadesidir, dolayısıyla onu yaratan kişiyi yansıtır. Eserleri daha iyi anlayabilmek için, sanatçının hayatını, zevklerini, psikolojisini tanımak gerekir.

İdealist kuram, sanatın görevinin tabiatı yansıtmak olduğuna inanıyordu. Romantizm akımıyla birlikte güç kazanan Anlatımcılık (expressionism) kuramı, sanatın asıl amacının duyguları ifade etmek olduğunu iddia etti. Böylece yazar, eserden daha önemli sayıldı. Bir eseri doğru bir şekilde anlamanın ilk şartının o eseri yaratan kişinin bilinmesi olduğu kabul edildi.

Yazarların biyografilerine yönelen **tarihî eleştiri,** sanatçıya dönük bir eleştiridir. Ayrıca eserden yola çıkarak sanatçının kişiliğini, karakterini belirlemeye çalışan araştırmalar da sanatçıya dönük eleştirinin bir diğer türüne örnektir. Bu tür eleştiriler, betimleyici eleştirilerdir, normlara dayanmaz ve norm üretmez.

Bu eleştiri anlayışını savunanlara göre yazarı tanımamız, onun amacını belirlememizi sağlar, yazarın amacını bilirsek, eserlerini daha doğru kavrarız. "Yazarın amacı", eleştiri tarihinde çok tartışılmış bir kavramdır. Bir eserin anlamını en iyi bilen kişi onu yazan mıdır? Bazıları buna "evet" yanıtını verirler. Ama bu her durumda doğru sayılacak bir görüş değildir. Çünkü çok zaman yazarın yapmak istediği şey başka, yaptığı şey başka olabilmektedir. Bu, çay isteyecek yerde dalgınlıkla "kahve" diyen ve çay getirilince şaşıran kişinin haline benzer. Yazarın anlatmak istediği ile anlattığı şey arasında daima bir fark vardır.

Villemain'in (1790- 1870) eleştiri yöntemi esas olarak tarihî ve biyografiktir**.** Sainte-Beuve (1804-1869), sanatçıya dönük eleştirinin ilk başarılı örneklerini vermiştir. Beuve monografiler yazmış, biyografi ve portre yöntemini geliştirmiştir. Yazarların hayatını, yetişme tarzını, çağını, kültür çevrelerini, zevklerini, tutkularını, alışkanlıklarını araştırmıştır. Bu bilgiler yardımıyla yazarın eserlerinin daha doğru anlaşılacağı görüşündeydi. Eleştirileri oldukça realistti. Monografiler yöntemiyle insanlığın zihinsel gelişiminin tabii tarihinin yazılabileceğini düşünüyordu. Eleştirmeni "Okumayı bilen ve bunu başkalarına öğreten adamdır" diye tanımlıyordu (Lanson, 1908: 1024.) Bu eleştiri anlayışı, eserlerinde kendi duygularına geniş yer veren Romantikleri incelerken yararlı olabildiği halde, klasik ve realist yazarlara pek uygun düşmemektedir.

b) Esere Dönük Eleştiri: Bu eleştiri anlayışına göre eleştiri, ne yazarla ne devirle uğraşmalıdır, doğrudan doğruya edebî esere yönelmeli, edebî eserin niteliklerini araştırmalıdır. **Rus biçimciliği**, **Yeni Eleştiri** ve **Yapısalcılık**[3] akımlarına bağlı eleştirmenler, doğrudan doğruya eserin yapısını araştırmaya yöneldiler.

Saussure, dil bilimine "söz / dil" ayırımını getirdi. Ona göre dil, soyut bir sistemdi ve bu sistem toplumun hafızasında yaşıyordu, söz ise dilin somut ve bireysel bir uygulamasından ibaretti. Rus biçimcilerine göre aynı ayırım edebiyat eserleri için de geçerliydi. Edebî eser, söz gibi somut ve bireyseldir, ama eserin gerisinde dil gibi soyut ve toplumsal olan bir edebiyat sistemi vardır. Eleştirinin amacı, edebî eserde bulunan bu sistemi ortaya koymaktır.

Vladimir Propp, *Masalın Biçimbilimi* adlı eserinde bu sistemi araştırdı. Olağanüstü masallarda değişen unsurların yanında değişmeyen, her masalda aynı kalan unsurlar bulunduğunu ispatladı. Lévi-Straus mit analizlerinde, mitlerin anlamının miti oluşturan öğelere bağlı olmadığını, bu öğelerin kendi aralarında oluşturduğu sisteme bağlı olduğunu göstermiştir. Bu yeni anlayışa göre bir metnin anlamı, o metni oluşturan unsurlara bağlı değildir; onların basit bir toplamından da ibaret değildir, bu unsurların oluşturduğu sisteme yani kurduğu göstergebilimsel "Sémiotique″ ilişkiye bağlıdır (Guiraud).

1930-1960 yılları arasında İngiltere ve Amerika'da etkili olan **Yeni Eleştiri** akımına (New Criticism) bağlı eleştirmenler, biyografiye ve yazarın psikolojisine bağlı eleştiri akımlarını yetersiz ve yararsız görerek edebî eseri temel alan bir eleştiriye yöneldiler. I.A. Richards ve T:S. Eliot, edebî eserlerin yazardan, okurdan, tarihî ve toplumsal şartlardan bağımsız olarak incelenebileceğini savundular. Edebî eseri kendi içinde kapalı bir sistem oluşturan bir yapı olarak ele aldılar. Esere dönük eleştiri edebî eserlerdeki "biçim / içerik" tartışmalarına açıklık getirdi. Bu iki kavramın pratikte birbirini etkilediğini ve birbirinden ayrılmadığını gösterdi.

c) Okura Dönük Eleştiri: Edebî eser ile okuyucu arasındaki ilişkileri inceler.

Alımlama Estetiğini savunan eleştirmenlere göre, bir metnin bir anlamı vardır, ancak bu anlam, bütünlüğüne ancak okuyucunun zihninde kavuşur. Metinde yazar her şeyi

[3] Dilbilim ve Göstergebilim de bu yaklaşıma dahil edilmelidir.

söyleyemez, bunun sonucunda okuyucu, yazarın söylemek fırsatını bulamadığı şeyleri zihninden tamamlar ve üstelik her okuyucu başka bir biçimde tamamlar. Bunun anlamı şudur: Anlamlandırma bir süreçtir ve bu süreç yazma işi ile bitmez, okuyucunun okumasıyla tamamlanır. İkincisi, bir eserin okur sayısınca farklı anlamlandırması vardır. W. Iser, okuyucunun zihninden tamamladığı şeylerin aslında gücül (potansiyel) olarak metinde bulunduğuna inanır. Buna karşılık Stanley Fish'e göre anlam, okuma boyunca okurda uyanan yaşantılardan başka bir şey değildir. Bundan dolayı her okurun bir metni kendine göre yorumlama hakkı vardır.

İzlenimci eleştiri de okur merkezli bir eleştiri akımıdır, her eleştirmenin hiçbir kurala bağlı olmadan bir metni kendine göre ve öznel bir tarzda ele alabileceğini savunur. İzlenimci bir eleştirmen olan Anatole France, öznel eleştiri dışında bir eleştirinin mümkün olmadığına inanır, "İyi bir eleştirmen, şaheserler arasında kendi ruhunun serüvenlerini anlatır. Nesnel sanat omadığı gibi nesnel eleştiri de yoktur" der. Bir eserin okuyucusuna verdiği zevk, onun değerinin tek ölçüsüdür. Bu durumda eleştiri bir bilim değil, bir sanattır, eleştiri eseri de bir sanat eseridir.

Jules Lemaitre (1853-1914), bir edebî eseri değerlendirirken sadece "özenle not edilmiş izlenimler"ini dile getirir. Eleştiriyi "kitaplardan zevk almak, onlarla duyumları inceltmek ve zenginleştirmek sanatı" olarak tanımlar. Lemaitre'e göre eleştiri kuramları ve doktrinler bir işe yaramaz. Çünkü zevkler ve bakış açıları durmadan değişir. Eleştiride tek güvenebileceğimiz şey, eseri okuduğumuzda ondan alacağımız zevktir.

İzlenimci eleştiri, en çok eleştirilen akımlardan birisidir. Hemen hemen diğer bütün eleştiri akımları bu öznel yaklaşım tarzını şiddetle eleştirmiştir. Bunun birlikte Anatole France, Jules Lemaitre yahut Nurullah Ataç gibi eleştirmenler, geniş bir kültüre, ince bir edebî zevke ve sezgi gücüne sahip olduklarından başarılı eleştiriler yapabilmişlerdir. Her şeye rağmen eleştiri sahasının en ilgi çekici akımlarından birisi izlenimci eleştiridir.

d) Dış Dünyaya ve Topluma Dönük Eleştiri: Edebî eserle dış dünya arasındaki ilişkileri inceler. Tarihsel eleştiri, Toplumbilimsel eleştiri ve Marksist eleştiri dış dünya merkezli eleştiri akımlarıdır.

Tarihsel Eleştiri: Geçmiş yüzyıllarda yazılmış eserlerin okuyucular tarafından anlaşılması zordur. Eski çağlardan kalan eserleri gereğince anlayabilmemiz için, eserin yazıldığı çağın dil özelliklerini, dünya görüşünü, sanat anlayışını, geleneklerini bilmemiz gerekir. Edebiyat tarihçilerinin ve eleştirmenlerin görevi, edebî eseri doğduğu şartlar içinde kavramak ve açıklamaktır. Eleştirmenin başlıca görevleri, eserin doğru metnini elde etmek, dil ve okuma güçlüklerini aydınlatmak, yazarının biyografisini hazırlamak, eseri devrinin sanat ve fikir hareketlerine bağlı olarak açıklamaktır.

Toplumbilimsel Eleştiri: Bu eleştiri akımı, edebiyatın (sanatın) toplumun ifadesi olduğu ve toplumu yansıttığı görüşüne dayanır. XIX. yüzyılda gelişen bu eleştiri akımı, çağın gelişen bilim anlayışından etkilenmiş ve edebî olayların fizik ve biyolojik olaylar gibi sebep-sonuç ilişkisi içinde açıklanabileceği görüşünü savunmuştur. Hippolyte Taine, edebî eserlerin ırk, ortam ve dönem bağlamı içinde değerlendirilmesi gerektiğini savunmuştur. Irk sözüyle,

ulusal özellikleri, ortam sözüyle iklim ve toprağı, dönem sözüyle eserin yazıldığı zamanı kastetmiştir. Brunetière'e göre eleştirin konusu, edebiyat eserlerini "yargılamak, sınıflandırmak ve açıklamak"tır. Açıklamanın görevi, bir eserin türünü tespit etmek, tür ile eser arasındaki benzerlikleri ve farkları ortaya koymak, eserin edebiyat tarihindeki yerini belirlemek, çevre, çağ ve yazar ile eser arasındaki bağlantıları ortaya koymaktır.

Brunetière'e göre edebî özü (essence littéraire) belirleyen **tür**dür. Türler, geniş zaman içinde belli kurallar çerçevesinde gelişir. Edebî eserler ile türler arasında karşılıklı bir etkileşim vardır. Türler edebî eserleri, edebî eserler türleri etkiler. Edebî eserler hem türün izlerini taşır, hem türün gelişim ve değişimine katkıda bulunur. Edebî türler, biyolojik türler gibi zaman içinde ilerleyici bir farklılaşmaya uğrar ve bunun sonucunda daha karmaşık yapılı yeni türler ortaya çıkar. Kısaca edebî türler, diğer canlı türleri gibi, çevre ve şartlar uygun olduğunda doğarlar, büyürler ve zamanla ortadan kalkarlar.

Marksist eleştiri de sosyolojik eleştiri gibi edebî eseri sebep-sonuç ilişkileri içinde değerlendirir. Marksist eleştirin sosyolojik eleştiriden ayrıldığı tek nokta, tarihî ve sosyal koşullar içinde ekonomik koşulları ön planda tutması ve toplumcu eserlere öncelik vermesidir.

Sonuç

Film çözümleme, sinemasal üretim sonucunda ortaya çıkan filmin, çeşitli yaklaşımlar eşliğinde anlaşılmak, yorumlamak, eleştirmek ve yargılamak üzere parçalara ayrılması, bu parçalar arasındaki ilişkilerin ortaya çıkarılması ve kavramlarla ifade edilmesi demektir. Bu yönüyle film çözümlemesi, insanın dünyayı anlama çabasının bir parçası olarak kavranabilir. Edebiyatta, sanatta, toplumsal kuramda çeşitli çözümleme ve eleştiri yaklaşımları, filmleri çözümlemek için de kullanılmaktadır. En genel anlamda film çözümlemesinde yol gösterici olan şey, sanatın bileşenleridir. Bu bileşenler, film, yönetmen, izleyici, sinema endüstrisi ve kurallar olarak karakterize edilebilir. Film çözümlemesinde, bu bileşenlerden bir temel alınabilir.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Film çözümleme nasıl tanımlanabilir?

2. Sanatçıyı, onun duygu ve düşüncelerini merkez alan eleştiri yaklaşımının film eleştirisindeki karşılığı hangi yaklaşım-lar olabilir?

3. Film çözümlemesinin işlevleri neler olabilir?

4. Hangi yaklaşım kullanılırsa kullanılsın, film çözümlemesi, ne olduğunu, neden, nasıl, niçin öyle olduğunu anlamaya çalışmak demektir ve bu yönüyle insanın dünyayı anlama çabasının bir parçası olarak kavranabilir. Doğru mudur, yanlış mıdır?

a. Doğru b. Yanlış

5. Kant'ın "insanda bir şeyin güzel olduğu duygusunu neyin uyandırdığını belirlemeye çalışan felsefi teorisi" olarak adlandırdığı kavram aşağıdakilerden hangisidir?

a) Analitik b) Etik c) Estetik d) Poetika e) Hitabet

6. Film eleştirisinin nihai hedefi nedir?

a) Film aracılığı ile toplumu anlamak.

b) Filmi üreten sanatçıyı anlamak.

c) Sanat ve tüketici arasındaki ilişkiyi kurumsallaştırmak.

d) Filmsel söylemi açıklayarak filmi kültürel belleğe yerleştirmek.

e) Film üretimini artırmak.

7. Yazarların biyografilerine yönelen tarihî eleştiri, hangi tür eleştiriye dahil edilebilir?

a) Dış dünyaya dönük eleştiri

b) Sanatçıya dönük eleştiri

c) Sanat piyasasına dönük eleştiri

d) Okura dönük eleştiri

e) Esere dönük eleştiri

8. Tarihsel, toplumbilimsel ve Marksist eleştiri, hangi eleştiri kategorisi altında değerlendirilebilir?

a) Esere dönük eleştiri

b) Sanatçıya dönük eleştiri

c) Sanat piyasasına dönük eleştiri

d) Okura dönük eleştiri

e) Dış dünyaya dönük eleştiri

9. Her eleştirmenin hiçbir kurala bağlı olmadan bir metni kendine göre ve öznel bir tarzda ele alabileceğini savunan eleştiriye ne ad verilir?

a) Tarihsel eleştiri

b) Yapısalcı eleştiri

c) İzlenimci eleştiri

d) Psikanalitik eleştiri

e) Feminist eleştiri

10. Sanatın, toplumu yansıtmakla birlikte, tarihî ve sosyal koşullar içinde ekonomik koşulları ön planda tutan ve toplumcu eserlere öncelik veren eleştirel yaklaşım aşağıdakilerden hangisidir?

a) Tarihsel eleştiri

b) Yapısalcı eleştiri

c) Toplumbilimsel/ sosyolojik eleştiri

d) Marksist eleştiri

e) Feminist eleştiri

YANITLAR

1- Film eleştirisi, filmi teknik, anlatısal, yapısalcı, psikanalitik, sosyolojik, ideolojik, tarihsel, feminist, göstergebilimsel gibi eleştirel yaklaşımlar çerçevesinde incelemek, anlamak ve açıklamak olarak tanınmlanabilir.

2- Sanatçıyı ve onun duygu ve düşüncelerini merkez alan eleştiri, sinemada iki yaklaşım ile kullanılabilir. İlki auteurcu eleştiri olup, yönetmenin yaratıcı bir yazar olarak filmlerinde belirli ortak kavramları ve temaları anlattığını vurgular. Diğer eleştiri ise, yönetmenin bastırdığı kimi duygu, düşünce, arzu ve sapkınlıklarının film yaparak ödünlendiğini vurgulayan psikanalitik eleştiri yaklaşımıdır.

3- Film çözümlemesinin, öncelikle filmin yaratıcısı olan yönetmen ile izleyici arasında köprü kurma işlevi olabilir. Bu işlev yönetmeni, anlaşılır kılmaya hizmet eder. Diğer işlevi ise, endüstriyel açıdan filmin satışını etkileyebilecek bir potansiyel taşıması ile ilgilidir. En temelde ise film çözümleme, insana, dünyaya, hayata dair evrensel kavram ve durumları görünür kılmaya yardım eder ve insanın hayattaki anlam arayışını etkiler.

4- a. Doğru

5- c

6- d

7- b

8- e

9- c

10- d

2. FİLM ÇÖZÜMLEMESİNİN BİLEŞENLERİ

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

2.1.

2.2.

2.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	Kazanım	Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği

Anahtar Kavramlar

Giriş

Film Çözümleme dersinin ilk haftasında, eleştiri ve çözümlemenin ne anlama geldiği, niçin filmleri çözümlemeye gerek duyduğumuz açıklanacaktır. Ayrıca edebiyatta ve film eleştirisinde/ çözümlemesinde kullanılan temel yaklaşımları anlayabilmek için gerekli olan sanatın temel bileşenleri anlatılacaktır. Bu genel giriş, film çözümlemede kullanılan temel yaklaşımları, metin, sanatçı, toplumsal çevre ve kurum bileşenleri açısından ilişkisel olarak görmeye yarayacaktır.

2.1. Film Eleştirisi[4]

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 yeri ne 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 dönemin 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 (yorumcuların –reviewers- 'bu yapıt satın almaya değer mi?' sorusunu sordukları) pazar ve (akademisyenlerin 'bu yapıt neden bu kadar iyi?' sorusunu sordukları) eğitim dünyası arasında bölünmüştür. 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 yerine "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 temelle re dayanarak bulma amacı taşımaktadır.

Film eleştirisi konusunu incelemeye başlarken, yukarıda belirlenen işlevsel farklılıkların ortaya çıkarabileceği kavram karmaşasını engellemek üzere "film eleştirisi" ve

[4] Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* kitabının, ss. 58-101 arasından kısaltılarak oluşturulmuştur.

"film yorumu" arasındaki ayrımın ortaya konmasında yarar vardır. Türkçede "film eleştirisi", gösterimde olan, daha önce gösterilmiş olan, televizyonda gösterilen ya da videoda seyredilen filmler üzerine yazılan yazıların tümünü kapsayan genel bir adlandırmadır. Ama İngilizcede 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. 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. Ama 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 altın da elinden geldiğince doğru ve objektif olmaya gayret ederek, sanat yapıtı karşısında kendi tepkilerini ortaya koymaya çalışır. Yorumcunun ilk sorumluluğu okurlarına karşıdır; çalıştığı dergiyi satın alanları n 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 naçiz görüşünü yöneltir.

Film eleştirisi, yukarıda işaret edilen işlevleri doğrultusunda filmleri anlama konusunda bizlere yardımcı olmakta ve belirli dönemlere, sanatsal düşüncelere ve hareketlere, türlere, yönetmenlere, psikolojik temalara, toplumsal ve sanatsal olaylara alt 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. 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.

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 taşınmaz gibi göründüğü durumlarda bile eleştiri yalnızca okuma gibi bir bilgilenme etkinliği değil, aynı zamanda bir bilgilendirme etkinliğidir; ele aldığı yapıtın okuru olduğu (ya da olacağı) varsayılan bir üçüncü öğeye; okura yönelir. "Söylem üzerine söylem" olduğuna göre, salt anlamlandırma ve değerlendirme değildir artık, "iletilen" anlamlandırma ve değerlendirmedir. "Böylelikle edebi eleştirinin içerik açısından gelişmesine yol açan bu durum, eleştiriyi edebi açıdan "söylem üzerine söylem" olmaktan öteye götürmekle 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 edebiyat eğitimi ve eleştirisinin esas aracı olmuştur. 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, 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 tacı 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.

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 çıkarılması 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 elverişi metrik bir ilişki değil, fevkalade yetkeci, zorbaca bir dayatmadır. 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 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). Film eleştirisi -hangi kuramsal 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. 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. 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 eleştirmeksizin 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 yönelmesi 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. 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 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 Bili 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.

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 edinmekte ve bunları gördüğü filmlere uygulamaktadır. Film sanatının diğer sanat türlerine oranla daha belirleyici olan ticari doğası; seyirci taleplerini ve gişe kaygısını göz önüne alma 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 bir semiyotik ve psikanalitik yaklaşımlardan alıyorlar. 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.

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 çözümlemeleri 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, FEMlS'e giriş vb.) ya da araştırma bağlamında (ustaların anıları, film üzerine tezler, yönetmenler, sinematografik sorunlar) şeklinde görülmektedir. Film çözümlemesi diğer kurumları etkileyen bağlamlarda 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.). Bu açıdan, günümüzde film eleştirisi filmlerle ilgili konularda farklı ihtiyaçlar nedeniyle ortaya çıkmış olan alanlardaki gelişmelerden etkilenen bir kurum olarak karşımıza çıkmaktadır.

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. 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. Bu nedenledir

ki, edebiyat eleştirisi film eleştirisinin gelişmesinde yardımcı ve yol gösterici roller üstlenebilmiştir. Hiçbir çeviri metninin aslına sadık olmaması gibi, eleştire] 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 yorumlanmasında 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. 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. 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 çerçevesinde 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.

2.2. Film Eleştirmeni

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 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 anlamlan "yazınsal" bir ortamda açımlamaya çalışan, filmsel söylemin ardındaki zenginliklere ulaşmaya girişen birisidir. Bu tür bir eleştirmenin elinden çıkan "yaratıcı ve devingen bir eleştiri, yaratıcının yeni bir yaratma yapmasına etken olur. Yaratıcılıktan yoksun, durağan ve basmakalıp bir eleştiri, yaratıcıyı olumsuz yönde etkiler.

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 yeniden batırılması gerekmektedir. Eleştirmen, görüntüyü yeni bir gerçeklik düşüncesi olarak ele almalıdır. 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.

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 dışa vuran en iyi örneklerden birisi olarak ya da temasal kaygılarının en iyi dışavurumunu taşıyan bir sahne olarak eleştirel dikkat çekebilir. Film eleştirmeninin kullanabileceği **ikinci yöntem**, tek bir filmin referans alanında kalmaktan ziyade, filmi eleştirel bir kurama oturtmaktır. Eleştirel kuramın sağladığı eleştirel bağlam, hem 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.

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

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 aracı, 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.

2.3. Film Eleştirisi Ve Seyirci

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" 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.

Türkçe'de " temaşager" ve "sinema izleyicisi" sözcükleriyle de belirtilen ve "sinemaya giden, filmi izleyen kimse" olarak tanımlanan sinema seyircisi, İngilizce'de "spectator", "patron "cinemagoer", " filmgoer", "moviegoer" ve "cinema audience" kelimeleriyle ifade edilmektedir. 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 halükarda, bir yapım imgelem kurumunun ihtiyaçlarına hizmet eden bir yapıntıdır (fiction). Seyirci hiçbir durumda 'gerçek' değildir ya da bu kurumun söylemsel yapısının dışında değildir." Bu durumda, sinema seyircisi aynı zamanda filmsel söylemin oluşturduğu bir öğe durumuna gelmektedir. "Film kuramı film seyircisini kanlı canlı bir birey olarak değil, sinemasal aygıt tarafından üretilen ve harekete geçirilen yapay bir yapı olarak görmektedir. Seyirci (düşün üretilmesinde olduğu gibi) hem 'üretken' hem ele '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. Filmsel söylemin 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. 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 oluşmasına katkıda bulunur. 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.

Film eleştirisinin seyirci açısından işlevi kendiliğinden ortaya çıkmaktadır: Sinema seyircisinin görsel algılama becerilerinin geliştirilmesin katkıda bulunarak filmden aldığı zevk alanının artırılmasına yardımcı olmak. Ancak sıradan sinema seyircisinin görsel algılama becerisine 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 faklılıkları aşağıda olduğu gibi gruplayabiliriz:

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

Sonuç

Film eleştirisi filmleri anlama konusunda bizlere yardımcı olmakta ve belirli dönemlere, sanatsal düşüncelere ve hareketlere, türlere, yönetmenlere, psikolojik temalara, toplumsal ve sanatsal olaylara alt olan filmleri değerlendirme biçimimizi zenginleştirmektedir. Eleştiri sayesinde sanatsal üretimler hak ettikleri yeri elde etmekte ve kültürel bir değer kazanmaktadırlar. 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. Ayrıca bilimsel yaklaşımlara dayanan bir film eleştirisi, seyircinin sinema konusundaki okuryazarlığına da büyük katkı sağlar. Bu katkıyı yerine getirmede film eleştirmenin yalnızca sinema alanında değil, tarih, sosyoloji, siyaset gibi alanlarda da bilgili olması ve katı bir tutum içinde olmaktansa, çoğulcu bir yaklaşım içinde olmasının büyük önemi vardır. Filmlerin, derin anlamlar içermesi, farklı anlam katmanları barındırması ve kültürel bir dışavurum olması, film çözümlemesini/ analizini gerektirmektedir. Filmleri anlamak, açıklamak, çözümlemek, tam da bu nedenle, toplumu, insanı anlamak demektir.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1.Film yorumcusu ile film eleştirmeni arasında nasıl bir fark vardır?

2. "Yüksek sanat/ alçak sanat" kavrayışı, film eleştirisinde nasıl bir sonuç doğurmuştur.

3. Kuramcı Noel Carrol'in film eleştirmeninin bilimsel eleştiri yaklaşımlarına dayanmayı önermesi, nasıl bir işlev görmeye yarayabilir?

4. Film eleştirmeninin, seyirci için nasıl bir önemi vardır?

5. "Yönetmen filmi yarattığı zaman, kafasında olmadığını üstelediği bir yorum türünü filme uyarlayabilir miyiz?"

6. "Reçeteci ……. yöntemi kullanır." Bu ifadede boş olarak bırakılan yere hangi aşağıdakilerden hangisi gelmelidir?

a) Tümleyici

b) Çıkarımsal

c) Tümdengelimci

d) Tümevarımcı

e) Mantıksal

7. Seyirciye dair aşağıdakilerden ifadelerden hangisi yanlıştır?

a) Sinema seyircisi, ekonomik yanıyla maddi bir tüketicidir.

b) Seyirci, anlamları tüketen psikososyal yanıyla da soyut bir tüketici ya da müşteridir.

c) Film kuramı film seyircisini kanlı canlı bir birey olarak değil, sinemasal aygıt tarafından üretilen ve harekete geçirilen yapay bir yapı olarak görmektedir.

d) Sinema seyircisi filmsel söylemin oluşturduğu bir öğedir.

e) Seyirci, yalnızca bir bedel ödeyerek sinemaya giden kişileri ifade eder.

8. Aşağıdakilerden hangisi film çözümlemecisi seyirciye ait özelliklerden biri değildir?

a) Etkin, bilinçli, mantıklı ve yapılanmış.

b) Filme bakar, dinler, gözlemler, seyreder ve ipuçları arar.

c) Filme kendi çözümleme yöntemleri ve varsayımlarıyla boyun eğdirir.

d) Özdeşleşme.

e) Onun için film düşünce alanına, entelektüel üretim alanına aittir.

9. Aşağıdakilerden hangisi normal film çözümlemecisi seyirciye ait özelliklerden biri değildir?

a) Etkin, bilinçli, mantıklı ve yapılanmış.

b) Film, onun için boş zamanlar evrenine aittir

c) İçgüdüsel bir biçimde, bilinçsizce etkin.

d) Özdeşleşme.

e) Filme boyun eğer ve film tarafından yönlendirilir

10. Aşağıdakilerden hangisi, Susan Sontag'ın "iyi filmlerde her zaman bizi yorumlama isteğinden kurtaracak bir dolaysızlık vardır" düşüncesine uygun filmlerden biri değildir?

a) *Piyanisti Vurun* / F. Truffaut

b) Recep İvedik / Ş.Gökbakar

c) *Serseri Aşıklar* / J. L. Godard

d) *Jules ve Jim* / F. Truffaut

e) *Hayatını Yaşamak* / J. L. Godard

YANITLAR

1. Film yorumcusu, çoğunlukla bir süreli yayında, medyada, sadece seyirciye zahmete değecek bir eğlenti aracı seçmesi için eleştirel nitelikte denemeler yazan ve kendi kişisel eleştirisi ölçüsünde yol gösteren kişidir. Doğru ve objektif olmaya gayret ederek, sanat yapıtı karşısında kendi tepkilerini ortaya koymaya çalışır. Yorumcunun ilk sorumluluğu okurlarına karşıdır; çalıştığı dergiyi satın alanları n niteliklerini göz önünde tutarak kendi önyargılarından vazgeçmek zorundadır. Eleştirmen ise, sanatsal vicdanın bekçisidir. Şayet "yorumcu" geleceğin halkına yöneliyorsa, “eleştirmen”, eleştirmen sözcüğünü gerçekleştiriciyle (realize eden) birlikte iş gördükleri (yönetmen/seyirci ve sanatçı/sanat) arasında diyalog kurar. Filmi, nesnel yaklaşımlar eşliğinde parçalar, anlam katmanlarını ortaya koyar. Önyargıdan uzak biçimde, bilimsel olarak filmi inceler.
2. Yüksek sanat/ alçak sanat ayrımı, “sanat” filmleri dışındaki filmlerin öncelikle değersiz görülmesine yol açmıştır. Bu durumda “özgün" bir sanatçı kimliğine sahip yönetmenlerin ürettiği filmler dışında kalan filmler; bir kültür ürün olarak toplumsal dışavurum aracı olan filmler eleştiri alanının dışında kalmıştır.
3. Carrol’un önerisi, seyircinin filmsel okuryazarlığının gelişimine katkıda bulunabilir. Film eleştirisinin yerine getirdiği temel işlevlerden birisi, sinema hakkında birikime sahip, filmleri edilgin bir biçimde seyretmekten çok belirli 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.
4. 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 edinmekte ve bunları gördüğü filmlere uygulamaktadır. Film

sanatının diğer sanat türlerine oranla daha belirleyici olan ticari doğası; seyirci taleplerini ve gişe kaygısını göz önüne alma 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.

5. Evet, uyarlayabiliriz. Çünkü 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. Ayrıca film, eleştirmenin benimsediği görüşlere, bilgi birikimine, dönemin tarihsel, teknolojik, politik, toplumsal ve estetik koşullarına göre bir eleştirel yaklaşımı benimseyerek filmi inceleyebilir. Ya da sinema tarihinde değeri yeterince anlaşılmamış bir filmi, yıllar sonra başka bir çerçevede değerlendirebilir. Film, yapılıp seyirciye sunulduktan sonra, tutarlı ve bilimsel olmak koşuluyla çeşitli okumalara açıktır. Eleştiri de, yönetmenin kafasındaki çerçeveyi, filme uydurmak demek değildir.

6. **c**. Tümdengelimci.

7. **e.** Seyirci, yalnızca bir bedel ödeyerek sinemaya giden kişileri ifade eder.

8. **d.** Özdeşleşme.

9. **a**. Etkin, bilinçli, mantıklı ve yapılanmış.

10. **b.** Recep İvedik / Ş.Gökbakar

3. FİLM ÇÖZÜMLEMESİNDE TEMEL YAKLAŞIMLAR VE GAZETE ELEŞTİRİSİ

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

3.1.

3.2.

3.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	**Kazanım**	**Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği**

Anahtar Kavramlar

Giriş

Filmleri anlama, açıklama çabasının sistematik bir yolu olan film çözümlemesinin/ eleştirisinin çeşitli biçimleri vardır. Sinema üzerine yapılan ilk çalışmalardan ve ilk filmlerden itibaren gazete ve dergilerde çeşitli yazılar yer almıştır. Başlangıçta imzasız olan ve sistematik olmayan film yorumlarının yerini, yeni sinema hareketleri, akımları, üniversitelerde açılan sinema bölümleri, araştırma merkezleri ve bilimsel dergilerle birlikte bilimsel film çözümlemeleri almıştır. Bu bölümde gazete eleştirisi, yapısalcı yaklaşım-göstergebilimsel çözümleme, auteurcu çözümleme, tarihsel eleştiri, sosyolojik çözümleme, psikanalitik çözümleme, ideolojik çözümleme, feminist çözümleme, felsefi çözümleme, türsel çözümleme, etnik çözümleme, kuir eleştiri ve dramaturjik çözümleme gibi çözümleme yaklaşımları sıralanmış ve ayrıntılı olarak gazete eleştirisine yer verilmiştir.

3.1. Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar

Sanat ve estetik üzerine olan kitaplarda, çözümlemenin eleştirinin bir parçası olduğu ve bu yönüyle ikisinin birbirinden farklı olduğu vurgulansa da, pek çok kaynakta çözümlemenin eleştiri ile birlikte kullanıldığı da görülmektedir. Örneğin Michael Ryan'ın, *Eleştiriye Giriş: Edebiyat, Sinema, Kültür* (2013) başlıklı çalışmasında yer verdiği başlıklar ile, Melissa Lenos ile birlikte yazdıkları *Film Çözümlemesine Giriş* (2012) başlıklı kitapta yer verdikleri başlıkların neredeyse aynı olduğu görülür. O halde filmi anlamak, açıklamak için kullanılan yaklaşımların, eleştiri ile aynı olduğu söylenebilir. Bu bölümde, film çözümlemesinde kullanılan temel yaklaşımların neler olduğu açıklanacak, ardından en yaygın eleştiri biçimi olan gazete eleştirisine yer verilecektir.

Sinema üzerine yayımlanan ilk çalışma şair Vachel Lindsay'in 1916 yılında basılmış olan kitabıdır: *The Art of the Moving Picture* adlı kitap, sinemanın bir sanat olduğunu iddia ediyordu. Zira erken dönemde sinemanın sanat olup olmadığı tartışması egemendi. Sinema üzerine yazılan ilk kuramsal çalışma ise, Hugo Münsterberg'in 1916'da yayımlanmış olduğu *The Photoplay: A Psychological Study* ismiyle yayımlanmıştı. Bir Gestalt psikoloğu olan Münsterberg, kitabında sinemanın, göz yanılsamasına dayanan bir sanat olduğunu ve parça parça algılananları birleştirme süresinin de psikolojik olduğunu iddia etmişti. Bununla birlikte belgeler, *Philedelphia Inquirer*'da 1904'te Edwin Porter'ın *Büyük Tren Soygunu* (1903) filmi üzerine bir yorum yayımlandığını göstermektedir. Bu yorum yüzeyse bulunsa da, film eleştirisi açısından bir başlangıca işaret etmesi nedeniyle önemlidir. Özden'in aktardığına göre (2004: 37) 1906 yılında ilk film dergileri yayın hayatına başlamış ve 1909'da *The New York Times*, Griffith'in *Pippa Passes* filmi üzerine olan ilk yorumunun ardından, düzenli olarak film eleştirilerine yer vermişti. Başlangıçta imzasız yayımlanan bu yazılarda, yeni bir sanat olan sinemanın kimi özellikleri vurgulanmaktaydı. 1930'lu yıllara gelindiğindeyse film eleştirisin gazetelerde artık yerleştiği görülmekteydi. Sinema kuramcısı Siegfried Kracauer, 1932'de Frankfurter Zeitung gazetesinde "Sinema Eleştirmeninin Görevi" başlıklı bir yazı da yayımlayarak, eleştirmenlerin, filmlerde gizli kalan sosyolojik yanları/ amaçları açığa çıkarmaları konusunda göreve çağırmıştır (Özden, 2004: 40). Kuramsal yaklaşımların ortaya çıkışı, filmleri daha bilimsel bir gözle değerlendirmeye yol açıyordu böylece.

Batı'da, özellikle Avrupa'daki gelişmeler, bir kurum olarak film eleştirisinin yerleşmesinde temel önemdedir. Özellikle İkinci Dünya Savaşı sonrasında ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımıyla birlikte sinemaya duyulan ilgi, Fransa'da *Chaierd du Cinema* (*Sinema Defterleri*) adlı dergisinin doğuşunda etkili olmuştu. Sonradan yönetmen olan Truffaut, ve Godard, Andre Bazin'le birlikte filmler üzerine düşünüp yazmaya başlamışlardı. Hatta 1960'larda Sorbon Üniversitesi'nde estetikçi Etienne Souriau'nun önderliğinde bir grup bilim insanı, Filmoloji Enstitüsü'nü kurmuş ve burada sinemayı, ekonomik, politik, psikolojik, sosyolojik olarak incelemişlerdir. Üniversitelerde sinemaya duyulan ilgi ile film eleştirisi, bilimsel temellerine kavuşmuştur. İngiltere'de British Film Institute ve yayın organı olan *Screen* ise, film çalışmaları (incelemeleri) adı altında film eleştirisinin gelişmesine büyük katkı yapmışlar, sosyolojiden, psikanalize, tarihe, kültürel çalışmalara dek farklı yaklaşımları film eleştirisine taşımışlardır.

İlk bölümde de belirtildiği gibi, filmlerin çözümlenmesinde/ eleştirisinde, edebiyat eleştirisinin yol göstericiliği temel olmuştur. Bununla birlikte, gerek sinemanın kendi teknik ve anlatısal özellikleri, gerekse sosyal ve insan bilimlerinde yeni ortaya çıkan eğilimler, filmlerin çözümlenmesinde kullanılır olmaya da başlamıştır.

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 (Özden, 2004: 104). Eleştirel yaklaşımlar çoğu zaman birbirlerinden kesin çizgilerle ayrılmış olmaktan çok birbirlerinin içine geçmiş bir biçimde karşımıza çıkmaktadırlar. 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 değerlendire bilmek 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 (Özden, 2004: 105).

Aşağıda, Özden'in hazırlamış olduğu ve tarafımızdan genişletilerek yeniden düzenlenmiş olan film eleştirisindeki temel yaklaşımlara ilişkin tablo yer almaktadır.

Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar	**Temel Özellikleri**
Gazete Eleştirisi	Filmlerin, güncellikleri içinde değerlendirilmesi; seyirciyi filme yönlendirme.
Teknik Eleştiri	Filmlerin, renk, hareket, ses, çerçeveleme, kurgu gibi öğeleri açısından sinematografik olarak çözümlenmesi.
Tarihsel Eleştiri	Filmlerin, dönenin sosyo-ekonomik, estetik, endüstriyel koşullarının yansıması olarak incelenmesi.
Auteur Eleştiri	Filmlerin, yönetmenin yaratıcı kişiliği bağlamında değerlendirilmesi; filmlerdeki ortak yönlerin ortaya çıkarılması.
Yapısal- Dilsel-Göstergebilimsel Eleştiri	Filmlerin bir dil sistemi olarak incelenmesi; anlamlama süreçlerinin çözümlenmesi.
Sosyolojik Eleştiri	Filmlerin toplumla ilişkileri, sosyal işlevleri bağlamında, sosyolojik bir veri olarak incelenmesi.
İdeolojik Eleştiri	Filmlerin politik imalarının çözümlenmesi, egemen ideolojinin hizmetindeki işlevlerinin ortaya konulması.
Psikanalitik Eleştiri	Filmlerin, yönetmenler, karakterleri, seyircilerle ilgili psikolojik yönlerinin, bilinçaltını dışa vuran rüya gibi incelenmesi.
Feminist Eleştiri	Filmlerin cinsel sosyo-ekonomik bastırmalar, ataerkil ideolojinin sunum tarzları açısından incelenmesi.
Türsel Eleştiri	Filmlerin benzer temalara, karakterlere, çatışmalara ve görsel betimlemeye dayalı geleneksel anlam yapıları olarak incelenmesi.
Felsefi Eleştiri	Filmleri, görüntülerle bir tür düşünen, felsefe yapan düşünme süreci olarak çözümlemek.
Dramaturjik Çözümleme	Filmlerin, dramatik bir sanat formu olması nedeniyle, karakter, tema, çatışma biçimleri açısından çözümlenmesi.
Etnik Eleştiri	Filmleri, sundukları ırk ve etnik kimlikler açısından çözümlemek.
Kuir Eleştiri	Filmleri, gay, lezbiyen, transeksüel gibi farklı cinsel kimliklerin temsili açısından çözümlemek.

Görüldüğü gibi bu tablo, birbirleriyle iç içe geçen, diğerlerini çağrıştıran eleştirel yaklaşımlardan oluşmaktadır. Ayrıca tabloda göstergebilimsel çözümlemenin, temelde yapısalcı ve dilbilimsel eleştiriyi içerdiği belirtilmelidir. Benzer biçimde feminist eleştirinin, kuir eleştiri ile sıkı bir ilişkisi vardır. Bu eleştirel yaklaşımların filmleri, hem bir sanat, hem de öznel ve kültürel bir dışavurum olarak gördüğünü belirterek, ilk çözümlemeye geçebiliriz.

3.2. Gazete Eleştirisi[5]

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. 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 bulun muştur. "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 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 bunları eleştirilerinden alıntılar yapmak, standart bir uygulama haline gelmiştir.

Bu nedenle film eleştirmenleri çoğu zaman bu yayın organlarındaki işlevler içinde değerlendirilmiş ve tanınmışlardır. "Endüstri jargonuna göre, eleştirmen terimi' genellikle gazeteler, televizyon istasyonları ya da diğer kitle iletişim araçları tarafından görevlendirilen ve yeni piyasaya çıkmış filmleri görerek filmin üzerine kendi öznel görüşlerini halkı bilgilendirmek üzere ileten kimseye göndermede bulunmaktadır. Bu tanımda, film eleştirmeninin iki yönü önem taşımak tadır: 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 sesim 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 süzgecinden geçirerek yazması (..) Üstünde tartışılabilir ama 'onun olduğu su götürmeyecek bir bütün olarak yazıya dökebilmesi" (Fatih Özgüven, 1989: 23). Film

[5] Bu başlık altındaki bilgiler, Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* başlıklı kitabının, ss 109-119 arasından aktarılmıştır.

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, 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:

l - 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.

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 (bugün 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 seyircisin ne tür bir film göreceği, konusu, oyuncuları, ilgi çekici noktaları, filmin net tür bir eğlence sağlayacağı gibi konularda önceden bilgilendirmek ve filmi görmeye teşvik etmektir. Bir gazete eleştirmeninin sözleriyle eleştirmeninin 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 bütçesini ayarlamasını, sinema kültürünü artırmasını sağlamak eleştirmenin görevidir. 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 ipuçlarını vermektedir: "Benim benimsediğim yöntem şu: Önce filmin yönetmeninin hakkında çok kısa anımsatmalar yaparak ansiklopedik bilgi vermek, sonra eleştir inin kalıcılığını ve işlevselliğini düşünerek çok kısa özet yapmak ve geniş olarak da filmi açmak, yorumlamak, olumlu-olumsuz öğelerini ortaya koyarak neden ve niçin'lerini sıralamak Çünkü ülkemizde Batı'da 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."

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 girişememesi 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."

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 sevmemesi ne dayalı olmakta, ortak zevkleri paylaşan bir okur kitlesi için ise film eleştirmeninin film hakkındaki izlenimleri yol gösterici olmaktadır. Gazele eleştirisi yaklaşımı içinde yazan bir eleştirmenin eleştirel yargılarını n 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, bir filmin tercih edilmesinde yol gösterici olmaktadır. Bu durumda eleştirmenden eleştirmene değişen öznel yargıların 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 ele 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 -"

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 eleştirmenlerinin 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 etme 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." 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 sahiptir. Ama güncelliğin zorlaması içinde ki gazete film eleştirmeninin seçimini gösterimde olan filmlerin sayısı ve seyirci talebi belirlemektedir.

Gazetede eleştiri yazan film eleştirmenlerinin, filmlerin gişe başarısı 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." Kuşkusuz film eleştirmeninin temsil ettiği gazetenin okuyucu kitle gözündeki saygınlığının da, seyircinin bir filme yönelmesinde payının olduğu düşünülebilir.

Gazetede yazan film eleştirmeninin bir handikapı 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: " İnanılmaz 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 fil mini zaman zaman acı biçimde eleştirdiğimi düşünüyorum. Ama beni de aşan bilinçaltı etkiler olabilir" demektedir.

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 (l) 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."

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 sanalsal uğraş alanı ve kültürel araç olarak yerini almıştır. Gazetelerde yer alan film eleştirisi, 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 başparmakları 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." 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.

Sonuç

Filmleri anlama ve açıklama işlevini yerine getiren film çözümlemesi/ eleştirisi, sinemanın başlangıç yıllarında film yorumları biçiminde ve imzasız biçimde gazetelerde yapılmaktaydı. Sinemada ortaya çıkan yeni akımlar, hareketler, sinema eğitiminin üniversitelerde verilmeye başlanması, feminizm, Marksizm gibi toplumsal hareketler ve akımların sosyal ve insan bilimlerine yaptığı katkılar gibi gelişmeler sonucunda film eleştirisinde de bilimsel yaklaşımlar benimsenmiştir. Auteurcu, türsel, psikanalitik, sosyolojik, ideolojik, yapısalcı-göstergebilimsel, tarihsel, feminist, teknik, dramaturjik, etnik, kuir eleştiri, film çözümlemesinde kullanılan başlıca yaklaşımlardır. Gazete eleştirisi ise, filmler hakkında seyirciye bilgi vermenin, öznel yorumlar geliştirmenin en yaygın yoludur.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Film eleştirisinin gelişiminde gazete eleştirisinin yeri nasıl değerlendirilebilir?
2. Gazete eleştirmeni kavramıyla ifade edilmek istenen şey nedir?
3. Bir gazetede film eleştirisi yazmanın ortaya çıkardığı sorunlar neler olabilir?
4. "Sinema üzerine yazılmış olan ilk kitap, şair Vachel Lindsay'in 1916 yılında basılmış olan *The Art of the Moving Picture* adlı kitabıdır".
   a. Doğru b. Yanlış
5. İnternet ortamında filmler üzerine çözümlemelere yer veren bir yazar, film eleştirmeni sayılabilir mi? Neden?
6. Sinema üzerine yazılan ilk çalışmalarda temel odak, aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak ifade edilmiştir?

   a) Film üretimini artırmak.

   b) Sinematografın yaygınlaşmasını sağlamak.

   c) Sinemanın bilimsel bir keşif olduğunu belgelemek.

   d) Sinemanın sanat olduğunu kanıtlamak.

   e) Seyirciyi, film akımları konusunda bilgilendirmek.

7. Aşağıdakilerden hangisinde düzenli olarak ilk film eleştirisi yayımlayan yayın organının ismi doğru olarak verilmiştir?

   a) Philedelphia Inquirer

   b) The New York Times

   c) Frankfurter Zeitung

   d) Times

   e) National Geographic

8.“Filmlerin, renk, hareket, ses, çerçeveleme, kurgu gibi öğeleri açısından sinematografik olarak çözümlenmesi, hangi başlık altında değerlendirilebilir?

a) Gazete Eleştirisi

b) Kuir Eleştiri

c) Teknik Eleştiri.

d) Yapısal Eleştiri

e) Türsel Eleştiri

9. Aşağıdakilerden hangisi sinema üzerine yazan gazete eleştirmenlerinden biri değildir?

a) Atilla Dorsay

b) Fatih Özgüven

c) Burçak Evren

d) Tunca Arslan

e) İsmail Saymaz

10. Filmleri, genellikle yönetmenin üslubu çerçevesinde değerlendiren bir film eleştirmeninin, daha çok hangi yaklaşıma yakın olduğu söylenebilir?

a) Auteurcü

b) Yapılsalcı

c) Psikanalitik

d) Sosyolojik

e) Türsel

YANITLAR

1. Gazetelerde yer alan film yorumları ya da eleştirileri, seyircilere film tanıtımları yaparak, öncelikle seyircinin sinema hakkında bilgilenmesine yardım etmişlerdir. Her ne kadar bu eleştiri türü, popüler ve gündelik olması nedeniyle bilimsel açıdan derinlikten yoksun olsa da, filmlerin ve dolayısıyla sinemanın kuramsal gelişiminde önemli bir rol de oynamıştır. Özellikle *Chaier du Cinema* dergisinin Yeni Dalga akımının ortaya çıkmasında, sinemada yapısalcılık, göstergebilim ve ideolojik eleştirinin gelişiminde oynadığı rol, gazete eleştirisinin film eleştirisindeki önemini ortaya koyar.

2. Bu tanımlama, bir kitle iletişim aracında yazmayı ve filmlerle ilgili öznel görüşlerini iletmeyi ifade eder. 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 seyircisin ne tür bir film göreceği, konusu, oyuncuları, ilgi çekici noktaları, filmin net tür bir eğlence sağlayacağı gibi konularda önceden bilgilendirmek ve filmi görmeye teşvik etmektir.

3. Bir gazetede çalışan film eleştirmeninin yazılarını, büyük ölçüde çalıştığı gazetenin yayın politikası belirler. Bu politika, gazetedeki sahiplik ilişkisiyle, yönetim süreçleriyle, gazete sahiplerinin ekonomik ve politik çevrelerle ilişkileriyle ortaya çıkar. Dolayısıyla yazarın, film üzerine yazarken bütün bu süreçler önünde gerçek olarak durur ve onu belli biçimlerde yazmaya itebilir. Bir başka sorun da 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.

4. a. Doğru.

5. Evet, sayılabilir. Günümüzde film eleştirisi, gazete, dergi gibi süreli yayın organlarının yanı sıra ve de çoğunlukla internet ortamında yapılmaya başlanmıştır. İster gazetede, ister dergide, isterse yeni medya ortamında olsun, filmler üzerine kitle iletişim araçlarında düzenli olarak yazan biri, teorik olarak eleştirmen sayılabilir. Ancak daha evvelki bölümlerde olduğu gibi, bilimsel ve kuramsal yaklaşımlardan çok, filmin konusu, türü, teması, oyuncuları ve yönetmenlerine dair bilgi veren bu tür yazılar, film incelemesi (rewiev) olarak görülmektedir.

6. d) Sinemanın sanat olduğunu kanıtlamak.

7. b) The New York Times.

8. c) Teknik Eleştiri.

9. e) İsmail Saymaz

a) Auteurcü

4. FİLM ÇÖZÜMLEMESİNİN SİNEMATOGRAFİK TEMELLERİ

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

4.1.

4.2.

4.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	**Kazanım**	**Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği**

Anahtar Kavramlar

Giriş

Bu ünite, film çözümlemesinin teknik temellerine ayrılmıştır. Her türlü eleştirel çözümlemenin temelinde yer alan teknik temeller başlığı altında, sinematografi, çerçeve, çerçeve içinde kompozisyonun oluşturulması, kamera ölçekleri, çekim ölçekleri, kamera hareketleri, aydınlatma türleri, derinlik gibi sinematagrafik kavramlar açıklanmıştır. Bölümün sonunda ise Visitors filminin sinematografik bir çözümlemesine yer verilmiştir.

4.1. Giriş

Film çözümlemesi, filmde görülen, işitilen her öğenin saptanarak filmin bütününde oluşturduğu anlamlarının ortaya konmasını gerektirir. Bu işlem, sinematografik çözümleme olarak adlandırılabilir. Sinematografi, görsel olarak hikâye anlatma sanatıdır. Teknik çözümleme ve mizansen eleştirisi olarak da tanımlanabilen sinematografik çözümleme, ileride anlatılacak olan diğer eleştirel çözümlemelerin yapılması için de temel sağlar. Bu nedenle hangi yaklaşım kullanılırsa kullanılsın, bir çözümlemesi, öncelikle filmin sinematografik öğelerinin ve bu öğeler arasındaki ilişkilerin belirlenmesini gerektirir.

"Günümüz sinema sanatında görsel anlatı formatı ön plandadır. En sıradan belgeselden, en dramatik filme kadar tüm türlerde anlatı kurma, konu ve içeriğin estetik biçimde anlatılması ön plana çıkan kaygılardandır. Bu bağlamda, filme özgü güzellik öykünün içeriğiyle, anlatım yapısı arasında kurulan dengededir. Bu bağlamda imgelere dayanan anlamlı görsel dil, sinemayla hayatı yeniden oluştururken, pek çok filmsel öğeyi içeren anlatı yapısıyla karşımıza çıkmaktadır. Sinemada anlam yaratmada kullanılan bu anlatı yapısı, filmin sanatsal özelliklerini taşıyan teknik, simgesel, sözel, görsel ve yazılı kodları da beraberinde getirmektedir" (Parsa, 2008).

"Sinematografik uygulama nihai olarak, senaryonun sahneleme çalışmalarından biridir. Yani bir film karesi içerisinde görülecek gösterge düzenlemelerinden biridir. Bu göstergelerin bütünü ise mizansen kavramı içinde değerlendirilir. Mizansen, Fransızca mis-en-scane olarak geçen ve tiyatrodan gelen bir terimdir. Kelime, verilen mekanda -sahnede- bir teatral yapımın tüm görsel elemanlarının düzenlenmesini içerir ve şu göstergeleri temel alır: sinematografi, dekor, kostüm, aydınlatma ve oyunculuk" (Küçükcan, 1999:45).

Bordwell ve Thompson'un, *Film Sanatı* adlı kitapta, sinematografik uygulama başlığında, sinematografik ifadeyi oluşturan temel öğelerin anlamlarını, kullanım biçimlerini ve nedenlerini üç başlık altında incelemişlerdir. Bunlar; çekimin çerçevesi, çekimin fotoğrafik yanları ve çekimin süresi başlıklarıdır (2008:162). Bu çalışmada da yazarların bu ayrımı çerçevesinde sinematografi incelenmiş ve bölüm sonunda *Visitors* (*Ziyaretçiler*) filminin mizansen çözümlemesine yer verilmiştir.

4.2. Sinematografinin Temel Öğeleri

4.2.1. Çekimin Çerçevesi[6]

Sinema sanatının temel özelliği, gerçek hayattan alınan bir görünümün, iki boyutlu bir yüzey üzerine sinematografik görmenin temel ilkeleri doğrultusunda kaydedilmesidir. Yani

[6] Bu analizde, kaynakçada verilen kaynaklar ve özgün yorumlarla birlikte, temel olarak Serhat Koca'nın "Sinematografik Görüntünün Üretilmesinde Görüntü Biçimlerinin Rolü ve 2000 Sonrası Türk Sineması" başlıklı yüksek lisans tezinin 51-145 sayfaları arasından yararlanılmıştır.

sinematografik görme yatay ve dikey olarak insan gözüne benzer şekilde sınırlandırılmış bir görmedir, ancak sinematografik görme, sadece bakış açısından sınırlı değildir. Sinemada görüntü, belli bir görüntüleme teknolojisinin izin verdiği alanın yüzeyine yansıtılır. Sinemada kullanılan ilk çerçevenin oranı 4/3'tür (genişlik-yükseklik), 1.33:1'lik çerçeve oranı verir. Bu görsel kesit tercihinde yatay ağırlıktadır. Yatayın ağırlıkta olduğu bu yöneliş, doğal olarak da yatayın ağırlıkta olduğu estetik düzenlemeleri ortaya çıkarmıştır (Kılıç, 2003:41). Bugün artık yaygınlığını yitiren 4/3'lük oran sinemanın ilk yıllarında sinema sanatçısının kompozisyon düzenlemesini sınırlandırmıştır.

Çerçeveleme oranı ile yüzeyin sınırlandırılması görsel düzenlemenin; kompozisyonun olanakları için fikir verir. Sesin sinemaya girmesiyle film kuşağına ses kuşağının da eklenmesi ile çerçevenin oranı değişmiş ve 1.33:1'lik Akademi oranı 1950'li yıllara kadar standart olarak devam etmiştir. Gerçek geniş ekran perde sistemi sinemaskop sıkıştırma ya da maskeleme yöntemiyle 2.35.1 oranına ulaşmıştır. Günümüzde kullanılan en geniş format 70 mm Imax'tır. Negatif karenin boyutu 2.2:1'dir. Bu çok yüksek negatif boyutu beş katlı bina yüksekliğini bulan perdelerde gösterim imkânı sağlar (Brown, 2008:351). Çerçeve oranının fiziksel sınırlılığı, öncelikle bu sınırlı yüzey içinde yer alacak nesnelerin büyüklüğünü etkiler, beyaz perdedeki nesneler gerçeğine göre defalarca büyür (Kılıç, 2003:41). Geniş perdede, nesnelerin ve kişilerin ebatları normalden çok daha büyüktür. Buna karsın video ve televizyonda ebatlar gerçeğinden daha küçüktür. Bu durum sinema oyuncularına mitolojik bir boyut verir (Armes, 1995:48). Geniş ekran, görüntünün yatay eksenini uzatarak, sinematografik düzenlemelere yeni olanaklar sağlamıştır. Geniş ekran çerçeveleme oranı ile filmsel uzam daha da belirginleşmiş ve sinemada fon olmaktan çıkmıştır. Özellikle dar mekânlarda gerçekleştirilen çekimler için ön ve arka plan arasında ilişkinin daha belirgin şekilde yaratılmasını sağlamıştır. Geniş perde formatıyla, dış mekân çekimleri önem kazanmış aksiyon ve mekânın kodlarının etkili kullanımına olanak tanımıştır (Küçükcan, 1999:59).

Sinematografik görüntü, hangi oranla çerçevelenirse çerçevelensin, yüzeyin sınırlandırılması ve üç boyutlu gerçekliğin iki boyutlu bir yüzeye aktarılmasıdır. Çerçevenin boyutları, filmsel uzayın düzenlenmesinde ve algılanmasında izleyiciyi yönlendirir, izleyicinin dikkatine yön gösterir. Bu da seyirciye ne gösterilmek isteniyorsa, onunla sınırlandırılması anlamına gelir çerçevenin. Klasik sinematografide seyirci eylemi görmeye yönlendirilir, ama bazen çerçeve, eylemin dışındaki hareketsiz alanı, alan dışını gösterebilir. Ekran dışı alanın kullanımına örnek olarak *Kader* filminden bir sahne verilebilir. Zeki Demirkubuz"un yönettiği *Kader* filminde, Cevat (Engin Akyürek) ve Zagor (Ozan Bilen) arasında geçen kavga sahnesinde kamera iki oyuncunun mücadelesini iki oyuncunun etrafında dairsel bir hareket çizerek gösterir. Bu hareketli çekim sırasında seyirci karşılıklı birbirine bakan iki oyuncuyu görür. Kamera hareketi, çerçeveyi oyuncuların yüzlerinden aşağıya doğru kaydırdığında izleyici Cevat'ın bıçaklandığını görür. Yönetmen, ekran dışı alanı kullanarak, bıçaklanma sahnesi göstermeden gerilimi ustalıkla tırmandırmıştır. Ekran dışı alanın kullanımına bir başka örnek Bergman'ın yönettiği *Persona* filminden verilebilir. Kamera deniz kıyısındaki yalnız hemşire Alma'yı (Bibi Anderson) uzun çekimde görüntüler. Alma'nın her zaman yanında olan hastası Elizabet Volger (Liv Ullmann), bu kez görünürde yoktur. Ancak Volger, birdenbire

çömelmediği yerden kalkıp göğüs plandan çerçeveye girer; kameranın karşısına geçer. Ekran dışındaki alan, bir düşey hareket yardımıyla büyük anlam kazanır (Orr, 1997:88).

Brown'a göre sinemada çerçevelemenin temelde iki amacı vardır; sahneye nerden bakacağımızı belirlemek ve görülecek bölümü çevresinden ayırmak (Brown, 2008:2). Sahneye nerden baktığımız, perdede seyircinin neyi göreceğini belirler. Bonitzer"e göre çerçeveleme yapıldığı anda, bir alanın ve bir planın sınırları çizilmiş olur. Bütün filmler bir dizi plandan oluşur ve bir dizi plana ayrışır, görüntünden başka bir şey olan plan da her görüntüye ayrımsal birliğini verir (Bonitzer, 2006:16). Yönetmenin çerçevenin sınırına yönelik tutumu, sinemasal bir kod olarak açık veya kapalı biçim olarak adlandırılır. Eğer çerçevenin görüntüsü kendi içinde yeterli olacak şekilde düzenlemişse bu **kapalı biçim** olarak değerlendirilir. Tersine eğer, yönetmen çerçeve dışı alanın varlığının bilinçdışı düzeyde farkında olunmasına yönelik düzenlemişse, **açık biçim** olarak adlandırılır. Hollywood'un klasik söz dizimi kapalı biçimle tanımlanır. 30'ların ve 40'ların Hollywood biçeminin ustaları konunun çerçeveden ayrılmasına asla izin vermemişlerdir. 1960 ve 1970"li yıllarda Michelangelo Antonioni gibi yönetmenlerse açık biçim düzenlemeyi tercih ederek oyuncular arasındaki uzamı özellikle vurgulamışlardır (Monoca, 2001:180).

Çerçeveleme, sadece dışarıdaki mekânı değil, aynı zamanda görüntüdeki malzemenin görüldüğü bir konumu da akla getirir. Çok sık olarak bu kameranın olayı çekme konumudur. (Bordwell ve Thompson, 2008:189). Kameranın konumu hem seyircinin bakış açısını hem de gördüğü alanı belirler. Sinematografik anlatıda, seyircinin bakış açısı romanda okuyucunun bakış açısı ile karşılaştırılabilir. Sözen'e göre; bütün anlatı metinleri bir anlatı metni ve bunu sunacak bir anlatıcıya dayanır ve anlatıcı sadece olayları aktarmaz aynı zamanda yapıtın biçemini de geliştiren unsur olarak görev alır (Sözen, 2008:162). Romanda genel olarak üç anlatıcı tipi mevcuttur. Bunlar, birinci kişi; olayı bizzat yaşamış, ikinci kişi; anlatıcının öyküyü bir ikinci kişiye anlattığı ve üçüncü kişi; her şeyi bilen anlatıcı tipidir. Sinemada ise anlatıcı tipi sinematografik anlatının doğası gereği iç içe geçen bir yapı oluşturur. Sinemada klasik anlatı yapısını kullanan filmlerde oyuncular hiçbir zaman direkt olarak kameraya bakmazlar. Seyirci sahneyi bir gözlemci gibi dışarıdan izler. Romandaki üçüncü kişi anlatıcı tipolojisine yakın duran bir bakış açısıdır. Aralarındaki en büyük fark ise, yazınsal anlatılarda üçüncü kişi anlatıcı tasarım olarak bir insandır, belirli duygulara, duyarlıklara sahiptir ve anlatımını sözel olarak (bilgi verici, yorumlayıcı vb. içimlerde) yapar. Sinemasal anlatıcı ise birbirinden oldukça farklı çok sayıdaki mekanik ve teknik unsurun bileşiminden oluşmaktadır; yani filmde süreç içinde kişiselleşerek vücut bulan bir anlatıcı bulunmamakta; somutlaşmış bir figür yerine, kurgu, ışık, yorumlayıcı müzik gibi sinematografik araçlar, anlatıcı kavramı içinde yer alan unsurlar olarak karşımıza çıkmaktadır (Sözen, 2008:173). Kameranın konumlandırılışı ile sinematografik anlatıda üç tip bakış açısı oluşur; bunlar nesnel bakış açısı ve öznel bakış ve görüş noktası bakış açısıdır.

Nesnel bakış açısı; kameranın tarafsız bir gözlemci olduğu konumlandırmadır. İki kişinin karşılıklı konuştuğu bir sahnede, kameranın onları karşıdan kayda aldığı bir düzenleme bu konumlandırmaya örnektir. Seyirci sahneye adeta kulak misafiri olur gibi görünmeyen bir gözlemcinin gözünden sahneyi izler. Nesnel bakış açısı, sahneyi, o sahne içindeki herhangi bir

kimsenin bakış açısından sunmadığı için kişisel değildir. Sahnedeki oyuncular kameranın varlığını hissettirmemek için asla doğrudan objektife bakmazlar (Macselli, 2002:16). Nesnel kamera bir öykü ya da romandaki "her şeyi bilen" anlatıcı gibidir. Kendisi hikâyenin karakteri olmadığı halde hikâyeyi anlatan sestir (Brown, 2008:8). Monaco'ya göre; bu en uç ver her şeyi bilen bir anlatım stilidir, çünkü her şeyi ideal perspektiften görmemizi sağlar (2001:203). Nesnel bakış açısı ile kameranın bireyselliğini, ayrıksılığını vurgulamaya yönlen uygulamalar da vardır. Reha Erdem, *5 Vakit* filminde, bu uygulamayı kullanır. Kamera sahneyi, karakterin çıktığı konumda tutar ve uzun sayılabilecek bir süre bu konumu devam eder. Kamera, karakter ve aksiyona karşın çerçeveyi, bağlamı ön plana çıkarır ve kişileşir; kendi varlığını hatırlatır. Nesnel bakış açısı; kameranın tarafsız bir gözlemci olduğu konumlandırmadır. İki kişinin karşılıklı konuştuğu bir sahnede, kameranın onları karşıdan kayda aldığı bir düzenleme bu konumlandırmaya örnektir. Seyirci sahneye adeta kulak misafiri olur gibi görünmeyen bir gözlemcinin gözünden sahneyi izler. Nesnel bakış açısı, sahneyi, o sahne içindeki herhangi bir kimsenin bakış açısından sunmadığı için kişisel değildir. Sahnedeki oyuncular kameranın varlığını hissettirmemek için asla doğrudan objektife bakmazlar (Macselli, 2002:16). Nesnel kamera bir öykü ya da romandaki "her şeyi bilen" anlatıcı gibidir. Kendisi hikâyenin karakteri olmadığı halde hikâyeyi anlatan sestir (Brown, 2008:8).

Öznel bakış açısında ise; kamera kişisel bir bakış açısından çekim yapar. Öznel bakış açısı ile seyirci filme aktif olarak katılır, öyküyü ya kendi gözünden ya da filmdeki karakterlerden birinin gözünden izler. Mascelli'ye göre; öznel bakış açısı ile kamera filmi izleyen kişiyi sahneye yerleştirerek seyircilerin gözleri biçiminde hareket eder. Seyirciler bir sanat müzesinde kameramanın çekim yaptığı bir tura katılabilir ya da panayırdaki bir hız treninin içindeki karakterin gözünden bu deneyimi yaşayabilir. Filmin izleyen kişi, karakterin bakışıyla özdeşleşerek öyküdeki deneyimi kendi başından geçiyormuş gibi yaşar (2002:16). Sinema tarihinde tamamen öznel bakış açısı kullanılarak çekilmiş nadir örneklerden biri Robert Montgomery'nin, *Göldeki Kadın* filmidir. Bu filmde bütün hikâye öznel bakış açısı ile çekilmiştir. Seyirci bütün hikâyeyi filmdeki polis müfettişinin yerini alan kameranın bakışından izler. Filmde yalnızca tek bir sahnede müfettiş aynaya bakarken seyirci müfettişi görür. Öznel bakış açısının en çok kullanıldığı planlar karakter bakış açısıdır. Öznel bakış açısı çekimleri, karakterlerin diğer karakterlerle ilişki kurudukları çekimlerde, oyuncunun yerini kamera aldığı için yabancılaştırıcı bir etki yaratabilir. Öznel bakış açısı ile oyuncunu yerini alan kameranın merceğine bakan diğer oyucular, seyircinin, kameranın farkına varmasına neden olacaktır. Klasik anlatı üslubunu kullanan filmlerde bu teknik sık kullanılmamaktadır. Öznel bakış açsının, oyuncunun yerini kameranın aldığı kullanımları, geriye dönüşler ya da özel etkiler ile sınırlıdır (Mascelli, 2002:16). Benzer bir film ise, *Saoul'ün Oğlu* (*Son of Saul*, László Nemes, 2015) filmidir.

Godard gibi yönetmenler, kameranın varlığını görünmez kılmak yerine göstermek isteyerek seyirciye izlediği şeyin gerçek değil, kurmaca olduğunu vurgulamak için örneğin oyuncularının doğrudan kameraya bakmalarını sağlar. Örneğin J.L. Godard, *A Bout de Souffle* (1959) filmindeki gibi aktörün kamerayı göstererek, doğrudan seyirciye hitap edip konuşması, sinematografik biçimdeki özdeşleşmeye set çeker (Gönen, 2007:9). Öznel bakış açısı tekniği özelikle gerilim ve korku filmlerinde kameranın omuzda veya elde taşınması ve bir insanın

davrandığı gibi davranması biçiminde de kullanılır. Bu kullanımda kamera sabit değildir ve olayı göz kırpmadan izler (Brown, 2008:9). Bu teknik özelikle karakterin zihinsel veya psikolojik açıdan dengesiz olduğu durumları anlatmakta etkilidir. Kameranın seyircilerin gözü olarak rol aldığı, seyircinin bakış açısından yapılan öznel çekimler, çeşitli yollardan hem sinemada hem de sinema dışı görsel anlatılarda kullanılır (Macselli, 2002:16). Öznel bakış açısının başka bir türü de sahnenin, sahneden bulunun bir nesnenin ya da bir canlının gözünden izlenmesi şeklindedir. Sahnede bir köpek varsa ve kamera onun seviyesine yerleştirilip bir köpeğin davrandığı gibi davranıyorsa, izleyici sahneyi bir köpeğin bakış açısından izler (Brown, 2008:9).

Görüş noktası kamera açısı ise, bir nesnel çekimin bir öznel çekime yaklaşabileceği kadar yakındır. Kamera öznel bir oyuncunun (bakış açısı görüntülenecek olan oyuncunun) yanına yerleştirilir ve böylece seyirciye perde dışındaki oyuncuyla sanki yanak yanağa duruyormuş hissi verilir (Macselli, 2002.24). Öznel çekimden farklı olarak seyirci sahneyi oyuncunun gözünden görmez; oyuncunun bakış açısıyla görür. Görüş noktası çekimleri genelde ikili sahnelerde karşılıklı konuşan oyuncuların çekimlerinde kullanılır. Sahnenin görüş noktası açısıyla çekilmesi, seyirciyi oyuncunun yanına taşır, seyirci oyuncunun bakış açısında sahneyi izler ve konunun daha yakın bir görüntüsünü sağlar. Bakış açısından gerçekleştirilen çekimler, izleyicinin olaylarla daha yakından ilgilenmesi istenildiğinde kullanılır (Gökçe, 1997: 156).

Çerçeve, bizi çekimin mizansenine bakan bir açıya yerleştirir. Bu tip açıların sayısı sınırsızdır, çünkü kamera her yere yerleştirilebilir (Bordwell ve Thompson, 2008:190). Açı, sinematografik anlatılarda iki amaca hizmet eder; konuyu anlatı mantığı içerisinde gösterir ve sembolik anlamlar yaratır. Kameranın konuya göre açılandırılması derinlik hissi yaratmada kullanılan tekniklerden biridir. Uygun kamera açısı, derinlik etkisi yaratmada kullanılan en önemli tekniktir. Tam karşıdan çekilen bir oyuncunun perdede sadece boyu ve genişliği görülür. Sinematografik uygulamada kamera konuya tercihen kırkı beş derecelik (üç çeyrek) bir açıyla konumlandırılır.



Bisiklet Hırsızları (1948), Vittorio De Sica‟nın, kırk beş derecelik bir açıyla yaptığı çerçeveleme

Kırk beş derecelik açıyla yapılan bir çekim, oyuncuların yüzünü daha dolgun gösterecek, nesneleri iki ya da daha fazla yüzeyle kaydedecek ve üç boyutlu izlenimi verecektir (Macselli, 2002:37). Sinematografik uygulamada kullanılan teknikler her zaman bilinçli olarak bozulabilen esnek uygulamalardır. Cepheden yapılan çekimler özellikle resmi mekânların (kamu binaları, mahkeme salonları vb.) çerçevelenmesinde sık kullanılır.

Kameranın yüksekliği de konuyu görüntülemede belirli bir etki yaratır. Göz hizasından yapılan çekim genelde kameranın yüksekliğinin konun göz hizasına paralel olarak konumlandırılmasıdır. Çerçeve içindeki dikey çizgilerin sınırlarının belirgin ve birbirine paralel olarak görülmesi istendiğinde göz hizasından yapılan çekimler tercih edilir. Olağan görüş noktasındaki bir kamera dikey çizgileri çarpıtmadığı için duvarlar ve binaların ya da nesnelerin kenarları gerçekteki gibi kalır (Macselli, 2002:38) Özel bir etki yaratmak dışından herhangi bir kişinin yakın çekimlerinin kişi ister oturmakta, ister ayakta olsun, o kişinin göz hizasından yapılır. Böylece seyircinin oyuncuyla göz göze gelmesi sağlanacaktır. Genel çekimin göz hizasından gerçekleştirilmediği durumlarda sonra gelen bir yakın çekimde, kamera yüksekliğinin oyuncuya göre ayarlanması gerekir. Göz hizası çekiminin sinematografik uygulamalarda sık kullanıldığı sahnelerden birisi de oyuncunu görüş açısına yaklaşan hareketli nesnelerin çekimleridir. Hareketli nesnenin oyuncuya yaklaştıkça çerçeve içinde kapladığı alanın da büyümesi, oyuncunun, öznel bakış açısına benzer bir izlenim verir.

Üst açı çekimleri ise kameranın konuya göre göz hizasının üstüne yerleştirilmesidir. Üst açı düzenlemesi, nesnel bakış açısını yakındır. Kamera göz hizasından yukarda olduğu zaman, izleyici konuya hâkim olduğu duygusuna kapılır. Üst açı çekim ile sahnenin coğrafyası izleyiciye tanıtılır ve seyircinin aşağıya doğru bakışı ile üstün konuma geçmesi sağlanır. Konu, boy ve önem olarak küçülmüştür ancak üst açı düzenlemesi konuyu devasa ve yaygın bir kitle olarak gösteriyorsa, konu önemini yitirmemiştir (Brown, 2008:67). Yüzeye yerleştirilmiş bir konu çerçeveleme içinde en iyi üst açı ile görüntülenebilir: Sürülmüş tarlalar, kavisli yollar, yarış pisti, hareket halindeki araçların takibi vb. Üst açı çekimlerde konunun görüntüsü olduğundan daha kısa göründüğünden, üst açı, öznenin önemini azaltır. Bir insan yukarıdan güçsüz, zavallı anlamsız gibi algılanır. Bu, aynı zamanda karakterin kendi kendini küçümsemesidir (Güçhan, 1999: 27).

Alt açı çekimler, kameranın konuyu yukarı doğru eğimli çerçevelediği çekimlerdir. Alt açı kullanımının sinematografik anlatıdaki en belirgin özelliği, çerçeve içindeki nesnenin boyunu olduğundan daha büyük göstermesi ve sahnenin görülen alanın daralmasıdır. Bir karakter alt açıdan görülen bir manzara ya da yapıya yaklaştığında, karakterin gördüğünün dışında çok az şey seyirciye yansıtılır. Karakterin yaşadığı şaşkınlığı ya da esrarengizlik duygusu seyirci tarafından da paylaşılır (Brown, 2008:68). Sembolik olarak alt açı çerçeveleme, görüntünün konusuna büyüklük, güç ve üstünlük duygusu katar. Seyircide bir yüceltme duygusu oluşturulmak istendiğinde alt açı çekimler kullanmak etkilidir. Sahneye hâkim olan

oyuncuyu vurgulamak, bir karakterin gözünden ondan üstün olan, korkutan, tehdit eden bir karakteri göstermek için alt açı çekimler etkilidir. Alt açı; seyircide bir şaşkınlık ya da heyecan yaratmak, objenin boyunu ya da hızını yükseltmek, oyuncuları ya da objeleri ayırmak, istenmeyen yönün görüntüye girmesine engel olmak, fonu yok edip yerine gökyüzünü koymak, kompozisyondaki çizgileri bozarak daha güçlü bir perspektif yaratmak, dramatik vurgulamayı yoğunlaştırmak istendiğinde kullanılır (Macselli, 2002:45).

Çerçeveleme de önemli anlam yaratma aracıdır. Çerçevenin dikey ekseni ile konunun dikey eksenin aynı düzlemde olmadığı, çevrelemenin bir yana ya da diğer yana yattığı durumlar ise eğimli çerçeveleme olarak adlandırılır. Eğimli çerçevelemenin temel anlamı, dengenin bozulması, çerçeve içinde dramatik olarak bir dengesizlik durumun var olduğudur. Görsel gerilimin tırmandırılması, endişe, iç sıkıntısı, hükmetme, ya da esrarengizlik duyguları yaratmak için eğik çerçeveleme kullanılır (Brown, 2008:69). Eğimli çerçeveleme, olağan dışı bir görme biçimi yaratmasında dolayı gerçek dışı bir atmosfer oluşturmakta tercih edilir. Gerçek dışı varlıkların ya da gerçeklik duygusunu kaybetmiş karakterlerin öznel bakış açılarında eğilimli çerçeveleme anlatımı güçlendirir.

Alıcının sınırlı görüş alanını belirleyen çerçeve, nesneye ve kişilere yönelik algıyı düzenlemek için yarattığı sinematografik görme ile izleyicisini belirli bir açıya, yüksekliğe, düz ya da eğimli bir eksene taşırken aynı zamanda belirli bir mesafeye de yerleştirir. Mesafe, en basit anlamda, kameranın konuya olan uzaklığını anlatır. Kameranın konuya olan uzaklığı çerçeve içindeki nesnelerin boyutunu belirler. Sinematografik görmenin görsel algılamada var olan boyut değişmezliği ilkesinden en büyük farklılığı kamera mesafesi ile oluşan çekim ölçeklerinde ifadesini bulur. Bunlar yakın çekim, uzak çekim, bel çekim gibi çekim türlerini ortaya çıkarmıştır ve plan terimiyle de ifade edilir. Plan, sinematografik uygulamada çerçeve içindeki kişilerin, nesnelerin değişik uzaklıklarının ifadesidir. Sinematografik olarak görüntüleri "bilgi" ile yükleyen ve birbirine eklemleyen şey, onlarda plan olarak ayırt edilebilendir (Bonitzer, 2006: 18).

Çerçeveleme ile alıcının konuya olan mesafesinin yol açtığı çekim ölçeği içinde, konu değişik boylarda ortaya çıkar. Bu çekimler küçükten büyüğe şöyle sıralanır: Ayrıntı çekimi, omuz çekimi, baş çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim, uzak (panoramik) çekim. Sinematografik uygulamada genel çekim ve uzak çekim daha çok dekorla ilgili çekimlerdir. Diğer çekimler ise, kişilerle ilgili çekimlerdir. Dekorla ilgili çekimler, daha çok tasvirlerde, dramatik yapıyı meydana getiren olguların içinde geçtiği çevreyi belirtmede; kişilerle ilgili çekimler daha çok, psikolojik durumları anlatmada kullanılır (Onaran, 1999: 29).

Sinematografide kameranın hareketi de anlam yaratma öğesidir. Kameranın yatay ekseni üzerinde yaptığı hareket pan, dikey ekseni üzerindeki hareketi ise tilt olarak adlandırılır. Kameranın ileri veya geri doğru tamamen yer değiştirmesi kaydırma hareketi, dikey eksen üzerindeki hareket ise vinç hareketidir. Pan ve tilt hareketi için kameranın üzerinde duracağı bir tripod yeterliyken kaydırma hareketi için kameranın üzerinde ilerleyebileceği bir şaryo düzeneğine ihtiyaç vardır. Kameranın lensi ile yapılan hareketler de vardır. Kameranın lensi ile yapılan zoom hareketi ileri-geri kaydırma hareketini taklit eder. Zoom hareketti, kameranın hareketi ile birleşmezse perspektif değişmediğinden çerçeve içindeki nesneler arasındaki

ilişkiler değişmeden kalır. Bir zoom mercek aracılığıyla yapılan çekimde, sahnenin bir bölümünü büyütür veya küçültür. Yavaş yapılan bir zoom hareketi, sabit hızda bir görsel yaklaşma ya da uzaklaşma sağlar. Hızlı yapılan bir zoom hareketi ise izleyicide şok etkisi yaratmak için kullanılabilir (Kafalı, 1993: 195). Zoom harketi, sinematografik görmeye özgü bir harekettir. Fiziksel olarak sahnenin içinde bir hareket olmaksızın çerçeve içinde görüş alanını değiştirir; insanın görme sisteminde ise buna benzer bir deneyim yoktur.

Hareketli çekim öncelikle filmsel uzamın varlığını daha güçlü hissettirir, izleyicinin perdeye odaklanmış bakışı aracılığıyla hareketli çerçeve, hareketsiz duran bedeninde zihinsel olarak bir hareket algısı yaratır. Bu deneyim estetik alanında özdeşleyim olarak geçer. Hitchcock, özdeşleyim etkisini ustaca kullanan yönetmenlerin başında gelir. Gerilim filmlerinin usta yönetmeni, kaydırmalı çekimler ve vinç hareketi ile özdeşleşen izleyicisini *Vertigo* filminde alışık olmadığı bir kamera devinimi ile tanıştırmıştır. Geri kaydırma hareketi esnasında optik zoomla yakınlaşması çekimin perspektifini bozarak karakterin baş dönemsini izleyicisine yaşatmıştır. Hareketli çerçeve, sinematografik anlatım içinde çok çeşitli amaçlarla kullanılabilir: Belli yönlere bakmak, anlatı noktasını keşfetmek, hareket eden oyuncu veya nesnelerin takip etmek, yeni enformasyonları ortaya çıkarmak ya da izleyicide şaşkınlık, korku, şüphe gibi belli tepkiler oluşturmak (Butler, 2011:29). Ancak kameranın hareket etmesi sonucu kesme ile oluşacak iki görüntü arasındaki geçişin yerini kesintisiz bir akış alır.

Hareketli çerçeveleme ile uzam, zaman birliği içinde sahnenin bütünlüklü gösterimi sinemada birçok yönetmen tarafından kullanılmıştır. Antonioni, *The Passenger* (*Yolcu*) filminin finalinde yedi dakikalık bir kamera devinimi ile gerçekliğin zaman-mekân ilişkisi üzerine bir araştırma sunar. Sinema kuramcılarından Balâz da, hareketli çerçevenin gerçeği doğal akışı içinde yakaladığını, üstelik iki öğe arasında bağlantı kurmamızı sağlayarak çerçeve içindeki ilişkileri güçlendirdiği görüşündedir (Büker, 1991: 127).

4.2.2. Çekimin Süresi

Bütün sinematografik türler, filmsel zamana ilişkin uygulamaları ne olursa olsun filmin perdede kaldığı belirli bir gerçek zamana sahiptirler. Filmsel zaman kronolojik bir zaman akışına bağımlı olmadığı gibi fotoğrafik görüntünün art arda gelmesiyle oluşan hareket yanılsaması da gerçek zamanlı olmayabilir. Çekimlerin yavaşlatılmış ya da hızlandırılmış gösterimi kadar kısa ya da uzun süreli çekimler ve yakın çekimlerin kullanımı da filmsel zamanın algılanmasını değiştirir.

Filmlerin anlatısal yapıları, sinematografik niteliklerin kullanımını etkiler. Hareketli çerçevenin kullanımı yönetmenden yönetmene farklılık gösterse de filmin biçimsel yapısını belirleyen temelde filmin anlatı yapısıdır. Sinemada, ana akım ya da egemen sinema pratiği olarak kabul edilen klasik anlatı sineması; olay örgüsünün kuruluşu ve sinematografik niteliklerin kullanımı bakımından belli kodları kullanır. Olay örgüsü, neden-sonuç ilişkisi içerisinde ilerler, karakterler, psikolojik motivasyonları tanımlanmış, belli amaçlara yönelmiş film kişileridir, kurgu izleyiciye bir film izlediği gerçeğini hatırlatmayacak şekilde

görünmezleşmiştir, sinematografik nitelikler sahneyi kucaklayan kurucu çekim ve ayrımlama mantığına göre şekillenir ve asli görevi öykünün ilerleyişine hizmet etmektir.

Monaco, 1940'ların başından itibaren Hollywood sinemasının sinematografik yapısını şöyle özetler; Giriş çekimi- genel bir çekim- uzamı, çoğu kez zamanı ve bazen de gerekli enformasyonu sağlar, diyalog sitili her iki konuşmacının çekimiyle başlar (ikili giriş çekimi) sonra ayrı ayrı konuşan ve dinleyen oyuncunun her biri için tekli çekimi bu çoğu zaman açı-karşı-açı tekniğidir (2001: 203). Bordwell klasik anlatı sinemasının görsel üslubunu "yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu" olarak tanımlar. Bordwell: "Teknik araçların son zamanlarda daha sık kullanılır olması ile parçalı anlatı ve tutarsızlık adına geleneksel devamlılığın reddedilmesinin yerini bu devamlılığın var olan tekniklerin kullanımı ile yoğunlaştırılmış olduğunu" söyler (Brodwell, 2010: 59). Yoğunlaştırılmış devamlılık ile klasik devamlılık mantığının vurguları sıklaştırır. Klasik devamlılık kurgusunda izleyicini görüşü, uzamın ve zamanın parçalanmadığı kurucu çekime göre düzenlenirken yoğunlaştırılmış devamlılık kurgusu, kurucu çekimi daha az kullanır olmuş ve kurgunun artan hızıyla izleyicinin görsel algılaması hızla çarpan kısa süreli çekimlerin varlığıyla uzamın okunmasını zorlaştırmıştır. Uzun çekimlerin varlığı ise hareketli çerçeve tekniği ile kameranın serbestçe dolaşması üzerine kurulmuştur. Bir dönem Ophüls, Bela Tarr gibi sinemacılarının biçimsel imzası olarak görülen uzun kaydırmalar, artık sıradan bir gösteriş aracına dönüşmüştür. Birçok filmin açılışı bir vinç hareketiyle başlar, nerdeyse her sahnede bir kaydırma hareketi ile sahneye yapay bir hareket duygusu katılır, karakterlerin uzun yürüyüş planları hareketli kamera ile kesintisiz takip edilir olmuştur (Brodwell, 2010:67.)

Klasik anlatı sinemasının sinematografik görme biçimi, gerçek yanılsaması yaratmak ve filmsel araçların gizlenmesi üzerinden öykünün aktarılmasıdır. Parkan'ın da belittiği gibi; filmlerde, alıcı hareketleri, çerçeveleme, geçişler, ışık, ses, dekor, kostüm, makyaj gibi çeşitli biçimsel unsurlar, izleyicinin filmin öyküsüyle ve karakterleri ile bütünleşmesini engellemekten kaçınarak, olabildiğinde üstü örtük, gizli yapılır (2004: 34). Klasik anlatının sinematografik nitelikleri kullanımı belirli bir görme biçimini dayatır ve bu görme biçimi, kameranın gösterdiği şeyin nesnel olduğu yanılsamasını doğurarak ideolojik bir araca dönüşür. Bu anlayışın eleştirisi, çağdaş/ modern anlatı anlayışını doğurmuştur. Seyircinin perdede gördüklerine karşı etkin ve eleştirel bir tutum geliştirmesini sağlamak çağdaş anlatının temel belirleyicisidir. Çağdaş anlatı, klasik öykü mantığının kurallarını reddettiği gibi sinematografik görmenin klasik uygulamasını da değiştirir. Çağdaş anlatı, sinemanın biçimsel öğelerinin başta sinematografi olmak üzere yeni ve izleyicisinin alışık olmadığı bir biçimde kullanır. Uzlaşımsal görme biçiminin yerine yönetmenin biçimsel dokunuşları geçer. Olağan dışı bir açı, izin verilmeyen bir kamera hareketi, ışık veya ortamda gerçekçi olmayan bir kayma, kısacası sinemasal mekân ve zamanın neden sonuç ilişkisi bağlantısındaki herhangi bir sapma çağdaş sinemacının yeni biçimi olarak okunabilir (Brodwell, 2010b:73).

Klasik anlatının sinematografik niteliklerini kapsamlı bir şekilde eleştiren ve kendi söylemini geliştiren sinema kuramcısı Bazin, çağdaş anlatının sinematografik görüşünün iki temel özelliği olduğunu söyler. Bu iki özellik, plan- sekans ve alan derinliğidir. Plan- sekans çekimin süresi ile ilgilidir ve klasik sahne ayrımlamasının yerine uzun çekimin geçmesiyle

kurgunun sahne içine taşınmasıdır. Filmin bir sahnesi ya da bir sekansının tek bir çekimle zaman ve uzamın parçalanmadan tamamlanmasıdır. Alan derinliği ise, sinematografik görüntünde derinlik algılaması oluşturmak için çerçeve içindeki görülebilecek net alanın düzenlenmesidir. Yüksek alan derinliği, sinematografik görüntüde, çerçeve içindeki tüm uzamın aynı şekilde net görülmesidir. Sinematografi ile alan derinliğinin farklı anlatım biçimleri oluşturacak şekilde uygulanması objektif ve objektifin çekime mesafesi ile oluşturulur. Objektifin odak uzunluğunun azalması yüksek alan derinliği kazandırırken, diyafram açıklığının arttırılması da alan derinliğini yükseltir. Objektifin konuya mesafesi de alan derinliğini etkiler. Objektif mesafesi arttıkça alan derinliği yükselir (Brown, 2008:220). Alan derinliği ile sinematografi, uzamsal bütünlüğü parçalamadan insana özgü olmayan bir görme biçimi üretir. İnsanın görsel algılamasında netlilik, görüş açısı içerisindeki nesnelerin yakınlığına göre değişir. Görsel algıda görmenin odaklandığı alan net olarak görülür, odak dışında kalan kısım flu kalır. İnsanın, sinema söz konusu olduğunda bu yeni algı durumunu yadırgamaması da paradoksal bir durum olarak değerlendirilebilir (Bazin, 1995:85).

Sinemada alan derinliğinin özgün bir sinematografik teknik olarak kullanılması Orson Welles'in, *Citizen Kane* (Yurttaş Kane, 1941) filmiyle olgunluğunu ulaşır. Welles, alan derinliğini kullanarak sahne uzamının içinde yer alan her şeyin net bir şekilde görülmesini sağlamıştır. Alan derinliği ile seyircinin bakışı birbirine bağlanan imgelerin parçalı yapısının yönlendirmesinden kurtulmuş bütünlüklü bir kavrayış kazanmıştır. Bazin'e göre alan derinliği ile; Kuleşov'un deneylerinin gösterdiği gibi, anlamın sadece kurgusal dizilimle verilebileceğini savunan anlayışla çekilen filmlerde, tek bir filmsel görüntünün anlam taşıma olanağı ortadan kalkmaktadır (Bazin, 2007:63). Alan derinliği ile kurguya ve kurgusal noktalama işaretlerine gerek kalmadan oyuncuların, nesnelerin ya da kameranın devinimiyle çerçeve içinde aynı anda birçok çekim planı ortaya çıkar ve görüntüye kendiliğinden bir iç devingenlik, canlılık kazandırır (Özön, 2008:54). Alan derinliği ile sinematografik uzam daha eksiksiz ve daha bütünlüklü yansıtılır, uzam parçalanmak zorunda kalmaz ya da kamera mutlak hareket etmek zorunda değildir. Bu durumda, kameranın hareketinden çok kişilerin, varlıkların hareketi önem kazanır. Montaj da çeşitli çekimlerin birbirini izlemesi değil, aynı sahne içinde oyuncuların, varlıkların yer değiştirmesi ya da kamera hareketleriyle sağlanır (Can, 2005:55). Alan derinliği izleyiciyi, nesnelerle gerçekte olduğundan çok yakın bir ilişkiye sokar. Ayrıca izleyici dilediği yorumu yapmakta özgürdür. İzleyici bir çekimde olayın değişik yönlerini görür ve olayın dilediği yönünü seçerek, onu anlamlandırır. İzleyici kendi kişisel seçimini gerçekleştirir (Büker, 1985:20). Yönetmen, alan derinliği ile çerçeve içindeki herhangi bir nesnenin ya da karakterin öne çıkarılması, büyültülmesi gibi ilişkiler kurmadan seyircisine bu özgürlüğü tanır. Alan derinliği ile sinematografik görmenin bütünlüklü yapısı izleyicinin sahne içindeki kurguyu kendisinin oluşturmasını sağlar. Çerçeve içindeki en önemli noktaların hangisi olduğunu kestirmek, dikkati hangi oyuncuya, hangi nesneye, hangi duruma toplamak gerektiğini kararlaştırmak izleyiciye düşer (Özön, 2008:55).

4.2.3. Çekimin Fotoğrafik Yönleri

Sinemada hareket yanılsaması oluşturan fi (phi) olgusu, bir hareketin belli anlarının ardı ardına gelen fotoğrafik görüntülerinin ağtabaka üzerinde yarattığı izlenimin bir süre devam etmesidir. Sinematografik görme her şeyden önce fotoğrafik temellidir. Fotoğrafın bir anı yüzey üzerine kaydetmesi, sinematografide hareketin kısa aralıklarla fotoğraflanmasına dönüşür. Çerçeve içinde işleyen bütün kodlar, filmin zaman eksenini dışarıda tutulduğunda diğer resimsel sanatlarla ortaktır (Monaco, 2001:180).

Sinematografi, fotoğraf ve diğer resimsel sanatlar gibi üç boyutlu gerçeklik içinde iki boyutlu bir yüzey üzerine düzenleme yapar. Çerçevenin düzenlenmesinde boyutu, sınırlılıkları ve bakış açısı yanında bu bilginin seyirci tarafından algılanmasına yönelik tasarımlar kompozisyon ilkeleri aracılığıyla düzenlenir. Kompozisyon, görsel malzemenin anlamlı, uyumlu bir bütün oluşturacak şekilde düzenlenmesidir. Kompozisyon aracılığı ile seyircinin çerçevenin içinde nereye, neye ve hangi sırayla bakması gerektiğinin düzenlenmesi sağlanır. Kompozisyon, çerçeve içindeki kişilere, nesnelere temel anlamlarının yan anlamlar kazandıracak yönde, boy, şekil, sıra, üstünlük, hiyerarşi, desen, yankılanma ve uyumsuzluk gibi unsurları seçip altını çizer (Brown, 2008:9).

Monaco'ya göre kompozisyona ait üç kod dizisi bulunur: birincisi görüntünün düzlemiyle ilgilidir (doğal olarak en önemlisidir, çünkü görüntü yine de iki boyutludur.); ikincisi fotoğrafik uzamın coğrafyası ile ilgilidir (onun düzlemi zemin ve ufuk ile paraleldir.); üçüncüsü ise hem çerçeve düzlemine hem de coğrafik düzleme dikey derinlik algısı düzlemini içerir (2001:180). Kompozisyona ait üç kod dizisi birbiri içine geçmiştir. Görüntünün düzlemi çerçevedir ve en önemli düzlem olması perdede görülebilen tek kod olmasından kaynaklanır. Seyirci fotoğrafik uzamın coğrafyasını görmez ancak sinematografik düzenlemenin çerçevesi, fotoğrafik uzamın coğrafyasına göre düzenlenir ve coğrafik düzlem ile derinlik algısı düzlemi birbiriyle uyumludur. Derinlik algılaması; iki gözün kullanılması ile algılanan üç boyutlu bakışın dışında birçok öğeye bağlıdır ki, sinemanın böylesine güçlü bir üç boyutlu uzam yanılsaması yaratmasının sebebi bu öğelerin düzenlenişidir (Monaco, 2001:181). Bu öğeleri şöyle sıralanabilir; Çerçeve düzlemine ait bir etken olarak çerçeve içindeki nesnelerin, kişilerin üst üste gelmesi derinlik algısını güçlendirir. Üst üste gelen öğeler çerçeve içinde bir ön-arka ilişkisi kurulmasını sağlar ve önde olan öğe seyirciye daha yakın görünür. Coğrafik düzleme ait bir kod olarak göreceli büyüklüklerine göre sıralanmış nesneler derinlik hissini güçlendirir. Boyutlardaki orantı, birçok görsel yanılsamanın temel öğesidir ve cismin seyircide oluşan algılamasını şekillendiren temel bir kompozisyon öğesidir (Brown, 2008:43). Doğruların birbirine yaklaşması, değişen yoğunluk coğrafik düzleme bağlı olarak derinlik algısını etkiler. Yine görsel düzenleme içinde objektife yakın nesneler boyut olarak daha fazla büyüdükleri için derinlik algısını güçlendirirler. Monaco, bu öğeyi tiyatro sahnesinden örnekle şöyle açıklar: "Tiyatro sahnesinde daha yakındaki özne daha önemli gibi görünür ve tiyatrodaki bir oyuncu her zaman için diğer oyuncular tarafından sahnenin arkasına itilme tehlikesi içindedir. Sinemada ise bu şekilde bozulan dengeyi yönetmen karşı açıya geçerek tersine çevirebilir (2001:182). Yakınlık ve boyut sinematografik düzenlemede ayrıntıları ortaya çıkarmak için sık başvurulan bir kompozisyon düzenlemesidir. Cisimlerin kıyaslanabilir dikey

konumlandırmaları da derinlik için bir etkendir. Büyük ölçüde yazılı dilin kazandırdığı okuma alışkanlığından dolayı çerçeve üzerinde okuma yapacak gözün taramaya yatkın olduğu düzlem üzerindeki cisimlerin görsel ağırlığında bir sıralama etkisine sahiptir.

Renk de sinematografik anlam üretiminde önemli bir araçtır. Mekânların, giysilerin, eşyaların rengi gibi, filmin de bir rengi vardır ve bunlar, belirli bir anlamı oluşturmaya hizmet ederler. Renklerin anlamları sabit gibi görünse de, bazen farklı anlamlara yol açacak biçimde kullanırlar.

4.2.4. Aydınlatma

Alton (1997: 71-73); aydınlatma ile sinematografide imgede yaratılabilecek eklileri şöyle sıralar:

1. Seyirciye öykünün uzamını gösterir; seyirci öykünün nerde geçtiğinin bilgisini edinir.

2. Sahnenin zamanını (yılın hangi mevsim, günün hangi saati) ortaya çıkarır ve sahnenin duygusunu belli eder.

3. Resimsel güzellik kazandırır ve seyircinin estetik bir zevk almasını sağlar.

4. Derinlik duygusu yaratır, perspektif kazandırır ve üçüncü boyut yanılsamasını sağlar

Işığın fiziksel özellikleri, nesneyi ortaya çıkarırken nesneye bir anlamda kazandırır. Işığın yapısı sert, parlak, yumuşak, monoton ya da soğuk olmasına bağlı olarak görülen nesne üzerinde mutluluk, üzüntü, rahatsızlık, huzur gibi duygular açığa çıkar (Parramon, 1998:20). Aydınlatma ise bir anlamda ışığın fiziksel etkilerini kontrol ederek, düzenleyerek görüntüye yeni anlamlar kazandırmaktır. Sinematografik aydınlatmada iki tür aydınlatma tekniği kullanılır; ışık ve gölgenin düzenlenmesi ile gerçekleştirilen tasarım; *chiaroscuro aydınlatma* ve aydınlık bölge ile gölgeli bölümler arasındaki zıtlığın az olduğu ya da olmadığı *düz aydınlatma* tekniğidir.

Aydınlatmanın işlevsel kullanımının yanına psikolojik yönünü ve estetik öğe olarak kullanılması büyük ölçüde Alman dışavurumcu sinema akımı ile ortaya çıkmıştır. Alman dışavurumcu sineması, aydınlatma biçimi ile gerçekçiliği etkili bir şekilde bozmayı amaçlamış bunun için çekimleri dış mekandan stüdyo içine taşımış ve aydınlatma biçimi ile etkili ışık-gölge düzenlemeleri geliştirmiştir. Ertürk, dışavurumcu Alman sinemasının başyapıtı sayılan *Dr. Caligari"nin Muayenehanesi* filmindeki ışık- gölge düzenlemesini şöyle yorumlar; "Alman dışavurumculuğu için Dr. Caligari"nin, gölge ve aydınlatması, ruhun karanlık ve aydınlık arasında salınışını gösterme çabasıdır." (2000:158).

Sinematografik aydınlatmada ışığın karakteri, yönü ve yoğunluğunun kontrolü ile mekânsal derinlik izlenimi yaratılır, nesnelerin düzlemlerinin ve konturlarının şekli ortaya çıkar

ve nesnelerin ayrımlanması sağlanır, duygusal bir atmosfer kurulur ve dramatik etki yaratılır, ışığın kullanımı ise dört ana boyut içerisinde düzenlenir: parlaklık, kontrastlık, doku ve yön. (Küçükcan 2010:74). Sinematografik aydınlatmada kullanılan en temel ışık tasarımı, üç noktadan aydınlatmadır. Üç nokta aydınlatması; anahtar ışık, dolgu ışığı ve arka (kontur) ışık denilen üç tür ışıkla gerçekleştirilen bir tekniktir. Anahtar ışık sert bir ışık kaynağıdır ve temel olarak aydınlatılan nesnenin görülebilmesini sağlar ve pozlamayı belirler. Bunu yanı sıra anahtar ışık; ışığın yönünü oluşturur, temel gölgeleri yaratır, şekli, yüzey yapısını ve dokuyu ortaya çıkarır. Dolgu ışığı, tür olarak anahtar ışığa göre daha yumuşak ve dağınık bir ışık verir. Anahtar ışığın yarattığı bağlı ve düşen gölgeyi yumuşatmasının yanı sıra yüzey üzerindeki ton kontrastını yumuşatarak resmin düz bir resme dönüşmesini engeller. Arka (kontur) ışık, nesnenin arkasında gelen, anahtar ışığa benzer sert bir ışık türüdür. Arka (kontur) ışık derinlik etkisini güçlendirir ve nesnenin arka planla bütünleşmiş şekilde görülmesini engeller. Ayrıca nesnenin çevre çizgilerini ortaya çıkarır, biçimini vurgular (Vardar, 2006:72-76, Millerson, 2008:76-77). Yüksek anahtar ışığın yarattığı gölgelerin dolgu ışığıyla yumuşatılması ile yaratılan ışık tasarımı güçlü ışıklandırma olarak adlandırılır. Güçlü ışıklandırma ile yapılan tasarımda ışık bir anlatım aracıdan çok bir gösterim aracıdır. Çerçevenin bütün alanlarını aynı nitelikte sunan güçlü ışıklandırma, müzikaller ve komedi filmleri için en sık kullanılan aydınlatma biçimidir. Bu aydınlatmanın tercih edilmesinde oyuncuların yüzünün, gölgenin ve karanlığın etkisinden arınması ile yüzde oluşacak deformasyon etkisinin ortadan kalkması da etkilidir. Alton, müzikal komedilerin ışık tasarımının yüksek parlak bir aydınlatma ile kurulan rüya gibi bir ışık olduğunu söyler. Düşük anahtar ışık ise loş ışıklı bir aydınlatmadır. Aydınlık ve karanlık karşıtlığı oluşturur ve nesneler gölge ve karanlık içinde gizemli, bilinmeyen bir hal alır (1997: 34). Düşük anahtar ışığın bu etkisi korku, gerilim filmlerinde yoğunlukla kullanıldığı gibi diğer bütün sinematografik türlerin dramatik etki gerektiren sahnelerinde de loş aydınlatma tekniği kullanılır. Düşük anahtar ışık uygulamasının en yoğun kullanıldığı tür kara film (film noir) olarak bilinir. 1940 ve 1950'li yılların kara filmi anlatım aracı olarak ışığın zirve noktalarından biri olarak kabul edilir (Brown, 2008:192).

4.3. Visitors Filminin Mizansen Çözümlemesi[7]

Film çözümleme yöntemi olarak mizansen eleştirisi, oldukça geniş bir alanı kapsamaktadır. Kabadayı'nın aktardığına göre; "Thomas Elsaesser ve Warren Buckland, mizansen eleştirisinin genel olarak konu ve biçim arasındaki ilişkiyi yani "ne" ile "nasıl" arasındaki ilişkiyi işaret ettiğini belirtmiştir. Çekimin süresi, çekim ölçekleri, kamera hareketi, çekim açısı ve kesmenin ne zaman kullanıldığı gibi özellikler, mizansen eleştirisi içinde istatiksel biçim analizi olarak adlandırılmıştır" (2013: 114). "Mizansen eleştirisinde hangi çekimden hangi çekime geçildiği, kamera hareketlerinin kullanıp kullanılmadığı, bu durumun türle bağlantısı olup olmadığı aydınlatmada ışığın nedenleri, hareketli çekimlerin sebepleri ve

[7] Bu başlık altındaki bilgiler, Barış Tolga Ekinci'nin "*Visitors* Filminin Mizansen Analizi ve Çağdaş Sinemada Uzun Çekim" başlıklı makalesinden kısaltılarak aktarılmıştır. Yazının tam kaynağı şöyledir: *Akademik Bakış*, 48, ss. 416-425, 2015.

benzer sekansların teknik karşılaştırılması gibi noktalar ele alınır" (Kabadayı, 2013: 115). Çalışmada mizansen eleştirisi yöntemiyle analiz edilen *Visitors* (Godfrey Reggio, 2013) adlı belgesel film, öyküleme görüntüleme, ses, oyuncu ve kurgu baslıkları altında incelenmiştir.

4.3.1. Filmin Konusu

Visitors, belgesel ve kurmaca yapıları barındıran deneysel bir çalışmadır. Filmde sadece insan yüzleri ve mekânlar fon müziği eşliğinde sunulmuştur. Filmde diyalog ve dış ses, iç ses kullanılmamıştır. Filmin anlatısını 74 uzun plandan oluşan görüntüler oluşturmuştur. Reggio, *Visitors*'ı su şekilde tanımlamıştır;

> "Yaptığım filmleri nasıl sınıflandırmam gerektiğini bilmiyorum, bu yüzden onlara sine-monatlar diyorum. Monat, geleneksel tanımın üzerinde bir şeydir. Bir özü olduğunu biliyoruz, ama daha fazlasını bilmiyoruz. Bu nedenle, size bir öykü anlatan teatral filmlerin geleneksel sınıfına da bir bakış açısını tanımlamak için görüntüleri veya konuşan kafaları kullanan yaygın dok geleneğine de yerleştirilemiyor. Bu bakımdan sınıflandırılması zorlaşıyor. *Visitors*, yaptığım diğer tüm filmlerde olduğu gibi, listede nereye koymanız gerektiği konusunda tamamen sınıflandırılamazlar; bazıları müziğe, bazıları bağımsıza, bazıları belgesele, bazıları yenilikçilerin arasına girebilir. Nasıl adlandıracağınızı bilemediğinizde sayısız kategori var. Bu temel olarak bütün filmler için doğru."[8]

Visitors'ın uzun planlardan oluşan sözsüz anlatısı; mizansen eleştirisi yöntemiyle analiz edilmesinde yol gösterici olmuştur. *Visitors,* mizansen eleştirişi yöntemi ile beş baslıkta incelenmiştir: öyküleme, görüntüleme, ses, oyuncu ve kurgu.

4.3.2. Öyküleme

*Visitors'*ın öyküsü, geleneksel belgesellerden tamamen farklı yapıda inşa edilmiştir. Filmde, sunulan kişilerin söyledikleri yerine sadece bakışları vurgulanmıştır. *Visitors'*ın öykü modeli incelendiğinde; film beş bölüme ayrılabilir: birinci bölüm (Giriş sekansı, beş planlık prolog), ikinci bölüm (Gündelik yaşam ve yenidünya düzeni), üçüncü bölüm (Dünya'nın yok oluşu), dördüncü bölüm (Anlamın yitirilişi), beşinci bölüm (Çift yönlü bakış, ayna deneyimi).

[8] Kaynak (http://nonfics.com/godfrey-reggio-visitors-special-effects-drivendocumentary-slow-motion-versus-time-lapse/erisim:04.08.2014).

Filmin önermesi, artık yasamı tecrübe etmiyoruz, kendimizi en derinlerden izliyoruz düşüncesinden çıkmıştır. Filmde belirli bir fiziksel alana ihtiyacımız yokmuş gibi, siyah bir boşluk tek başına anlamı oluşturmuştur. Filmde rahatsız edici bir şekilde; bilgisayar oyunu oynayanlar, televizyon veya spor karşılaşması izleyenler, orgazmik memnuniyetten saf tutkuya tüm duyguların yansıması gösterilmiştir. Filmde, anlatı gereği izleyiciler, oyuncuların

gördüklerini görememiştir. Görünmez bir bilgisayar faresini yönlendiren görünmez bir klavyede yazan, görünmez bir iPhone'u kurcalayan yakın çekimdeki parmaklar, beş ayaklı yaratıkların ritüelleşmiş bir çiftleşme dansını sergileyen eller ve ayna karsısında erotik hareketler yapan fetişleşen figürler olarak sunulmuştur. Reggio, anlatı gereği, filmin sonunda

başa gönderme yapmıştır. İlk bölümde sunulan dişi goril Triska'nın görüntüsü, filmin sonunda sinema salonundaki izleyicilerle beraber gösterilmiştir. Triska'nın görüntüsü, modern hayata kasti bir tepki olarak sunulmuştur.

4.3.3. Görüntüleme

Film 74 plandan oluşmuştur. 87 dakikalık filmin her bir planı yaklaşık bir buçuk dakikadır. *Visitors,* uzun planları ve *slow motion* çekimleriyle; geleneksel belgesel ve kurmacadan farklı bir yapıdadır. *Visitors'*ın bütününde oldukça uzun *slow motion*[9] ve yakın planlar kullanılmıştır. Ayrıca bu planlar oldukça durağandır (durağan gözüken çerçevelerde çok ağır kamera hareketleri kullanılmıştır). Birkaç sahne dışında hareketli çekimler izleyicilere hissettirilmemeye çalışılmıştır. Filmin genelinde planlar, göz hizasından çekilmiştir. Reggio, sadece 7 planı alt açıdan çekmeyi tercih etmiştir. Bu planlar genel çekim ölçeğinde manzara çekimleridir. *Visitors'*ın bazı planlarında uzun kaydırma hareketleri kullanılmıştır. Uzun planlar ve kaydırma hareketleri Bazin'in önerdiği bir yaklaşımdır. Bu yolla filmde gerçekçi bir anlatım sağlanmıştır. *Visitors'*ın planları, nesneden gelen ışık ile bakıştan gelen ışığın kesişiminden oluşmuştur. Filmde yapay ışık yerine, görüntünün kendi düşüncesini anlamlandıran siyahın ve beyazın gücünü muhafaza eden gerçekçi saf ışık kullanılmıstır: *Yurttas Kane'*de kullanılan aydınlatma gibi. Reggio, ışığın ve gölgenin zamana bağlı değişimini vurgulamak içinse, uzun *time lapse*4 çekimleri tercih etmiştir. Bu çekimlerde beyazın tonlarındaki ani patlamalar gösterilmiştir. *Visitors*'ta kullanılan bağımsız uzun planlar, plan sekans görevi görmüştür.

Reggio, gerçekçilik bağlamında yaptığı bu düzeltmeleri şu şekilde açıklamıştır;

[9] Saniyedeki kare sayısı ile ilgili bir çekim tekniğidir: çekimi yapan kameranın kare/saniye hızının artırılmasıyla olur. Böylelikle aynı zaman dilimi içinde kamera her saniye için normalin üzerinde resim karesi kayıt eder, bu kareler sabit hızda oynatıldığında ise izleyicilerde yavaşlatılma algısını doğurur.

"Filmde manipülasyonu mümkün olduğunca dikkat dağıtmayan mükemmelleştirilmiş görüntüler ortaya koymak için bir yöntem olarak kullandık. En azından bizim yaptığımız fotoğrafçılık türünde bu tamamen kamerayla gerçekleştirilemezdi. O duyguyu vermek için daha sonrasında üzerinde çalımsak gerekiyordu. Filmde kullanılan efektler, izleyicilere hissettirilmemeye çalışıldı. Birisi eğer sadelik yanlısıysa kendi düşünceleri olabilir. Aynı şekilde eğer biri boya yapıyorsa, genellikle boyamaya ilk başladığı yerin üzerini de boyamak zorunda kalır. Biz çok fazla tamamlayıcı boya kullandık, olan buydu. Fotoğrafik bir boyama gibi"(http://nonfics.com/godfrey-reggio-visitors-special-effects-drivendocumentary-slow-motion-versus-time-lapse/ erişim:04.08.2014).

4.3.4. Ses

Visitors, sözsüz, geleneksel öykülere dayanmayan ve uzun çekimlerin ağırlıkla kullanıldığı bir filmdir. Bu bağlamda, *Visitors'*ta kullanılan müziklerin filmin gerçekçiliğini zedelemediği öne sürülebilir. Filmin sekanslarından birinde, erkek oyuncu ekrana bakarken gösterilmiştir. Bu sahnede oyuncunun yüz mimikleriyle müziğin tınısı eşlenmiştir. Film tamamen sessiz çekilmiştir. Filmde kullanılan tek ses müziktir. Filmde anlam görüntüler yoluyla oluşturulmuştur. Günümüzde izleyiciler için görmek; dokunmanın ve hatta işitmenin yerini almıştır. Dokunmatik bir telefon ekranına dokunan parmakların veya tablet bilgisayarlarla oynayan ellerin boşluğu işlevsizliği vurgulanmıştır.

4.3.5. Oyuncu

Visitors'ta, sadece yüzler ve mekânlar sergilenmiştir. Filmde dört temel karakter kullanılmıştır: Dişi goril Triska, insanlar, sibernetik organizmalar ve manzaralar. Sekanslarda kullanılan planların çoğunu, nispeten genç ya da çocuk olan çeşitli etnik çerçevelerden insanlar tasvir etmiştir (Bronx Hayvanat Bahçesindeki insana çok benzeyen dişi goril Triska ve erkek bir cansız manken dışında). Yüzler, düz siyah bir arka planda yakın planlarla öne çıkarılmıştır. Filmdeki oyuncular çift taraflı bir aynayla filme çekilmiştir. Oyuncular ya televizyon izlemiş ya da bilgisayar oyunu gibi gündelik faaliyetlerde bulunmuştur. *Visitors'*ta tanıdık olan yabancılaştırılmış; yabancı olan ise tanıdıklaştırılmıştır. *Visitors'*ta anlatıyı; isimsiz ve sessiz yüzler, manzaralar ve nesneler oluşturmuştur.

"Oyuncunun nasıl iyi performans gösterebileceği konusundan daha önemli olarak bir filmin oyuncusuz olarak nasıl gerçekleştirilebileceği sorunu daha fazla üzerinde durulması gereken bir konudur… Oyuncunun filmden çıkarılması, filmin gerçek hayat ile olan bağlantısını kuvvetlendirirken, kurgulamanın önemi azalma göstermektedir" (Bazin, 2013: 179-180).

Oyunculuğa çoğu kez bir gerçekçilik sorunu olarak yaklaşılmıştır. Ancak gerçekçilik anlayışları sinema tarihi boyunca değişmiştir. Brecht'e göre; sinemanın imkânları, belgeler toplama, felsefeler sunma veya hayatın bazı görüntülerini aktarma yeteneğinde yatar. Bu görüntü aktarma isiyse, hayal dünyasının bir zamanlar ilgisini çekmiş oyuncuları sunar (2012: 30). Bu bağlamda *Visitors't*a oyunculuğun gerçekçi olup olmadığını araştırmak yerine, filmin yeniden ürettiği oyunculuk stilinin analizi önemli bir ipucu olarak ele alınabilir.

4.3.6. Kurgu

Film, her biri ortalama bir buçuk dakika olan 74 plandan oluşmuştur. Planları birbirine bağlamak için açılma-kararma (*fade in-out*) ve kesme kullanılmıştır. Filmin kurgusu, geleneksel (devamlılık kurgusu, derleme kurgu gibi) kurmaca ve belgesel kurgularıyla tezat oluşturmaktadır. Manzara çekimlerinde özellikle alan derinlikli çekim; portre çekimlerindeyse oldukça uzun planlar kullanılmıştır. *Visitors*'ta çoğu plan oldukça uzundur, sahneler ve sekanslar birbirinden bağımsızmış gibi sunulmuştur. Filmde plan sürelerinin uzunluğu ve kullanılan plan sayılarının az olması; kurgunun işlevini azaltmıştır. Ayrıca *Visitors'*ta, alan derinlikli çekim ve plan sekanslar kurgunun çekim sırasında uygulanmasını sağlamıştır. İlk olarak Orson Welles'in *Yurttas Kane* filminde kullanılan bu yöntem, günümüzde çağdaş sinemanın anlatım dilini oluşturmaktadır.



Visitors, Popüler kültür



Visitors, Kafeste dünya



Visitors, Uzun plan örneği

Sonuç

Sinemada film, ister teknik nedenlerle, isterse de, plan ve sahnelerin bağlanması açısından kesilmek zorundadır. Walter Murch; kesme kararını göz kırpma faaliyetiyle ilişkilendirmiştir. Ona göre; başarılı bir filmde, izleyicilerin filmi izlerken gözünü kırptığı an doğru kesme anıdır (2007: 53). Murch, bu saptamayı şu şekilde özetlemiştir; "Gündelik gerçeklik kesintisiz görünse de hayatlarımızın üçte birini geçirdiğimiz başka bir dünya daha var: rüyaların gecelik gerçekliği. Rüyalardaki görüntüler çok daha fazla parçalanmıştır ve gündelik gerçekliğe göre çok daha garip ve beklenmedik biçimde birbirleriyle kesişirler" (2007: 50). Bu bağlamda sinemada kurgu her iki gerçekliğin bilgisini de taşıyabilir. Çalışmada

incelenen uzun çekim, öncelikle mizansen ve gerçekçilikle ilişkilidir. Sinemada derleme kurgu, devamlılık kurgusu, sembolik kurgu gibi yöntemler edebiyat, tiyatro vs. gibi sanatların bir dayatması olarak yer almaktadır. Kurgunun işlevsel gücü, planların ve sahnelerin sıralanmasında ortaya çıkmaktadır. *Visitors,* çağdaş sinemada uzun çekim ve alan derinliğinin etkileri incelemede önemli örneklerden biridir. Bazin'in de savunduğu uzun plan kullanımı, mizansen unsurlarını etkilemekte ve gerçekçilik algısını arttırmaktadır. Bu bağlamda, uzun plan geleneği izleyicilerin gerçek zamana farklı bir açıdan bakmasını sağlayabilir. Çağdaş sinemada uzun çekimin kullanımı geleneksel kurguyu gereksiz kılmaktadır. Çağdaş sinemada devamlılık kurgusu veya sembolik kurgu gibi uygulamalar terk edilmektedir.

Sinematografik açıdan hayli zoraki ve uzun süreli hareket eden öğeler, belirgin şekilde hareketsiz pozlar, heybetli yüzler, öznelerin seçimi, çekimlerin uzunluğu, mizansende görülen ile ruhsal bir bağlantı amaçlanmıştır. Bu uzun planlarda, gezegendeki kültürlerle temasa geçme çabalarımız doğası gereği geri çevrilmiştir. Çünkü sadece izleyiciler, bakışların gerçek gücüne erişebilmektedir (perdedekiler bizi görememektedir). Bu bağlamda *Visitors'*ta kullanılan uzun planların ve alan derinliğinin, Bazin'in kuramsal yaklaşımlarının post modern yansıması olarak ele alınabilir.

Sinema sanatının temel özelliği, gerçek hayattan alınan bir görünümün, iki boyutlu bir yüzey üzerine sinematografik görmenin temel ilkeleri doğrultusunda kaydedilmesidir. Çerçeveleme oranı ile yüzeyin sınırlandırılması görsel düzenlemenin; kompozisyonun olanakları için fikir verir. Çerçeve, öncelikle görmeyi yönlendirir, seyircinin bakışına yön verir. Klasik sinematografide seyirci eylemi görmeye yönlendirilir, ama bazen çerçeve, eylemin dışındaki hareketsiz alanı, alan dışını gösterebilir. Sinemada çerçevelemenin temelde iki amacı vardır; sahneye nerden bakacağımızı belirlemek ve görülecek bölümü çevresinden ayırmak. Kameranın konumlandırılışı ile sinematografik anlatıda üç tip bakış açısı oluşur; bunlar nesnel bakış açısı ve öznel bakış ve görüş noktası bakış açısıdır. Kameranın yüksekliği, konuya olan uzaklığı (mesafe) çerçeve içindeki nesnelerin boyutunu belirleyerek anlamı biçimlendirir. Çekim ölçekleri (ayrıntı çekimi, omuz çekimi, baş çekimi, göğüs çekimi, bel çekimi, diz çekimi, boy çekimi, genel çekim, uzak (panoramik) çekim), kamera açıları, kamera hareketleri (pan, tilt), kamera lensiyle yapılan hareketler (ileri-geri kaydırma), anlatının klasik ya da çağdaş olarak sıralanışı, alan derinliği, plan-sekans, renk, derinlik, aydınlatma gibi öğeler, sinemanın teknik temelleri kapsamında sinematografik anlam yaratmada kullanılan temel araçlardır.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Sinemada geniş ekran kullanımı, ne gibi olanaklar sağlamıştır?

2. Sinemada erken dışı/ alan dışı ne anlama gelir? Bir örnekle açıklayabilir misiniz?

3. Öznel kamera kullanımı ne tür bir etki yaratır?

4. "Sinematografik görme, yatay ve dikey olarak insan gözüne benzer şekilde sınırlandırılmış bir görmedir" ifadesi için aşağıdakilerden hangisi geçerlidir?

a. Doğru b. Yanlış

5. Brown'a göre sinemada çerçevelemenin temel amaçları nelerdir?

6. Verilen mekânda -sahnede- bir teatral yapımın tüm görsel elemanlarının düzenlenmesini içeren kavrama ne ad verilir?

a) Kapalı biçim

b) Alan derinliği

c) Sinematografi

d) Mizansen

e) Doygun biçim

7. Sinemada kameranın eylemin dışında gösterdiği alana ne ad verilir?

a) Ekran (alan) dışı

b) Sinematografi

c) Mizansen

d) Ekran (alan) içi

e) Alan derinliği

8. Seyircinin filme aktif olarak katıldığı; öyküyü ya kendi gözünden ya da filmdeki karakterlerden birinin gözünden izlediği çekime/ açıya ne ad verilir?

a) Anlatıcı-gözlemci bakış açısı

b) Nesnel bakış açısı

c) Öznel bakış açısı

d) Görünmez anlatıcı

e) Görüş noktası bakış açısı

9. Kameranın, bakış açısı görüntülenecek olan oyuncunun yanına yerleştirildiği ve böylece seyirciye perde dışındaki oyuncuyla sanki yanak yanağa duruyormuş hissi veren açıya/ çekime ne ad verilir?

a) Öznel bakış açısı

b) Görünmez anlatıcı

c) Anlatıcı-gözlemci bakış açısı

d) Görüş noktası bakış açısı

e) Nesnel bakış açısı

10. Öznenin önemini azaltan, insanın güçsüz, zavallı anlamsız gibi algılanmasına sevk eden açı, aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak verilmiştir?

a) Alt açı

b) Geniş açı

c) Anlatıcı-gözlemci bakış açısı

d) Öznel bakış açısı

e) Üst açı

YANITLAR

1. Geniş ekran görüntünün yatay eksenini uzatarak, sinematografik düzenlemelere yeni olanaklar sağlamıştır. Geniş ekran çerçeveleme oranı ile filmsel uzam daha da belirginleşmiş ve sinemada fon olmaktan çıkmıştır. Özellikle dar mekânlarda gerçekleştirilen çekimler için ön ve arka plan arasında ilişkinin daha belirgin Şekilde yaratılmasını sağlamıştır. Geniş perde formatıyla, dış mekân çekimleri önem kazanmış aksiyon ve mekânın kodlarının etkili kullanımına olanak tanımıştır.

2. Perde ya da ekran dışı, kameranın, kadrajın, eylemin dışında kalan alanı görünür kılmasıdır. Bu basit anlamda kameranın, eylemin çevresinde ne olduğunu göstermeye yarayan betimleyici bir çekim değildir. Örneğin *Yumurta* filminin başlangıcında ağaçlandırılmış bir tarladan yürüdüğünü gördüğümüz yaşlı kadın (Yusuf'un annesi), kameraya doğru uzunca yürür ve sonra durup sağa sola bakarak ekran dışına çıkar. Eylem, ekran dışında devam eder, ama biz alan dışında kimseyi görmeyiz. Bu tür bir çekim, sinemada hareketten çok durağanlığı, hızdan çok yavaşlığı vurgulayarak sezgiyle kavranmayı talep eden bir sinema anlayışını harekete geçirir.

3. Öznel bakış açısı tekniği özelikle gerilim ve korku filmlerinde kameranın omuzda veya elde taşınması ve bir insanın davrandığı gibi davranması biçiminde de kullanılır. Bu kullanımda kamera sabit değildir ve olayı göz kırpmadan izler. Bu teknik özelikle karakterin zihinsel veya psikolojik açıdan dengesiz olduğu durumları anlatmakta etkilidir.

4. a) Doğru

5. Brown'a göre sinemada çerçevelemenin temelde iki amacı vardır; sahneye nerden bakacağımızı belirlemek ve görülecek bölümü çevresinden ayırmak.

6. d) Mizansen.

7. a) Ekran (alan) dışı

8. c) Öznel bakış açısı.

9. d) Görüş noktası bakış açısı.

e) Üst açı

5. TARİHSEL ÇÖZÜMLEME

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

5.1.

5.2.

5.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	Kazanım	Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği

Anahtar Kavramlar

Giriş

Film eleştirisinde tarihsel çözümlemeye yer verilen bu bölümde, tarihsel film eleştirisinin temel özellikleri, dönemin tarihsel, toplumsal, endüstriyel özelliklerinin bir filmin eleştirisinde nasıl belirleyici olduğu açıklanmış ve filmlerin, kültürel bir dışavurum olarak incelenmesinin, hem sinema tarihinin, hem de tarihin daha iyi anlaşılmasına, farklı bir gözle değerlendirilmesine nasıl fırsat vereceği vurgulanmıştır. Tarihsel çözümlemesine örnek olarak *Titanik* filminin kısa ve *Modern Zamanlar* filminin daha kapsamlı bir analizi sunulmuştur.

5.1. Tarihsel Çözümleme[10]

Tarihsel film eleştirisi, filmlerin üretildikleri tarihsel dönem içinde yer aldıkları bağlamda değerlendirilmesini içermektedir. 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 doğasın da 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, geleneksel 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

[10] Bu başlık altındaki bilgiler, Zafer Özden'in, *Film Eleştirisi* adlı kitabının 119-126 ss arasından aktarılmıştır.

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 geçirmesi 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 önemini de vurgulamıştır. Bu tür vurgulamalar 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 Sineması'nda 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 l940'lardaki ve l950'lerin başındaki neredeyse unutulmuş birçok filmin ışığa çıkarılmasını gerektirecektir. 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 içindeki filmlerden hem de filmlerin tarihinden oluşmaktadır." 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 çık maktadır.

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 da 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." *Titanic* filmlerinin üretildikleri 1950'li (*Titanic*-Jean Negulesco- 1952), 1970'li (*Titanic*- Billy Hale- 1978) ve 1990'lı (*Titanic*-Jamcs 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.

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. 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." 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.

Tarihsel eleştiri, filmin yapıldığı döneme ait ideolojik ve sosyolojik koşullarla ilişkilendirerek, filmleri üretim koşullarıyla ilgili durumlarla tarihsel bağlamları içinde ele almak ve aynı ilişkiden yararlanarak filmlerin içindeki tarihsel anlatıları incelemek olmak üzere iki biçimde yapılabilir (Kabadayı, 2013: 63).

Film Eleştirisi adlı kitabında Timothy Corrigan, tarihsel film eleştirisini şöyle özetler:

a. Filmlerin kendi aralarındaki tarihsel ilişkiler; örneğin bir yazarın, 1930'lardan bir filmindeki dekor kullanımı, 1970'lerden bir filmle kıyaslaması ve karşılaştırması. Burada türsel yaklaşımlardan da yararlanılması gerektiği dikkate alınmalıdır,

b. Filmlerin, üretim koşullarıyla olan ilişkileri; örneğin endüstri yapılanmasının irdelenmesi,

c. Filmlerin alımlanmalarıyla olan ilişkileri; örneğin televizyonun film izleyicilerinin beklentilerini nasıl değiştirdiğinin tarihsel bağlamı içinde irdelenmesi (Corrigan, 2007: 110).

Bir filmin tarihsel çözümlemesinde yol gösterici bazı sorular ise, şöyle sıralanabilir: "Filmin çekilme tarihi ile anlatıldığı dönem aynı mıdır? Değilse, geçmişi nasıl şekillendiriyor? Filmin tarihsel arkaplanı (biçimsel vb.) anlatımı nasıl etkiliyor? Tarih-sosyoloji, tarih-türsel özellikler gibi diğer eleştiri biçimleriyle kurulabilecek ilişkiler var mı? Varsa, bu biçimler filmi –üretimini, dağıtım sürecini ya da anlamını- nasıl etkiliyor? Film, zamanının bir ürünü mü? Yoksa zamanının gerisinde/ ilerisinde bir anlatıya mı sahip? Nasıl?" (Kabadayı, 2013: 65). Bu sorular, elbette çoğaltılabilir. Aşağıda ise, döneminin ekonomik, toplumsal ve politik atmosferini anlatan bir olması dolayısıyla *Modern Zamanlar* filminin eleştirisine yer verilmiştir.

5.2. "Modern Zamanlar": Tarihsel Ve Dönemsel Bir Çözümleme[11]

Modern Zamanlar filmi, sinema tarihi açısından sessiz filmlerin altın çağının bitişine; sesli filmin, Chaplin'in itirazlarına rağmen, sinema endüstrisinde yayılmaya başlamasına denk gelmektedir. Filmde ekonomik bunalımın etkisindeki ABD anlatılmaktadır. Dönemin çalışma

[11] Bu çalışma, Kamil Orhan'ın, "Modern Zamanlar" Filmi ve Dönemsel Bir Çalışma İlişkileri Yorumlaması" başlıklı makalesinden seçilerek alınmıştır. Makale şu kaynaktan alınmıştır: *Çalışma ve Toplum* (1): 133-152, 2010.

ilişkileri, emeğin yabancılaşması hicvedilerek, kapitalist ve modernist sistemin eleştirisi yapılmaktadır.

Birçok sanat dalında toplumun genel bir analizi yapılarak döneme ilişkin bilgiler hedef kitleye sunulmaktadır. Batılı yazında sıkça rastlansa da Türkiye'de bu tür çalışmalar sınırlı kalmaktadır. Emek tarihi açısından bakıldığında da durum farklı değildir. "İnsanın yaşamının içerisinden doğan ve onun değişik veçhelerini taşıyan sanat eserleri" sosyal yaşamın gerçekliğini "...sanatçının düşünsel, duygusal prizmasından geçerek" yansıtmaktadır. Sosyal gerçekliğin yansıtıcısı olma özelliği sanat eserlerini dönemlerinin tanığı konumuna getirmektedir (Makal, 2008). Chaplin de sinema sanatında dönemini en iyi yansıtan yönetmenlerden birisi olarak değerlendirilmektedir. Çalışmanın amacı, bu doğrultuda 1930'lu yılların Amerikan Endüstri İlişkilerine, zamanını aşan bir "modernite" eleştirisi getiren *Modern Zamanlar* filminin anlam yorumlamasını yapmak; görsel sanatlarda yerini almış eserin bilimsel (aynı zamanda yazılı) kaydını tutmaktır.

Film analizi günümüzde kalitatif yöntemlerden birisi olarak kabul edilmektedir (Yanow, 2006; Yıldırım ve Şimşek, 2005; Redcliff, 2003; Turner, 1999). Çalışmada "Modern Zamanlar" filmi anlam yorumlaması aracılığıyla incelenmiştir. Yöntem, zaman zaman sübjektiflik açısından eleştirilmekle birlikte bir dönemin anlaşılmasında görselliğin katkısını sunması sebebiyle tercih edilmiştir. Yöntemin çalışmaya sağladığı en önemli avantaj, incelediğimiz materyalimizi (filmin) çalışmacılara tekrar tekrar aynı dakiklikle izleyebilme olanağı sunmasıdır.

Yanow'a (2006:15) göre hermenötik birimler metin bağlamından genişletilmelidir. Bu genişletme çerçevesinde hermenötik çabanın kaynağı iki boyutlu (kağıt üstünde yer alan resim, çizim vb.), üç boyutlu (mimari eserler) eserlere ve görsel eserlere (fotoğraf, film vb.) kadar uzayabilmektedir. Hermenötik yöntem konuşmalara, nutuklara, yasal edimlere, sözlü olmayan iletişim öğelerine uygulanabilmektedir. Weldez (2006: 180) de filmlerin en azından söylem analizi açısından gittikçe artan biçimde veri kaynağı oluşturabileceğini belirtmektedir. Filmler araştırmacılar tarafından minimal düzeyde etkilenen doğal niteliksel veriler arasında görülmektedir. Doküman analizinde filmlerin kullanıldığı belirtilmektedir (Heaton, 2004). Filmler bilimsel araştırmaların nihai araştırma verileri sayılmasa da temsillerimiz gibi sosyal pratiklerimizin bir yansımasıdır. Bu nedenle kültürel analizlerde filmlerin yorumlanması yaygınlaşmaktadır (Turner, 1999:47-48). Bu noktada öne çıkan sorun, seçilen materyalin araştırma konusu açısından iyi bir örnek teşkil edip etmediğidir. *Modern Zamanlar* filmi çeşitli çalışmacılar tarafından dönemini çok iyi yansıtan ve evrensel bilgi birikimini etkileyen bir film (Grace, 1952; Stewart, 1976; Cavanagh, 1994; Galanopoulos, 2008) olarak ifade edilmiştir. Chaplin, bizde bilinen adıyla Şarlo karakteri (bu tiplemenin genel isimlendirmesiyle *Little Tramp*, *Küçük Serseri*) aracılığıyla, makinelerin üretim hatlarına yerleştirilmesi sonucunda emeğin yaşadıklarına sert eleştiriler getirmektedir (Norwell-Smith, 1996).

Genel olarak görsel tasvirler (ve bunların içinde de film analizi) araştırma için güçlü araçlar sunmakta; gerçekliği basitçe tanımlamaktan ziyade inşa etmektedir. Görsel imajlar sosyal olayları izlemek için çok özel bir yön sunmaktadır. Görüntü daha geniş bir sosyal bağlam içine gömülmüştür (Rose, 2001). Buna karşın *Modern Zamanlar* filmi aracılığıyla dönem

çalışma ilişkilerinin objektif bir analizini yapmak, Chaplin'in bakış açısıyla dönem eleştirisini yapmak mümkün görünmektedir. Çalışmada *Modern Zamanlar* filmindeki sözel ve görsel uyaranlar yorumlanarak, dönem ile ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Çalışmada Yıldırım ve Şimşek'in (2005) doküman izleme prosedürü izlenerek, önce filmde üzerine çalışılacak bölümler tespit edilmiş, sonra yorumlanarak, tarihsel süreçteki bağlamlarla eklemlenmiştir.

Film, Fordizmin ve modernizmin yükselişini eleştirmektedir. Genellikle Smith, Weber, Fayol, Taylor gibi klasik kuramcılardan düşünsel altyapısını alan Ford'a ithaf edilen üretim hattı, toplumsal planda önemli dönüşümlere de yol açmıştır. Ford'dan çok önce, 1799 yılında Eli Whitney ve Simon North, Connecticut'taki silah fabrikalarında üretim hatlarını düzenleyerek kitle üretimi yapmıştır. Daha sonrasında cep saati, tekstil üretimi gibi alanlarda da kitle üretimi denenmiştir (Brown, 2005). Henry Ford önderliğinde hareketli üretim hatları, kitle üretimi ve bilimsel yönetimin temel etkinlik ilkeleriyle bir organizasyon geliştirilmiştir. Fordizm kavramı da bu bağlama işaret etmektedir (Shilling, 2004). Ford, kendisinden önce yapılan üretim hattı sistemi deneyimleri olmasına karşın, bu üretim tarzını salt bir üretim yönetimi sorunu olarak görmemiştir. Yığınsal üreten, kitlesel tüketen bir toplum yaratma çabasında olmuştur. Bu sebeple üretim modeline ve arkasında yatan toplum modeli üretme çabasına ismini (Fordizm) verebilmiştir. Yığınsal üretim, yürüyen hatlar, zaman baskısı, otomasyon ve hız arttıkça monotonlaşma, emeğin yabancılaşması vb. çalışma sorunlarını gündeme getirmiştir.

Touraine'e göre modernlik fikri ile akılcılığın vazgeçilmez olarak bağlı olduğunu belirtse de, Canatan'a göre, modernleşme, kalkınma, ilerleme ve gelişme değil, sömürülme ve gerileme yönünde bir değişimdir (Yalınkılıç, 2007). Film, modernizmin hızla yükselişiyle insanın yaşadığı "insani" problemlere dikkat çekmektedir.

5.2.1. Tarihsel Arkaplan

Fordizm, 20.yüzyılın en önemli üretim modellerinden birisidir ve sanayileşme devrimi sürecinin bir sonucudur (Galanopoulus, 2008). Modelin örgütsel ve düşünsel temeli Taylor tarafından atılmıştır. Henry Ford ise, bu görüşleri sanayiye uygulamıştır. Taylor, ana fikir olarak sanayideki işlerin basitleştirilerek standartlaştırılmasını, bu yolla yapılacak işin beceri gerektirmeyecek biçime dönüştürülmesini hedeflemiştir. Yöntem olarak zaman etütleri ve hareket çalışmalarıyla işin incelenmesi öngörülmüştür. Onun sisteminde yöneticilerin rolü koordine etmektir. Bilgin'e göre (1997) dönemin gereği zorunlu olarak rasyonel olan örgütlerde bile bu rasyonelliğin taşıyıcısı olamayan birey söz konusudur. Rasyonalite örgüt tarafından bireye dayatılmaktadır. Bu nedenle dönemin yarattığı örgütsel kültürde hem çalışanlar hem de onları yönetenler kontrol edilmek zorundadır. Ford, 1913 yılında Detroit'teki Highland Park otomobil fabrikasında, bu teorik arkaplanı pratiğe uygulayarak geliştirmiştir. Sistem, standartlaştırılmış bileşenlerin, hareketli hat sisteminde üretimde kullanılması prensibine dayanmaktadır. Kitlesel tüketim için kitlesel üretimin yapılması Fordizmin ana bağlantı noktasını oluşturmaktadır. Fordist model kitlesel üretim mantığıyla maliyetleri düşürmeyi hedeflemiştir. Örneğin Chudacoff'un bildirdiğine göre, bu yolla Chevrolet Coupe 7000 dolara

satılırken, Model T 300 doların altında satılmıştır. Çok sayıda, hızlı ve ucuz üretmek montaj hattı felsefesini yaygınlaştırmıştır. Özkalp'e göre bu durum emeğin özgünlüğü ortadan kalkmış, ikame edilebilir bir duruma gelmiştir. İşçinin bilgi ve becerisi gereksizleşmiş, tek amaçlı makinelerin pasif bir uzantısı haline gelmiştir (aktaran, Gökgöz, 2007). Ford, 1922 yılında yazdığı "*My Life and Works"* kitabının *"The Terror of the Machine"* başlıklı bölümünde işleri nasıl sınıfladığını ve zor işlerin güçlü, kolay işlerin ise bedensel güce sahip olmayan kişilerce yapılacak biçimde düzenlendiğini anlatmaktadır. Bu çalışma aracılığı ile sağır, dilsiz, tüberkülozlu, tek kollu, tek bacaklı, bacakları olmayan, kolsuz, görmeyen insanlar tarafından yapılabilecek *hafif işler* ortaya çıkarıldığını ifade etmektedir. Ona göre "insanların önemsiz makineler oldukları henüz doğru değildir". Bununla birlikte, 1912 – 1914 döneminde montaj hattında yapılan çalışmalar sonucunda bir montaj on dört saatten doksan üç dakikaya düşürülmüştür. İzleyen çalışmalar sonucunda 1925 yılında ise, her on saniyede hattan bir araba çıkmıştır (Kaes, 1993). Buchanan ve Huczynski'ye göre Ford, "inovasyon" gerçekleştirmiştir. İlk olarak zaman ve hareket etütleriyle işin rasyonalizasyonunu uygulamıştır. Her işin en iyi icra yolu bulunmuştur. İşler belirli bir zaman diliminde etkin biçimde yapılabilecekleri pek çok küçük parçaya bölünmüştür.

Böylelikle her işçi tarafından yapılabilecek basitliğe indirgenmiştir. İcra, özel beceri gerektirmeyecek hale getirilmiştir. İkinci inovasyon, kullanımı herhangi bir özel beceriyi gerektirmeyen tek amaçlı makinelerdir. Üçüncüsü ise, hareketli montaj hattıdır. Montaj hattında bitmemiş ürün bir işçiden diğerinin önüne doğru hareketli bantlar aracılığıyla sürekli akmaktadır (aktaran, Galanopoulus, 2008). Harvey'e göre Ford, salt emeğin kullanımı ile ilgili değildir. Kitle üretiminin kitle tüketimini doğuracağını, emeğin yönetiminde, denetiminde yeni popülist, modernist, demokratik, toplum oluşacağını öngörmüştür. Ücretin ödenmesi kadar bunların uygun biçimde harcanmasını da planlamayı amaçlamaktadır. Kurduğu sosyal araştırma sistemiyle yeni dönem insanının gerekli "rasyonel ve sağduyulu" (öngördüğü biçimde) tüketime yönlendirilmesine çalışmıştır (aktaran, Saklı, 2008). Yine Harvey, Ford'un özgün olan yönünün ve Taylorizm ile Fordizmi ayıran özelliğin vizyon olduğunu ifade etmektedir. Kitle üretimi ve kitle tüketimi arasında bağ kurmuş, iş gücünü yeniden inşa çabasına girmiş, emeğin kontrolü ve yönetimi için yeni bir sistem geliştirmiş, yeni bir estetik ve psikoloji üretmiştir (aktaran, Rothstein, 2007: 136). Özetle Taylorist-Fordist Modelin unsurları ve doğurgularını bir kaç maddede toplamak mümkündür (Bozkurt, 2000):

1.Standart üretim yapılması

2.Üretimde bantların kullanılması

3.Tek amaçlı makinelerin kullanımı

4.Vasıfsız işçilerin kullanımı

5.Düşük iş motivasyonu

6.Çatışmacı iş ilişkileri

7.Hiyerarşik yönetim anlayışı

8.Dikey işbölümü (planlama ve uygulama arasında ayırım)

9.Dışsal kontrol

10.Yatay iş bölümü (görevlerin aşırı sınırlandırılması)

11.İşçileri iş yerine bağlama

12.Tempoyu makinelerin belirlemesi insanın uyması

13.Zaman standartları ile çalışma

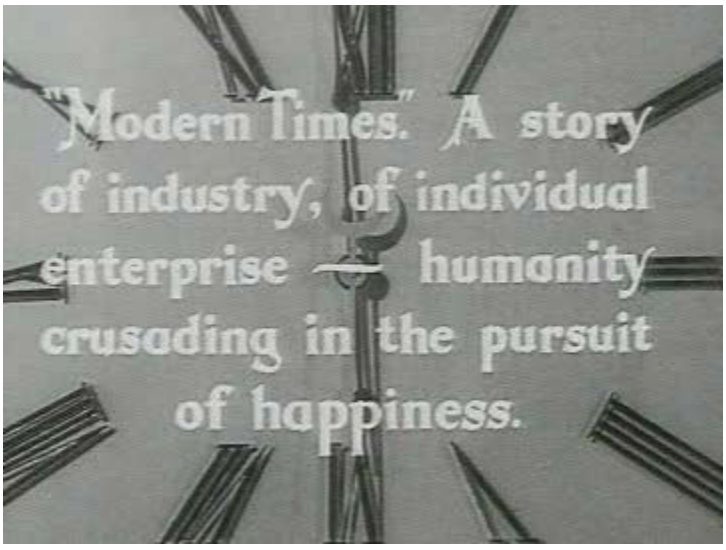
14.Bireysel çalışma alışkanlığı

Bu sistem, fabrikalarda çok sayıda işçi olmasına; en yüksek ve en düşük yetenekli işçilerin maaşları arasında farkın azaltılmasına; hükümetle imzalanan toplu sözleşmenin bir parçası haline gelen ek faydalara odaklanmaktadır (Franklin, 1994). Doğal bir sonuç olarak, yönetim modeli kolektivist, katı hiyerarşik, disiplin temelli; yüksek tempoda aralıksız çalışmayı ve kesin itaati sağlayacak biçimde yapılandırılmaktadır. Üretimin bu biçiminin yarattığı insan tiplemesi otoriteryen kişilikle örtüşmektedir. Otoriteryen kişilik örüntüsü o dönemden temel alan çalışmalarda dokuz özellik etrafında toplanmıştır: alışılmışa bağlılık, otoriteye boyun eğme, otoriteryen saldırganlık, içe bakış yokluğu, insanüstü varlıklara (batıla) inanma ve tektipleştirme, güç iktidar ve sertlikten yana olma, yıkıcılık ve insana inançsızlık, bilinçaltı içtepileri dışa yansıtma, cinsellik (Bilgin, 2008; Batmaz, 2006). Adorno'nun siyasetin sağında tanımladığı otoriteryen kişiliği, Rokeach sol grubu içine alacak biçimde genişleterek "dogmatik kişilik" kavramıyla genişletmiştir. Buna tutarlı biçimde, Tetlock, Lordlar kamarasında yaptığı çalışmada uç görüşlü sosyalistler ile muhafazakârların benzer bilişsel yapılar sergilediğini saptamıştır (aktaran, Bilgin, 2008). Modernist toplumsal yapı beraberinde getirdiği yaşam biçimi, otoriteryen kişiliğe sahip insanı bir yandan zorunlu kılmakta diğer yandan yetiştirmektedir. Otoriteryen kişiliğe sahip insan da otorite figürlerine itaatli, boyu eğici, sınıf bilincinden uzaklaşan, alışmışa bağlı, sıradanlığı benimseyen, rutin işlerde rutin biçimlerde çalışan bireyler haline getirilmeye çalışılmaktadır.

5.2.2. Modern Zamanlar

İnsan ile makine arasındaki benzeşimler çok eski dönemlere kadar uzanmaktadır. İnsanı anlamak için makine metaforu kullanılmasının yanı sıra makinelerin geliştirilmesinde insan bedenin örnek alınması çok sık rastlanan bir durumdur. İnsanlığın "insan" ve "makine"yi algılarken kurduğu bağ, modernizmin yaşandığı dönemlerde bir adım ileri geçmektedir. Marksist çizgiden giderek makinelerin çarklarıyla çalışan insanın o çarklardan biri haline geldiği vurgulanmaktadır. Yaptığı işe yabancılaşan ve içselleştiremeyen insanın dramı yansıtılmaktadır.

Pek çok sinema eleştirmenine göre Chaplin'in *Modern Zamanlar*ı, diğer filmleriyle (Örneğin, *City Lights*, *Golden Rush*, *The Great Dictator*) birlikte o dönemin sosyal gerçekliğini, "insan"daki değişimi ve "modern insan" kavramının ortaya çıkmasını sağlayan dinamikleri anlamamızı sağlayan önemli bir eserdir. *Modern Zamanlar*, 1930'lu yıllarda Büyük Depresyon ortamında çekilmiştir ve bu dönemi anlatmaktadır. Filmde dönemin kaotik ortamı, açlık, yoksulluk, işsizlik sorunları işlenmektedir. Sanayileşme çağında makinenin insanı yabancılaştıran etkisine karşı her sektörden çalışanları uyarmaktadır. Öylesine ki; filmde Chaplin pek çok farklı ortamda (fabrikada hat işçisi, gemi işçisi, gece bekçisi, garson) çalışan olarak görülmektedir. Her bir ortama ilişkin eleştirisi ortaya koymaktadır. Bozkurt'a göre (2000), Fordizmin yarattığı kitlesel etkiye karşı çıkılmasında ekonomik faktörlerle birlikte insanı kitleleştiren, geri plana atan, yabancılaştıran sosyal faktörler de rol oynamaktadır. Grace (1952), "teknokrasi çağı ve endüstrileşmenin insanlığın deneyimlerini doldurması; makinelerin "dizginleri" ele geçirilmesi; insanlığın savaşa hazırlanması; o günlerin duyguları, kargaşalar; işlerdeki yüksek iş devri; montaj hatlarındaki monotonluklar"ı *Modern Zamanlar*'ın ana teması olarak belirlemektedir. Film bu ana temalar üzerinde inşa edilmiştir. *Modern Zamanlar* bu arkaplanda kendi retoriğini, insan tiplemesini, bakış açısını üretmiştir. Muzaffer Şerif'e göre her sosyal hareket özgün bir slogan üretmektedir. Amerikan devrimi ise *"Yaşam, özgürlük ve mutluluğu edinme hakkı"* sloganını üretmiştir (Batmaz, 2006). Döneminin en önemli sosyal psikologlarından birisi olan Şerif'in tespitine paralel biçimde, filmin ilk görüntüsü 6'ya yaklaşan saat görüntüsü, ardından *"Modern Zamanlar: Bir endüstri, bireysel girişim öyküsü – İnsanlık mutluluk yolunda koşuyor*" yazısı gelmektedir.



Resim 1. Filmin İlk Görüntüsü

Ayrıca filmde saatin durmadan ilerleyişi "modern zamanlar"ın gelişini haber vermektedir. Zamanın, en önemli kavramlardan birisi olacağı vurgulanmaktadır. Gerçekten de

20. yüzyılın ikinci yarısında zamanın bireyin yaşamı üzerindeki baskısı daha da belirginleşmiştir. Zaman Fordist üretimin en önemli kategorilerinden birisi olarak değerlendirilmektedir. Zaman etütleri Fordist sistemin temelidir. Ardından peş peşe bir ağılda itişerek ilerleyen kuzular ve bir fabrikaya vardiyalarına yetişmek için koşturan insanlar görüntüsü, üst üste geçiş yapılarak verilmektedir. Bu ilk sahneden itibaren, Chaplin simgesel bir dille modernitenin insanı nasıl "uyum"lulaştırdığını anlatmaktadır. Batmaz'a (2006) göre konformite sürecinde salt bireyin uyumlulaştırılması değil itaat ve otoriteryenizm çerçevesinde tekbiçimlileştirilmesi de sağlanmaktadır. Nitekim bu sahne Pink Floyd'un sistem eleştirisi yaptığı kült eseri *The Wall* (Duvar, 1982) filmindeki o tek sıra yürüyen çekiçleri anımsatmaktadır. *The Wall*'da otoriteryen sistemlerin tekbiçimlileştirdiği modern insanın günlük yaşamdaki bunalımı vurgulanmaktadır. Toffler eğitim (okullar), sağlık (hastaneler), hukuk (hapishaneler) ve bir bütün olarak devlet örgütlenmelerinde iş bölümü, hiyerarşi, acımasızca kişisellikten uzaklaştırma uygulandığını iddia etmektedir (aktaran, Galanopoulus, 2008). Filmde ağıla koşan koyun sürüsü görüntüsünde iki ayrıntı dikkat çekmektedir. Bunlardan ilki, yukarıdan çekilmiş koyun sürüsü görüntüsünün hemen ardından aynı açıdan çekilmiş, aynı eylemi yapan insan görüntüsü verilmesidir. Kitlesel üretim, kitlesel tüketim Le Bon'un da haber verdiği kalabalıkları yaratmıştır. İkincisi ise, koyun sürüsündeki bir tek kara koyuna yer verilmesidir. Galanopoulos'a göre (2008) bu görüntü her kuralın bir istisnası olduğunu sembolleştirmektedir.



Resim 2. Koyunlar ve Fabrikaya Koşan İşçiler

Filmde "postmodern zamanlar"da yaşayan kuşakların daha yakından tanıyacakları "1984" (Orwell, 1984) romanındaki "Big Brother"ı çağrıştıran yönetici/patron, bir görüntü ekranı aracılığıyla bütün "işletmesini" kontrol etmektedir. Bentham'ın Panoptican'ından[12] hareketle Foucault (1992) aydınlanma ile başlayan modern bilimlerin doğuşu ve modern toplumların ortaya çıkışının "modern birey" üzerinde gözetim, kontrol ve disiplin yarattığını ifade etmektedir. Sessiz filmlerden sesli sinemaya geçildiği dönemde kendisi de sessiz filmlerden yana tercihe sahip olan Chaplin çoğu sessiz çekilen filmde ilk seslendirmeye burada patronun ağzından yapmıştır: "Section 5 - Speed 'er up". Bununla birlikte genelinde sessiz olan filmdeki az sayıdaki seslendirmeler bu doğrultuda kullanılmıştır. Chaplin yükselmekte olan sesli filmlerle hem endüstrileşen sinemaya hem de modernleşmenin getirdiği "her zaman yüksek tempolu olma"ya tepkisini göstermektedir. Burada hızdan sorumlu kişinin adının "Man" olarak verilmesi kimlikten çıkarma, bireylikten uzaklaştırmadır.

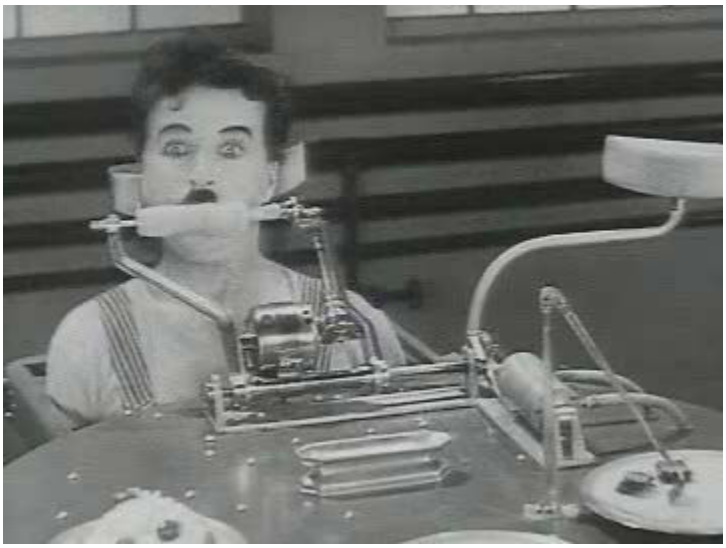
[12] Panopticon, Bentham (1791) tarafından kurgulanan daire biçiminde bir gözetim binasıdır. P*anopticon* (denetim evi) tasarımında, bir halka üzerinde çok katlı, tek odalı hücreler bulunmaktadır. Halka üstündeki hücrelerin içeriye bakan tarafı açık, dışarıya bakan tarafı ise penceredir. Halkanın ortasında gözetlenenlerin görmediği az sayıda gözetleyicinin (gardiyan) bulunduğu nöbet kulesi bulunmaktadır. Bu sayede az sayıda gardiyan ile çok sayıda mahkûm gözetlenmektedir. Panopticon da mahkûma gözetleme dışına çıkabilecek hiçbir alan kalmamaktadır. Pencereden gelen ışık mahkûmun her hareketinin siluet biçiminde izlenmesini sağlamaktadır. Bu sistemde mahkum kendisinin ne zaman izlendiğini fark edememektedir. Böylelikle hep izlendiğini düşünüp, her yanlış hareketinin cezalandırılacağını bildiğinden, daima gözetim altındaymış gibi davranmak durumundadır. Panopticon'da mahkûm gözetlenmekte ama ne zaman gözetlendiğini bilememektedir. Yani erk ve otorite mahkûma içselleştirilmekte ve otomatikleştirilmektedir. Panopticon olgusu, mahkûm, işçi, öğrenci, akıl hastası herkes için iktidarın güç ve zor kullanılmaksızın içselleştirilmesini sağlamaktadır.



Resim 3: The Manager Şarlo

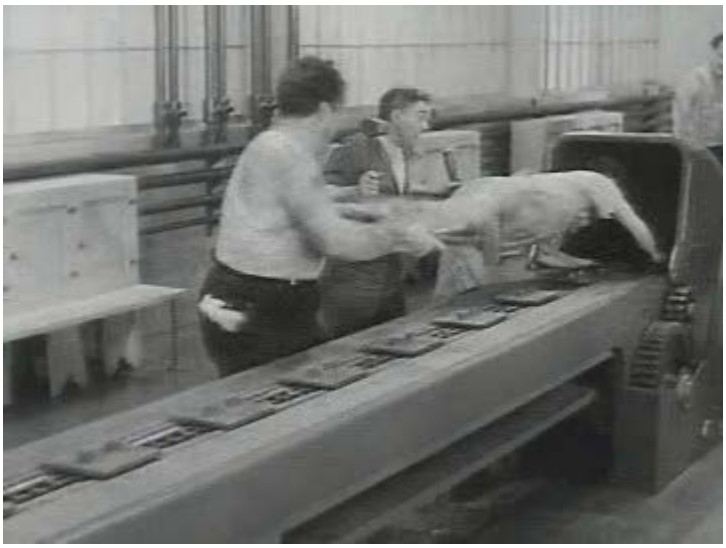
Filmde Fordist üretimin getirdiği bant modeli eleştirilmektedir. Buna gönderme yapan çok sayıda sahne bulunmaktadır. Bu sahnelerden birisinde sistemin robotlaştırdığı çalışanın birkaç saniyelik boşluğunda sıkması gereken cıvatalarla dolu parçaları kaçırdığı bunun da bütün bant sistemindekiler için sorun yarattığı gösterilmektedir. Chaplin, filmde sıradan bir işi yapan fabrika işçisi Şarlo olarak görünmektedir. Montaj hattında önünde akan parçaların cıvatasını sıkmaktadır. Akan hat üzerinde cıvataları sıkma işlemi (zaman etütlerine dayalı olarak) belli bir ritme sahiptir. Dönemin zaman ve otomasyon baskısını yansıtmaktadır. Sürecin sürekliliği çalışana kısa boşluklar dahi tanımamaktadır. Filmde Şarlo'nun hapşırmasıyla, bant sisteminin karışması hicvedilmektedir. Bir elemanda yaşanan böylesi doğal aksama tüm prosesi aksatmaktadır. Basit bir insani gereksinim ciddi sorunlara yol açmaktadır.

Bir başka sahnede yemek makinesi satmaya çalışan satış elemanlarını yöneticinin odasında gösterilmiştir. Fonograftan verilen ses: "Adamlarınızı işteyken otomatik olarak besleyen pratik bir aygıt. Öğle yemeği için durmayın. Rakiplerinizin önünde olun… besleme makinesi öğlen saatini yok edecek, üretiminizi arttırtacak ve personel masraflarınızı azaltacaktır." Öğle yemeği arasında aygıt ile bir demonstrasyon yapılır. Döner bir tabla üstüne yerleştirilmiş, çorba kâsesi, tatlılar, koçan halinde mısır, hidrolik olarak çalışan ağız silme mendili bulunmaktadır. Öğle yemeği sırasında Şarlo üzerinde test edilir. Burada yemek yeme aygıtı aracılığıyla yemeğin de otomasyonlaştırılması, dönemin otomasyon ve zaman çılgınlığını bir kez daha vurgulamaktadır.



Resim 4. Şarlo Otomatik Yemek Aygıtı İle Öğle Yemeği Denemesinde

Öğle yemeğinden sonra tempo arttırılmakta, Şarlo da buna ayak uydurmaya çalışmaktadır. Yüksek bir gayret sarf etmesine rağmen yeterli performansı gösterememektedir. Hemen burada kronometre tutan bir şef belirmekte ve temposunu artırmasını istemektedir. Şarlo, hem modern üretim tarzının bireye esneklik tanımayan, yaşam alanını daraltan biçimde kurgulanmasına hem de, dönemin üretim yöntemlerinin dakik zaman kullanımı paranoyasına gönderme yaparak hicvetmektedir. Bu tempoda hattının gerisine düşen Şarlo, çekinmeden kendisini makinenin içine atarak “işini yetiştirmek" istemektedir.

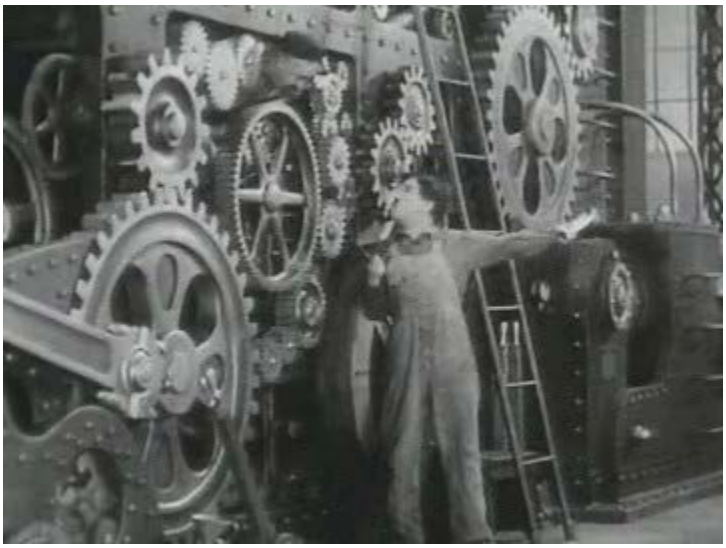


Resim 5. Şarlo Makinenin İçine Atlayışı

Sürekli monoton bir işi yapmanın birey üzerinde bıraktığı etki görselleştirilmiştir. Şarlo, sürekli cıvata sıkma hareketi yapmaktan kendini alıkoyamamıştır. Bu sebeple aksilikler de yaşamaktadır. Çalışma arkadaşının öğle yemeğini dökmüş, yolda giden bir kadının elbisesindeki düğmeleri sıkmış, yangın vanasında cıvatalarla oynamıştır. Artık "sinirsel" problemler yaşamaya başlamıştır.

Dünya Sağlık Örgütü'nün 1959 tarihli bir çalışmasına göre, her çeşit otomasyon insanda biyolojik, psikolojik ve sosyal açıdan önemli dönüşümler yaratmaktadır. Otomasyon, psikolojik ve mental sağlık üzerinde dört önemli etki yaratmaktadır. Hiç rahatlamaya fırsat bırakmayan tempo sebebiyle yüksek düzeyde sorumluluk hissetmektedirler. Bu yıkıcı zihinsel sorumluluk yükü eylemsel karşılığı bulunmayan bir ölçüde üst düzey dikkat gerektirmektedir. İş ortamında, uyaran yokluğu, fiziksel enerjinin harcanamaması sosyal temas ve takım çalışmasının yokluğundan dolayı karşılanamamakta, çalışma ortamında izolasyondan yaşanmaktadır. Bu toplumsal ortamının yokluğundan bireylik ve kimlik hissi kaybedilmektedir (Simpson, 1964). Şarlo bu problemli halde, sağdan sola koştururken bile, gidip mesai kartına basmaktadır. Kartı her durumda basacak kadar kurgulanmışlığa eleştiri getirilmiştir. Baskıcı klasik yönetim modellerinin sonucu olarak öğrenilmiş davranışların etkisi gösterilmektedir. Fordisyen çalışma düzeni içerisinde insan, çeşitli baskılar altında kalmaktadır. Devamlı baskı altında kalma durumu ise bireyin modern zamanlarda "stres" olarak adlandırılacak çağın hastalığı ile karşı kaşıya kalmasına yol açacaktır. Şarlo'da hastaneye yatarak "sinir bozukluğu tedavi 'edilmiş' fakat işsiz" olarak hastaneden çıkmıştır. İş arayan Şarlo, gezerken bir kamyonun yere düşürdüğü kırmızı bayrağı yerden alarak düşüren kamyondakilere geri vermek ister. Kamyondakilerin dikkatini çekmek için yerden eline aldığı bayrağı kamyonun arkasından sallar. Ancak tam bu anda bir sendikal eylemin en ön safında kalmıştır. Salladığı bayrakla, önde Şarlo arkasında sendikal eyleme katılan bir grup, bir süre yürür. Kısa süre sonra polis müdahalesi ve arbede yaşanır. Bu sırada tamamen tesadüfi biçimde Şarlo eylemin lideri olarak tutuklanır. Sahne Le Bon'un 1897 yılında yazdığı ve geleceğin kalabalık yığınların yüzyılı

olacağı tezini işlediği eseri "Kitleler Psikolojisi"ndeki tespitlerini hatırlatmaktadır "Canlı varlıklardan birkaçı bir araya gelir gelmez, … içgüdüsel olarak bir önderin egemenliği altına girerler." (Le Bon, 2005). Burada Şarlo taşıdığı "kızıl bayrak" aracılığıyla bir başka totaliter rejim olarak dönem SSCB'sine de eleştiri getirmektedir. Tesadüfen saldığı kızıl bayrak ve onun "liderliğinde" yürüyen işçiler görüntülenmektedir. Aynı sahnede modern zamanlarda herkesin bir süreliğine "meşhur" olacağı tezini hatırlatmaktadır. Modern zamanlarda olaylardaki absürd akış hızı hicvedilmektedir. Modern toplumların yol açtığı, yukarıda anılan yabancılaşma vb. sorunlarla mücadelede sendikaların rolü hayatidir (Aykaç, 2000; Erdut, 2004). Liberal ekonomik politikalar ekonomik büyüme yanında sosyal problemlere de yol açmaktadır. Ekonomik ve sosyal "bakışımsızlık" (asimetri) bunun en önemli sebebidir. Piyasa mantığı ekonomik, sosyal ve siyasal alanda yaygınlaştıkça eşitsizlik ve güvencesizlik de artmaktadır (Erdut, 2004). Bütünleşmeyi, iş huzurunu, çalışma barışını, tesis etmek, sosyal dışlanmaya, yabancılaşmaya, fakirleşmeye engel olmak sendikacılığın önemli misyonlarıdır (Aykaç, 2000). Ayrıca bu sahnedeki tesadüfiliği, dönemin çalışma ilişkilerindeki durumu Işıklı'nın ABD'de sendikal hareketlerin yeterince bağımsız ve işçi sınıfı bilincine sahip olamadığı tespitine bağlamak mümkündür. Bu durumda yarım yüz yıl American Federation of Labor7'un (AFL) başkanlığını yapmış olan Gompers'in payı büyüktür. Gompers işçi hareketleri ile sosyalist, Marksist, anarkosendikalist ve Lasalleci akımların bir araya gelmesine engel olmuştur. Sosyal güvenlik, sigorta, ücretlerin ve çalışma saatlerinin yasalarla düzenlenmesine karşı çıkmıştır. Temel yaklaşımı sınıfsal değil mesleki sendikacılıktır. Böylelikle sendikal hareketlerin güç kazanmasına ve yaygınlaşmasına engel teşkil etmiştir (Işıklı, 2005). Sendikal eylemde tutuklanan "masum komünist lider" Şarlo hapishaneye düşmüştür. Burada hücre arkadaşı "azılı, iri yarı bir cani"dir. İkisi arasında kaba kuvvet ile güçsüzün mücadelesi yaşanmaktadır. Hapishanede yemek yenen sahnede güçlünün zayıfın elinden yemeğini almaya çalışması ile zayıfın buna direnmesi sergilenmektedir. Hızla gelişen olaylar, Şarlo'yu bir firara engel olması aracılığıyla hapishanede kahraman yapmıştır. Şarlo'nun tahliyesi söz konusudur. Bu tahliyenin gerçekleşebilmesi için beklerken hapishaneyi ziyarete gelen bakan eşi ile yan yana oturup bekler. Bekleme koltuğunda ikisinin de mide probleminden dolayı karnı guruldamaktadır. Bu sahnede asil ve işçi iki farklı sınıftan gelen insanın insan olmaktan kaynaklı "doğallıklarının" ortaklığı vurgulanmaktadır. Hapishanede gösterdiği kahramanlık dolayısıyla bir kez daha "özgür" ve "işsiz"dir. Görece sahte "özgürlükten" kurtulmak için bir kadının yaptığı hırsızlığı üstlenir. Ama polisi kandırmaz. Yediği yemeğin parasını ödemez, polise teslim olur. Çıkmak istemediği hapishaneye geri dönmek için uğraşmaktadır. İşsizliğin yarattığı etki, özgürlüğünden bile vazgeçmesine yol açmaktadır. Yeniden hapishaneye girmeye çalışırken tanıştığı hırsız kadına âşık olur. Onunla gelecekte birlikte yaşayacakları evi hayal ederler. Hayalde evin bahçesindeki ağaçlardan meyveler koparmaktadır. Kahvaltıya oturmak için ineğini çağırır. İnek kendiliğinden gelir, Şarlo'nun ona verdiği kabı kendisi sütle doldurur. İnekten zorla süt sağmak yerine ineğin kendisinin süt vermesi emeğin zorla üretenin elinden alınması yerine emekçinin isteğiyle vermesinin mutlu dünya çizeceği yorumu yapılmaktadır. Bahçede yetişen meyve, ineğin sütünü kendiliğinden vermesi küçük bir komün yaşantısını çağrıştırmaktadır. Kahramanın hayalinde mutlu, güzel günler olarak paylaşmanın ve barışın resmi aktarılmaktadır.



Resim 6. Makine Bakım Ustasının Makinelerce Yutulması

Şarlo, modern zamanlarda makine ve insan arasında savaş olacağını haber vermektedir. Bir sahnede gelişen olaylar sonrasında Şarlo'nun yardımcılığını yaptığı makine tamircisi, makine çarklarının içine düşmektedir. Dev makinenin çarkları arasında bir görünüp bir kaybolan makine tamircisi, makine tarafından yutulduğu izlenimi yaratmaktadır. Makine arasında sıkışan insan, metaforik olarak insanlığın makineleşmeye kurban verilebileceğine işaret etmektedir. Ancak insanı makineden yine insan kurtarmaktadır. Teknokrasi çağında insanlığın yaşamını endüstrileşme kaplamıştır ve makineler kontrolü ele geçirmiştir. O günlerde "duygular köklerinden sökülmekte", yüksek işgücü devri görülmektedir. Büyük montaj hatlarında küçük işleri yapan çalışanlarda monotonluk duygusu yaygınlaşmaktadır (Grace, 1952). Bu monotonlaşma yabancılaşma duygusunu getirmektedir.

Marksism için de önemli bir kavram olan yabancılaşma *Modern Zamanlar*'da somutlaştırılmaktadır. Fromm'a göre, yabancılaşma olgusu toplumsal ve bireysel bir bütün olarak ele alınmalıdır. Endüstrileşme, bireyin kendisini yönetmesini ve anlamasını engellemekte, güçsüzlük hissine yol açmaktadır (Duygulu, 1999). Fromm'a göre (1982), Sovyetler Birliği ve tüm batılı sanayileşmiş toplumlarda insani bir bunalım yaşanmaktadır. Şiddet, sıkıntı, kaygı ve yalıtılmışlık içinde üretme ve doyum açlığı giderilememektedir. Filmde sadece otorite figürlerinin konuştuğunu görüyoruz. Bunu çalışmamız açısından iki biçimde ele almak olasıdır. İlk olarak, Chaplin endüstri ilişkilerinde dengesiz bir diyalog zemini oluştuğu vurgulamaktadır. Erki elinde tutanların daha çok "söz hakkı" olduğunu düşündürmektedir. İkinci olarak, Chaplin'in kendisi sessiz sinema yanlısıdır. Son sessiz filminde sesi kendi endüstrisine (sinema endüstrisi) de gönderme yapacak biçimde patronlara vermiştir. Bu bulguya paralel olarak, Grace'a göre (1952) Chaplin filmlerinin çoğunluğunda otorite figürleri açık biçimde etik davranmayan, ahlaksız, güvenilmeyen karakterlerdedir. Alt sosyo ekonomik sınıfın davranışı da doğrudan otorite figürlerine karşı hareket etmektedir. Filmde farklı ortamlarda yönetici/çalışan ilişkisi farklı otoriteler bağlamında görüntülenmektedir. Görüldüğü gibi "modern zamanların" hemen her endüstri ortamında ast/üst ilişkisi asimetriktir ve katı

ilkelere dayalıdır. McGregor'un X-Y kuramında söz ettiği, eleştirdiği X tiplemesine uygundur. X tiplemesinin temel varsayımları özetle şunlardır (Eren, 1998):

Ortalama insan işi sevmez, kaytarır.

İnsanlar yönetilmeyi tercih eder, sorumluluktan kaçınır.

Bencildir, kendi arzu ve amaçlarına örgütünkilere oranla öncelik verir.

Yenilik ve değişiklikten hoşlanmaz.

Örgütsel sorunların çözümüne yaratıcı yeteneğini çok az katar.

İnsanlar parlak zekâlı değildir.

Filmdeki yöneticiler, patronlar, erk sahipleri McGregor'un özetlediği bu klasik bakış açısına uygun davranmaktadır. Farklı çalışma ortamlarında erk sahiplerinin bakış açısının bu ilkelere paralel olduğu görülmektedir. Chaplin'in Şarlo'nun sevgilisi ile diyalogları aracılığıyla son sahnede dünyanın bu gidişine karşı umutsuzluk yaşayan insanlara mesaj vermektedir. Umutsuzluğa kapılıp ağlayan sevgilisi ile arasında geçen diyalogda, *"Çabalamanın ne faydası var?"* sorusuna, *"Ayağa kalk! Asla pes etme. Beraber olacağız."* cevabını vermektedir. Adeta bütün bunlara karşın "umutsuzluğa kapılmayıp beraber mücadele etmeye devam etmeliyiz" mesajı vermektedir.

Sonuç

Yirminci yüzyılın başlarında "modern" üretim tarzları, "modern" yaşama biçimlerini doğurmuştur. Taylor, Fayol, Weber gibi bilimciler temel ilkeleri oluştururken Whitney, North, Ford gibi sermaye sahipleri de ilkelerin pratik uygulamalarını geliştirmişlerdir. Sonuçta gelişmiş ülkelerin sanayileşme hızını arttıran bir dönem yaşanmıştır. Bu hız aynı zamanda toplumsal dönüşümde de yaşanmıştır. Kitle üretimi kitle tüketimi yaygınlaşmış, bu durum emek üzerinde olumsuz etkiler doğurmuştur. *Modern Zamanlar*, dönemindeki çalışma ilişkilerini Şarlo tiplemesi aracılığıyla eleştiren önemli bir yapıttır. Chaplin'in *Modern Zamanlar'*ı bir bütün olarak ele alındığında egemen ideolojileri sorgulamaktadır. Mülkiyet, itaat, uyma gibi sosyal etki ajanlarını kavramsal tanımlanmalarından, akademik çalışmalarından önce insanlığa haber vermektedir. Salt bir duyuru olarak değil, aynı zamanda bir erken redci gibidir. Pek çok sinema otoritesi ve kültür araştırmacısı tarafından başkaldırıcı bir Marksist olarak tanımlanmasına karşın, Chaplin'in bu konuda açıkça bir yön ifadesi olmamıştır. Birbiriyle çelişkili görüşler bulunmaktadır. Örneğin, Manwell filmde çok az sosyal yorum bulunduğunu, hiçbir politik parti bulaşması bulunmadığını ifade etmektedir. Buna karşın Kerr'e göre, en azından başlangıçtaki fabrika sahnesinde ve bu filmin özünde sert bir politik eleştiri

yatmaktadır (Stewart, 1976). Norwell-Smith'e (1996) göre, Chaplin, kendisinde doğal bir komedi yeteneği olduğunu düşünmüştür. Filmin çekildiği yıllarda bu yeteneğini eleştirel yorumlar yapmak için kullanma sorumluluğunu hissetmiştir. Mussolini ve Hitler hicivleriyle ABD'de eleştiriler almayı göze almıştır. Chaplin, savunduğu fikirler, sol görüşlü düşünürlerden gördüğü yakınlık ve Amerikan vatandaşlığına geçmeyi kabul etmediği için FBI tarafından izlenmiş, hakkında bilgi toplamıştır. ABD'de karalama kampanyasına maruz bırakılmıştır. Devamında ise, bir Avrupa turnesindeki Chaplin'in ABD ye giriş vizesi iptal ettirilmiştir. Chaplin'in filmlerine dikkatle bakıldığında daha çok otoritenin "insan"ı yok eden baskısına karşı olduğu anlaşılmaktadır. Şarlo, film boyunca sakar, serseri, rastgele yaşayan bir gezgin konumundadır. Avare gezgin görüntüsü açık biçimde dönemin hızla yükselen havasına isyandır. Bu dönemde Darwinizm temelli, determinist, davranışçı ekol hızla yükselmektedir. Modernist bakışın kuralcı, bilinebilir, ölçülebilir bir dünyayı savunan görüşü hâkimdir. Şarlo'nun tercihi bu hâkim görüşe karşı duruş gibidir. Filmin genelinde Chaplin'in modernizmin yükselen duvarları arasında hapsolacak insan adına "insansı özellikler kontrolsüzlüğü de içerir" mesajını vermektedir. İnsan bütünüyle determinist bakış açılarıyla ele alınıp tam ve eksiksiz modellenemez. Nietzsche gibi, hep ileriye giden, birbiriyle bağlantılı olaylar ve olgular anlayışını eleştirmektedir.

Bir genel değerlendirme olarak Chaplin'in tespitlerinin, (Fromm her ne kadar bakış açısını eleştirse de) Mayo ve arkadaşlarının İnsancıl Yaklaşımını yaratan Hawthorne deneylerinin kültürel tamamlayıcısı olarak görülebilmektedir. Bütün olarak bakıldığında alınan ekonomik kararların sosyal sonuçları olduğunu vurgulamaktadır. Teorilerdeki örgütsel düzenlemelerin insan hayatındaki pratik etkilerine bir pencere açmaktadır. 2009 yılında çalışma dünyası yine bir krizden, işsizlikteki oransal artıştan, ekonomik adaletsizlikten söz etmektedir. O zamandan bu yana değişen makinelerin boyutları olmuş gibi görünmektedir. O dönemin harika makineleri (gittikçe devleşen üretim makineleri) ile günümüzün harika makineleri (gittikçe küçülen bilgisayarlar) yarattıkları etki bağlamında çok da farklılaşmamaktadır. İnsanlığın makineler aracılığıyla koştuğu "mutluluk yolunda" sorunlar, yine makinelerden kaynaklanmakta gibidir. Bir yandan makinelerin yol açtığı refah, gelişme, iş yapılış biçimindeki kolaylıklar terk edilemeyecek bir fayda alanı üretmektedir. Öte yandan makineleşme yabancılaşma, otomasyon, stres, zaman baskısı gibi olumsuz etkileri beraberinde getirmiştir. Çözüm makinelerin işin içine insanın mutluluğu ile birlikte dâhil edildiği, insani değer taşıyan üretim modellerin geliştirilmesini işaret etmektedir.

Tarihsel film eleştirisi, filmi üretildiği dönemin tarihsel bağlamın içinde anlamaya çalışan bir çözümleme yöntemidir. Filmi, tarihsel, toplumsal, ekonomik, ideolojik, teknolojik ve estetik bağlamının bir kültürel ifadesi olarak gören tarihsel eleştiri, filmde olayların neden benzer biçimde gerçekleştiğini; insanın neden belli tür sorunlarla karşılaştığını ve bu sorunlarla nasıl baş ettiğini; belirli koşulların ne tür bir sinematografi ve anlatım biçimi geliştirmeye yol açtığını anlamayı sağlar. Aynı zamanda sinema tarihinde tekrar çekilen yeniden çevrimler arasında da ortaklıkları, farklılıkları saptayarak, belirli tür sorunların tarih içinde ne tür bir anlatım ve sinematografi ile ifade edildiğini ortaya koymaya olanak verir. Son olarak tarihsel çözümleme, sinema tarihinde değeri yeterince anlaşılmamış filmlerin, farklı bir gözle yeniden değerlendirilmesine de kapı aralayarak film çalışmalarına katkıda bulunur.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Tarihsel film eleştirisi nasıl açıklanabilir.

2. Tarihsel film eleştirisinin işlevi nedir?

3. Bir kültürel dışavurum olarak görüldüğünde, *Modern Zamanlar* filminin tarihsel çözümlemesinin öne çıkardığı kavramlar nelerdir?

4. François Truffaut'nun auteur kuramının gelişmesinde kilometre taşlarından birisini oluşturan ve 1954 yılında *Cahiers du Cinema*'da yayınlanmış olan "Fransız Sineması'nda Belirli Bir Yönelim" başlıklı eleştiri yazısının temel önemi nedir?

5. Filmlere tarihsel açıdan yaklaşan birisi neden "anlatı okuyucusu olmaktan çok bir edebiyat eleştirmenine daha yakın" olarak konumlandırılmaktadır?

6. Aşağıdakilerden hangisi tarihsel eleştiri ile ilgili gerçeklerden biri değildir?

a) Film akademisyenliği alanındaki gelişmelerden etkilenmiştir

b) Film biçemine ve yapısına ait metinsel incelemeler içinde bir yarar sağlamıştır.

c) Ekonomiye ve teknolojiye ait bağlamsal konuların incelenmesi içinde, büyük yarar sağlamıştır,

d) Film arşivleri ve belgeler tarihsel eleştiriye katkı sunmuştur.

e) Göstergebilimsel araştırmalardan etkilenmiştir.

7. Aşağıdakilerden hangisi tarihsel eleştiri örneklerinden biri olamaz?

a) 1930'lardan bir filmindeki dekor kullanımını, 1970'lerden bir filmle kıyaslamak

b) Bir Hint filmini, endüstri yapılanması çerçevesinde irdelemek

c) Televizyonun, film izleyicilerinin beklentilerini nasıl değiştirdiğini tarihsel bağlamı içinde incelemek

d) Bir filmde anlam üretimini belirleyen yasaları, film içinde kalarak analiz etmek

e) Dışavurumcu bir filmi, dönemin sosyo-tarihsel bağlamı içinde değerlendirmek

8. Aşağıdakilerden hangisi, tarihsel bir eleştiri kapsamında sorulabilecek sorulardan biri değildir?

a) Filmin çekilme tarihi ile anlatıldığı dönem aynı mıdır?

b) Filmin tarihsel arkaplanı (biçimsel vb.) anlatımı nasıl etkiliyor?

c) Filmde, yönetmenin diğer filmlerinde de görülen ortaklıklar ne?

d) Film, zamanının bir ürünü mü?

e) Tarihsel, türsel, sosyolojik ilişkiler, filmi –üretimini, dağıtım sürecini ya da anlamını- nasıl etkiliyor?

9. Tarihsel film eleştirisine, daha çok hangi mecralarda yer verilmektedir?

a) Akademik yayın organlarında

b) Gazetelerde

c) Popüler film dergilerinde

d) Televizyonda

e) İnternet ortamında

10. Aşağıdakilerden hangisi, *Modern Zamanlar* filminde görülen kavram ve temalardan biri değildir?

a) Emeğin yabancılaşması

b) Savaş

c) Modernite eleştirisi

d) Fordist üretim

e) Otoriteryan tutumlar

YANITLAR

1. Tarihsel film eleştirisi, filmlerin üretildikleri tarihsel dönem içinde yer aldıkları bağlamda değerlendirilmesini içermektedir. 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.

2. 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.

3. *Modern Zamanlar* filminin tarihsel bir eleştirisi, öncelikle dönemin ekonomi-politik kavrayışını ve bu kavrayışın insan doğası üzerinde yarattığı yıkıcı egemenliği ortaya koyar. Filmin yapıldığı yıllarda egemen olan seri üretime dayalı fordist üretim anlayışı, kârı maksimize etmeye odaklanmakta ve insanı de bu ekonomik üretimde, neredeyse yalnızca bir girdi olarak görmektedir. Chaplin'in yarattığı Şarlo tipi, fordist üretim anlayışını benimsemiş modern paradigmanın, insanı nasıl da küçülttüğünü, ezdiğini, onu bir makinenin dişlisine dönüştürdüğünü dokunaklı ve çarpıcı bir dille anlatır.

Modern Zamanlar'ın tarihsel analizi, dönemin fordist üretim anlayışını ve bu anlayışın ortaya çıkardığı otoriter eğilimleri görmeyi olanaklı kılmaktadır.

4. Bu yazının temel önemi, auteur kuramının ve Yeni Dalga'nın büyümesinin ve gelişiminin tam anlamıyla değerlendirilmesinde Fransa'da 1940'lardaki ve 1950'lerin başındaki neredeyse unutulmuş birçok filmin ışığa çıkarılmasının gerektiğine işaret etmesidir. Bir başka deyişle yazı, auteur kuramın ortaya çıkısında, tarihsel eleştiriye dikkat çeker. 1960'larda, 1940 ve 50'li yılların Amerikan ve Fransız filmleri tekrar ele alınarak auteur kuramın temelleri ortaya atılmıştır.

5. Film, film kültürünün bütününden; 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. Böylece tarihsel eleştirmenin yaptığı şey, bir yeniden kurma süreci geliştirmektir ki, bu süreç, üstbilinçli (hyperconscious) olmak zorundadır ve eleştirel bir incelemeye kendini teslim etmek zorundadır.

6. e) Göstergebilimsel araştırmalardan etkilenmiştir.

7. d) Bir filmde anlam üretimini belirleyen yasaları, film içinde kalarak analiz etmek

8. c) Filmde, yönetmenin diğer filmlerinde de görülen ortaklıklar ne?

9. a) Akademik yayın organlarında

b) Savaş

6. AUTEUR ELEŞTİRİ

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

6.1.

6.2.

6.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	**Kazanım**	**Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği**

Anahtar Kavramlar

Giriş

Bu bölümde, eserin yaratıcısına yönelen yaklaşımlardan biri olan auteur eleştiriye yer verilmiştir. Ilk bölümde auteur kuramın/ eleştirinin kökleri, kaynakları ve farklı kuramsal yaklaşımlara yer verilmiş ve auteurist bir eleştirinin, saf olmayıp, yönetmenin bütün filmlerinde anlatısal ve biçemsel ortaklığı ortaya çıkarmak için, göstergebilim, psikanaliz gibi yaklaşımlardan beslendiği ortaya konmuştur. Ardından gelen bölümde ise, Türkiye'den Nuri Bilge Ceylan'ın auteur niteliği, *Koza*, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinden hareketle ortaya konumuş ve auteurcu çözümleme örneklenmiştir.

6.1. Auteur Eleştiri[13]

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 ele 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 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 aklığı dergilerde ve üniversite yayınlarında göze çarpmaktadırlar.

Auteurist eleştirmenlerin çıkış noktalarından birisini ticari Hollywood filmleri ne -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 uymak 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

[13] Bu başlık altındaki bilgiler, Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* adlı kitabının, 126-137 sayfaları arasından aktarılmıştır.

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 kal maktan kurtul muşlardır. 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 yapılan, temaları, biçimsel kaygılan 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 biri, 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. 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 katabileceğinden 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 eleştiri açısından, yaratıcı kişiliğini tür filmlerinin gelenekleri ile kişisel dışavurumu arasındaki gerilimden çıkarmasını becerebilen ve bir roman yazan gibi fil minin 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 söyledikleriyle, 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". 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 faklıdır. 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 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" (Büker, 1986: 68). Bu tanımlamalar 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. 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 şek ilde açıklamaktadır: "Auteur kuramı aynı zamanda yönetmenlerin hiyerarşik bir yapıda olmasını gerektiren bir yapıya sahiptir. Bu durum yararlı olabilir, ancak buna kuram 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" (Dudley Andrew), Kuramsal yapının sistematiği ne 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 'aposteriori' olarak inşa edilir." 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 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 anlatı 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 motifler**den kaynaklanır. Wollen'in yaklaşımıyla politique des auteur'den çok uzaktır. Wollen biçimsel özellikler ve mise en scene'den kalkılarak temaya özgü motiflere varılmasına karşı. Aslında Wollen'ın 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 auteurcu yöntemlerinin diğer eleştiri formlarıyla birleştirme girişimleri olmuştur. (. . .) Bu girişimde değişik (eleştirel) karışımlara ait sorunlarla politique des auteurs bağlantılı auteur incelemesinin ihmal ettiği sınırlamaları ve potansiyelleri göz önüne sermiştir. Nichols bu tür girişimlere örnek olarak Jim Kitses'in tür eleştirisi ile auteur eleştirisini birleştirdiği, western türü üzerine incelemesi olan 'Horizons West', Peter Wollen'ın 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 ustalığı**dır. Büyük bir yönetmen en azından iyi bir yönetmen olmalıdır. Bu bütün sanatlar için böyledir.

İkincisi, bir değer ölçütü olarak yönetmenin **ayırt edilebilen kişiliği**dir. Bir grup film arasında, bir yönetmen kendi imzası yerine geçecek, tekrarlanan belirli üslup özellikleri sergilemelidir. (. ..) Üçüncüsü ise, **içsel anlam**la 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 heyecanı" demektedir. Sarris, içsel anlama "ruhun canlılığı" demeyi önerir."

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.

6.2. Auteur Eleştirinin Kısa Tarihçesi

Kısaca özetlemek gerekirse auteur eleştiri, Fransız sinemateklerinde, film festivallerinde Amerikan filmlerine duyulan ilgiden kaynaklanmıştır. Yazar ve sinemacı Alexandre Astruc'un "The Birth of a New Avant-Garde: The Camera-Pen" başlıklı makalesiyle auteur eleştiri, yönetmenin, bir roman yazarı gibi ben kimliğine vurgu yapmış ve kamerayı bir kalem gibi kullanarak film çekmesi eylemine değer vermiştir (Stam, 2014: 94). Chaierd du Cinema'da yazan Truffaut gibi yazarlar, Nicholas Ray Robert Aldrich ve Orson Welles'in Hollywood'ta kendi benliğini/ kimliğini kaybetmeden kendi kişisel imzalarını atarak film yaptıklarını vurguladılar. Bunun da etkisiyle Eric Rohmer ve Claude Chabrol, Hitchcock'un filmleri üzerine çalışarak, onun auteur bir yönetmen olduğunu yazdılar. 1950'lerde Avrupa'da moda olan bu eleştiri, Amerika'da da etkisini göstermiş ve yönetmenini senaristin ya da tüm film ekibinin yaratıcı olduğunu vurgulayan çalışmaların yapılasına yol açmıştı.

Auteur eleştiri, Robert Stam'a göre Avrupa'da yazının değerine vurgu yapmıştı ve sinefilliğin ve dönemin varoluşçu romantizminin etkisiyle, "(a). Bazı edebiyat entelektüelleri tarafından sinemanın seçkinci bir baskılanması; (b) "görsel bir araç" olarak sinemaya karşı ikonografik bir önyargı; (c) sinemayı politik yabancılaşmanın bir temsilcisi olarak yansıtan kitle kültürü tartışması ve (d) Fransız edebiyat seçkinlerinin geleneksel anti-Amerikancılıkları olarak

görülmelidir" (2014: 97). Bu yönüyle auteurizmin, başlangıçtaki yönelimine karşın (Hollywood'da yaratıcı yönetmen olduğunu aramak), Amerikan sinemasını popüler kültürle eşitleyerek, ona karşı daha yüksek sanatı temsil ettiği belirtilen Fransız sinemasını karşı karşıya getirmişti. Elbette seçimini, Fransız sinemasından yaparak.

"Auteurizm, Andrew Sarris tarafından "Notes on the Auteur Theory in 1962" başlıklı çalışmasında Amerika'ya tanıtıldığında ise, farklı bir dönemece girdi. Fransız eleştirmenlerin yaratıcı bir anlatım vurgusunu sahiplenen Sarris'e göre "bir filmin görünme ve hareket şeklinin, yönetmenin düşünme ve hissetme şekli ile bazı ilişkileri olmalıdır". Amerikan sinemasının, diğer sinemalar karşısında üstünlüğünü savunan Sarris, auteur'ü ayırt etmek için üç ölçüt önerdi: 1. **teknik yeterlik**; 2. **fark edilebilir bir kişilik**; 3. **kişilik ve araç arasında gerçekleşen gerilimden ortaya çıkan içsel anlam**. Ancak Pauline Kael ise, "Circles and Squares" (1963) başlıklı yazısında Sarris'in bu üç ölçütünü çürütmüştü" (Stam, 2014: 100-101). İkili arasındaki tartışmada auteur eleştiri, değerlendirici olmaktan çok **sınıflandırıcı** bir boyuta taşınmıştı. Ayrıca filmi yaratanın tek bir kişi değil, hem bir ekip, hem de filmi yapım koşulları olduğu gerçeğiyle auteur eleştiri pratik olarak da eleştirildi. Sonuç olarak araştırmacılar, auteurizmin, bir kuramdan çok, metodolojik bir odaklanma olarak görülmesi gerektiğini belirtmektedirler. Ayrıca auteurizm, ihmal edilen filmler ve türler için de kurtarıcı bir işlev görmüştü. Nicholas Ray, Samuel Fuller gibi yönetmenler; gerilim, western gibi türler değersiz olmaktan kurtarılmıştı. Auteurizm, ilgiyi yönetmenin tarzını gösteren imzalar olan filmlerin kendilerine ve mizansene çekerek sinema teorisi ve metodolojisine önemli katkılarda bulundu. Tarzın kendisinin kişisel, ideolojik ve hatta metafizik yansımaları olduğunu göstererek ilgiyi, ne'den (hikâye, tema) nasıl'a (tarz, teknik) kaydırdı. Sinemanın edebiyat bölümlerine girmesini kolaylaştırdı ve sinema çalışmalarının akademik olarak meşrulaştırılmasında büyük rol oynadı. Ancak sonrasında, semiyotiğin (göstergebilim) ortaya çıkması ile auteurizm, auteursel dehaya verdiği romantik, değer nedeni ile saldırıya maruz kaldı, gittikçe "auteur-yapısalcılık" denilen bir meleze dönüştü (Stam, 2014: 103). Peter Wollen'ın çalışmaları tam da bu noktada durmaktaydı. Bu sapma, aynı zamanda ibrenin yönetmenden, metne kaymasının da bir göstergesi olarak görülebilir.

6.3. Auteurcu Bir Çözümleme ile Nuri Bilge Ceylan Sineması

Çalışmanın bu kısmında, auteur bir yönetmen olarak nitelenen Nuri Bilge Ceylan'ın, ilk üç filmi dahilinde auteurcu bir incelemesine yer verilmiştir. Yukarıda da vurgulandığı gibi auteurcu eleştiri, yapısalcı, göstergebilimsel ya da diğer eleştiri yaklaşımlarından da yararlanır. Bu çalışmada Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri, yapısalcı, göstergebilimsel ve felsefi (Deleuzyen) yaklaşımlar sentezi içinde analiz edilmiş ve filmlerindeki ortaklıklar saptanmıştır. Çalışma, Hasan Akbulut'un, *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak* adlı kitabından auteurcu çözümlemeyi örneklemek için kısaltılarak alınmıştır.

6.3.1. Anlatı ve İzlek: Taşra ve Kent; Yer, Yurt ve Aidiyet

Koza'dan *Uzak*'a olan yolculuğunda Ceylan, birbirine eklemlenmiş olan bir öykü ve küçük değişikliklerle varlıklarını sürdüren karakterleri anlatır. Onun *Kasaba*'dan, hatta *Koza*'dan *Uzak*'a kadar giden filmografisinde dikkat çekici olan şey, bu filmlerin tek bir filmmiş gibi devamlılık göstermesi, birbirine eklemlenmesi, filmlerinin konularını yaşamdan alması ve kendi deneyimlediği yaşamı, sanatına, sinemasına konu etmesidir. Ceylan, minimalist tavrı benimsemesiyle, hareketli plânlardan çok sabit plânlara tercih etmesiyle, filmlerinde aynı ya da benzer konuları, aynı oyuncularla işlemesiyle Ozu'ya ve Bresson'a benzer. Breson'un 'insan ruhunun izini filmde yakalama arzusu, onu, nasıl yanlış ya da gereksiz diye gördüğü her şeyi filmlerinden çıkarmaya sevk etmişse' (Jane Gorlitz, 2000), Ceylan da filmlerinde gereksiz bir şey kullanmaktan kaçınır. Yönetmen, filmlerinde bu 'ruh akrabaları'ndan etkilendiğini gizlemez, tersine bu etkileri açık etmeye çalışır. Ceylan, bu devamlılığı "Israr etmeyi seviyorum, belki de biraz aynı filmi elli yıl boyunca çeken Ozu gibi! Oda müziğinde olduğu gibi, bir tema (izlek) üzerine çeşitlemeler yapmak hoşuma gidiyor" [14] **diyerek açıklar.** Kasabanın durağan, sıkıcı yaşamından kaçıp, büyük kentlerde yaşamak isteyen bir taşralı, idealleri uğruna yaşamayı seçen bir baba, film yapmak isteyen bir yönetmen ve kendine kurduğu tek kişilik yaşamıyla çevresinde kimseyi istemeyen yalnız bir fotoğrafçı, onun temel karakterleridir. Hatta üç filminde de Saffet-Yusuf'un kasabadan kurtulup kentte tutunma çabasını anlattığı için, onun filmleri, bu karakterleri oynayan "Mehmet Emin Toprak üçlemesi" olarak nitelendirilebilir.

Ceylan'ın filmleri, taşradan kente uzanır, ama bu süreçte topluluktan (biraz zorlama olarak, belki buna cemaat denebilir) bireye geçiş yapılır. Onun ilk filmlerindeki cemaat tarzı yaşamın yerini (ki Ceylan bu yaşamı, her ne kadar yalınlaştırsa, kalabalıktan, gürültüden uzaklaştırsa da), *Uzak*'ta yalnız bireyler alır. Gerçekte bu geçiş, 'yalnız' topluluklardan, yalnız bireylere geçiş anlamına da gelir. Mahmut'un yalnızlığı, küçük eviyle, iki kişilik arabasıyla, karla kaplı boş sokaklarla ile iki karakteri, kapı ve pencere gibi çerçeveler içine yerleştirerek mekânı daraltan çekimlerle anlatılır. Ceylan'ın kamerası, görüntü içinde farklı çerçeveler içinde gösterir karakterleri.

Ceylan'ın filmlerinde bir izleksel ortaklık bulunur; taşra ve taşralılık. Bu izlek *Kasaba*'da, taşranın farklı kuşaklar için anlamının sorgulanması biçiminde öne çıkar. Argın'a göre (2005: 291-292) Ceylan'ın *Uzak*'ta taşraya bakışı, Žižek'in tanımladığı (2004: 27), "gerçeğin kendisini görünür kılan" bir 'yamuk bakış'tır. Žižek'e göre "bir şeye dosdoğru bakarsak, yani gayri şahsi, nesnel biçimde bakarsak, şekilsiz bir noktadan başka bir şey göremeyiz, nesne, ona ancak 'belli bir açıdan', yani arzu'nun desteklediği, nüfuz ettiği ve 'çarpıttığı' 'şahsi' bir bakışla baktığımız takdirde açık seçik özellikler kazanır" (Žižek, 2004: 27). Argın, bu anlamda Ceylan'ın bakışının, "taraflı olduğu için değil, *taraf olduğu* için görebilen bir bakış... Baktığı şeye bakış açısını da, dolayısıyla kendisini de dahil eden bir

[14] Ciment, a.g.e. ss. 97. Bir tema/ izlek üzerine çeşitlemeler yapması, aynı zamanda Ceylan'ın 'auteur'lüğüne işaret eder.

bakış... Gösterdiği şeyde kendisini de görünür kılan bir görüş...” (Argın, 2005: 295) olduğunu söyler.

> “(Ceylan) *Görmeyi* ve *göstermeyi* temel derdi olarak alan yerleşik bakışın tersine, taşranın kendisinin *görünmesi*ni dert edindi. Başka bir deyişle, sadece taşraya bakmakla yetinmek yerine, taşranın bakışını da görünür kılmayı hedefledi. Belki şöyle demek daha uygun olacak: İzleyenlerin taşrayı gözetleme lüksünü ellerinden alarak, izleyen ile izlenenin göz göze gelmelerini mümkün kıldı; sadece izleyicilerin filme değil, aynı zamanda filmin de izleyicilere bakmasını, bakabilmesini mümkün kıldı” (Argın, 2005: 293).

Ceylan, taşrayı, oryantalist bir bakışla değil, kendi yaşam deneyimleri ışığında anlatır; film içinde, yönetmen ya da ‘sanat’ adamı olarak kendi varlığını görünür kılar. Argın (2005: 294), bu nedenle onun “ikinci filminden birincisine, üçüncü filminde de ikincisine ‘yamuk’ bakarak, gördüğü, gösterdiği panoramaya kendi öznel bakışını dâhil ettiğini” belirtir.

Taşra ve kent, Ceylan için evin, dolayısıyla aidiyetin temel bir kavram olduğuna işaret eder. Ev ve aidiyet, kasaba ve kent üzerinden anlatılır.[15] Suner’e göre (2004: 311) Ceylan’ın üç filmi de aynı mecazın etrafında dolanır:

> “Eve gelmenin ve evden kaçmanın gerçek ve imgesel yolculukları... Karakterler, kendilerini saran coğrafi ve kültürel çevreyi gözlemlerken, bu deneyimlerin olası sonuçlarını düşünürler. Belli bir sonuca erişmeksizin günlük yaşamın ince detaylarını çizerek bu filmler, bu düşünceli (contemplative) tarza tanık olur görünürler” (Suner, 2004: 311).

Üç filmde karakterler için evin neresi olduğu değişir. Anne-babanın yaşadığı kasaba, *Kasaba*’daki okumuş oğul Nuri için ev olabilir, ancak *Uzak*’taki okumuş Mahmut için İstanbul bile ev değildir artık. Üç filmi birlikte değerlendirildiğinde Ceylan’ın karakterleri için bir ‘yuvaya dönüş’ özlemi olsa da, evin olmadığı ya da evin gerçek bir sığınak olmadığı söylenebilir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’nda bütünüyle eve dönüşmüş olan kasaba, Suner’e göre (2004: 312) “sakinlerinin sosyal ufkunu sınırlayan boğucu bir uzam olarak göründüğünden, bu iki film de güçlü bir klostrofobi ve hareketsizlik duygusu içerir.” *Uzak*’ta bu kapatılmışlık duygusu daha belirgindir. Önceki iki filmin tersine *Uzak*, çoğunlukla iç mekânlarda geçer. Ne

[15] Aidiyet ev izlekleri, Suner’e göre (2004: 310) 1990’ların Türk sinemasında, gerek popüler, gerekse Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz gibi sanat filmi yapan yönetmenlerde merkezi bir yerdedir. Yazar Ceylan’ın ve Demirkubuz’un filmlerindeki aidiyet ve ev izleklerini ise, farklı bir korku türü olarak okur.

Mahmut'un ancak tek kişinin yaşayabileceği biçimde tasarlanmış evi, ne de Yusuf'un arşınladığı cezbedici, ama dışlayıcı İstanbul sokakları ev olabilir. Üç film birlikte düşünüldüğünde, ister karakterlerin serbestçe gezindiği kasabanın açık uzamları olsun, isterse İstanbul'un kapalı uzamları olsun, ait olunabilecek gerçek anlamda bir ev bulmak imkânsızdır. Ev, tekinsizdir, gerçek anlamda bir sığınak değildir. Evin, sığınağın olmaması, Ceylan'ın karakterlerini yersiz-yurtsuzluğa bağlar. Argın (2005: 273) 'taşranın daima öteye, ötelenmiş mekâna işaret ettiğini söyler. Yazara göre "bir yere işaret ettiği halde, kendisi 'yersiz yurtsuz', deyiş yerindeyse 'göçebe' bir sözcüktür taşra: "İşaret eder, damgalar ve kaçar." (Argın, 2005: 273). Sözcüğün göçebe niteliği, taşrayı, 'içeriden bakarak' görünür kılan Ceylan'ı da tanımlar. Bayrakdar'ın, Peters'tan aktardığı biçimiyle (Peters, 1999; Bayrakdar, 2004: 13) Ceylan, göçebelik kimliğini benimsemiş bir yönetmen kategorisine girer.

> "Ezeli göçebe yönetmenler, yüzeyi sıyırarak tüm katmanları geçmek isterler. Onları bu yola iten ise, tarifsiz bir 'ölüm itkisi'dir. Zamanı kurdukça boşaltan ve boşalttıkça tekrar yükleyen bir sonsuz çembere böylelikle atlarlar. Seyirci de çoğu kez ölüm itkisi ile uzun sürmesini her şeyden çok istediği filmin bir an önce bitmesini, zamanın boşalmasını tutkuyla yaşar. Film karakterleri ise, yönetmenin vasıtaları; onu bu yolculuğa taşıyanlardır." (Bayrakdar, 2004: 14).

Kasaba'da üçüncü bölümde aile üyelerinin ateş başındaki yer-yurt/ aidiyet kavramıyla ilişkili sohbeti, *Mayıs Sıkıntısı*'nda aidiyet kuramamış bir yönetmen, *Uzak*'ta kendisini eve sürgün etmiş bir fotoğrafçı ve daimi göçebe Yusuf, Ceylan'ın filmlerinde de bir 'ilksel dünya'nın varlığını düşündürür. 'İlksel dünya', *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda babanın kendi emekleriyle kurduğu 'orman'dır, *Uzak*'ta ise, Mahmut'un evidir. *Kasaba*'dan itibaren hep gitmek, kasabadan kurtulmak isteyen Saffet, *Uzak*'ta gemici olma düşüyle İstanbul'a gelen Yusuf, onun göçebe kimliğini benimsediğini gösterir. Ceylan da, kendi kimliğini, *Kasaba*'da uygarlık dersi veren Nuri; *Mayıs Sıkıntısı*'nda film çekme sıkıntısı yaşayan Muzaffer ve *Uzak*'ta, ideallerinden uzaklaşmış reklâm fotoğrafçısı Mahmut ile ortaya koyar. Ancak bu göçebe kimliği, saf değil, parçalıdır. Yerleşik olanın karşısında bir gezgin, uygar olanın karşısında bir 'yaban', uysal olanın karşısında bir asi, kentli olanın karşısında bir taşralı olarak kimliğini böler.

Kurmaca olmalarına karşın Ceylan'ın filmleri, belgesele benzer. Kurmaca ve belgesel arasında salınmasıyla onun filmleri, Kracauerci anlamda 'bulunmuş öykü' (found story) (akt. Eberwien, 1979: 92) olarak tanımlanabilir. Kracauer, *Theory of Film* kitabında şöyle söyler:

> "Bir nehrin veya gölün üzerini yeterince uzun bir süre seyrettiğiniz zaman, sudaki bazı oluşumları keşfedersiniz. Hafif rüzgâr veya akıntı olduğu zaman, suyun

içindeki nitelikler daha iyi olarak fark edilecektir. Onlar (Bunlar) düşünülerek oluşturulmamış, keşfedilmiştir." (Kracauer'den akt. Andrew, 2000: 138).

Filmlerinin konuları, güncel gerçeklik içinde 'bulunmuştur'. Kracauer'e göre (akt. Eberwien, 1979: 92) "ilk kategorideki bulunmuş öykü, uydurulmamıştır, yaşamın içinden 'bulunmuş' 'embriyonik öykü'dür." *Kuzeyli Nanook* ve *Aranlı Adam* (*Nanook of the North, Man of Aran*; Robert Flaherty) filmleri bu türdendir (Eberwien, 1979: 92). Diğer bir bulunmuş öykü kategorisi episodik filmlerdir. Bunun temel özelliği ise, "gözden kaybolan yaşamın, akışı içinde tekrar ve tekrar ortaya çıkmasıdır" (Kracauer, 1971: 251'den akt. Eberwien, 1979: 92). Kracauer bu türün üç çeşit olduğunu belirtir: "Tek bir episodik birlikten oluşan filmler; birden fazla olan, ya da boncuk taneleri gibi yan yana dizilmiş episodlardan oluşan filmler ve çok sayıda çeşitli birimlerin tek bir episoda bağlandığı filmler." (Kracauer, 1971: 251-253'den akt. Eberwien, 1979: 92-93). Ceylan'ın birinci kategoriye giren filmleri, Daldal'ın da altını çizdiği gibi Kracauer'in 'basit anlatı' sineması tanımlamasına uyar.

"Basit anlatı (slight narrative), fotoğrafla iç içe bir sinemadır ve öykünün hayatın içinden gelmesine büyük önem verir. Filmin konusu, çoğunlukla, 'gündelik yaşantı'dır...Basit anlatı, çok sade, yaşamın gündelik akışı içinde belli belirsiz seçebileceğimiz olaylar çevresinde gelişen bir öyküleme kalıbıdır." (Kracauer'den akt. Daldal, 2004: 263).

Ceylan'ın yeğlediği anlatısal yapı da, basit ve sadedir, ama izleyiciyi öyküye dâhil eder. Öykü karmaşık olmadığı, çatışma belli olduğu için, izleyici şaşırmaz; gerilimi hisseder. Onun yeğlediği öyküleme, Deleuze'ün ayrımladığı gibi (2000: 127-128), "karakterlerin duruma gösterdikleri tepkilerinden doğan 'organik öyküleme' değil, karakterlerin içinde bulundukları durumu sadece izlediği, tepki göstermediği saf görsel ve sessel durumlardan doğan 'kristal öyküleme'dir.

Ceylan'ın filmleri, anlatısal yapılarıyla Kracauer'in şu görüşüne uyar: "Film, onun varlığından önce hiç görmediğimiz, göremediğimiz şeyi görünür kılar, psiko-fiziksel benzerlikleriyle maddi dünyayı keşfetmemize yardım eder." (Kracauer, 1971: 300'den akt. Eberwein, 1979: 90). Kracauer, fiziksel varlığı kurmada filmlerin, fotoğraftan iki açıdan ayrıldığını belirtir: "Filmler, zamanda yavaş yavaş gelişirken gerçekliği sunarlar ve bunu sinematik teknik ve araçların yardımıyla yaparlar." (Kracauer, 1985: 234). Kracauer, filmlerin genelde üç çeşit açığa çıkarıcı işlevi olduğunu belirtir; "filmler, normalde görülmeyen şeyleri; bilinci bastıran fenomeni ve 'özel gerçeklik tarzı' olarak adlandırılan dış dünyanın belli görünümleri açığa çıkarmaya yönelirler." (Kracauer, 1985: 238). *Uzak*, öncelikle kalabalılar içindeki Mahmut'un yalnızlığını; kentsel ilişkilerin dışlama pratiklerini, işsizliğin can yakıcı boyutunu görünür kılar. Ceylan'ın önceki *Koza, Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* ise, Kracauer'in

(1985: 240) ‘gelip geçici’ (transient) olarak tanımladığı şeyi, zamanda akıp gideni görünür kılar. Örneğin *Koza*’da bulutların hareketi, rüzgarda salınan yapraklar, buğday başakları, başlı başına rüzgarın sesi, evi dolduran yanmayan sobanın dumanı; *Mayıs Sıkıntısı*’nda yine rüzgarın salladığı ağaçların hışırtısı, bir kaplumbağanın yürüyüşü derin, uzun plânlarla görünür kılınır. Bütün bunlar, gerçekte zamanın, insan dışındaki doğal akışının imgeleridir. Kracauer’e göre (1985: 241) ‘bunlar doğanın öylesine geçici hareketleridir ki, iki sinematik teknik olmaksızın fark edilemez; bitkilerin büyümesi gibi görünemeyen, oldukça yavaş gelişmeleri yoğunlaştıran hızlandırılmış hareket (accelerated-motion) ve oldukça hızlı hareketleri genişleten, büyüten ağır çekim (slow-motion)’. “Bu teknikler, ‘gerçekliğin bir başka boyutuna’ girmeye yönlendirir.” (Kracauer, 1985: 241). Ceylan, bulutların hareketini, ağaçların, yaprakların salınışını hızlandırılmış hareketle gösterirken, sözgelimi *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’nda yaşlı anne-babanın kırışmış yüzlerini, kulaklarını, ellerini büyük yakın çekimlerle gösterir.

Ceylan, Kracauer’in sınıflamasında günlük yaşamda görülmeyen ‘aklın kör noktalarını’ da görünür kılar. “Alışkanlıkların, önyargıların, bizi onları fark etmekten alıkoyduğu pek çok şey, aklın kör noktaları arasında yer alır.” (Kracauer, 1985: 241, 242). Örneğin *Mayıs Sıkıntısı*’nda dedenin terzinin, pantolonu için istediği ‘yüksek’ tutar, ninenin ayaklarının kaşıntısından söz etmesi, kasabalı ailenin bütünüyle değişen mevsim üzerine olan konuşmaları, bizleri günlük yaşamda pek de fark etmediğimiz ayrıntılara çeker. Bu açıdan bakıldığında Ceylan’ın filmlerinin taşrada geçmesi ya da taşralı ile ilgili olması bile, kentli akılların körlüğünü gözler önüne serer. Tanıdık olan da aklın kör noktalarından biridir (Kracauer, 1985: 243). *Uzak*’ta Ceylan, tanıdık İstanbul görüntüsünü, yabancılaşmayı, yalnızlığı anlatmak için tanıdık olandan farklı biçimde görüntüler. İstanbul, görüntülerden önce seslerle tanımlanır. Aynı zamanda Ceylan, kentlinin rahatının, özgürlüğünün, nasıl da kurallara bağlandığını ve bir alışkanlığa dönüştüğünü, bu alışkanlığın ne kadar bencilce olduğunu göstererek, Yusuf’un varlığının, Mahmut için, onun bildiği, alışık olduğu yaşamı, ev düzenini değiştiren bir ‘bozguncu’ olarak kodlandığını anlatır. Ceylan’ın, aklın kör noktalarını görünür kılan ve gündelik yaşamın ayrıntılarına dayanarak ördüğü filmlerinin anlatısal yapısı, zaman ve mekân kavramlarını öne çıkaran özgün biçeminden ayrı düşünülemez. Onun sinemasında anlatı ve biçem, birbirini tamamlar.

6.3.2. Görsel Biçem

Ceylan görsel biçemini, uzun çekimler, ‘ölü zamanlar’, boş çerçeveler ile inşa eder. Bordwell’e göre (2000: 119) bu tarz kaynağını modernizmden alır. Bu nedenle Ceylan, anlatısal olmaktan çok biçemsel olarak benimsediği, etkilendiği Antonioni, Bresson, Bergman, Tarkovsky, Angelopoulos, Ozu gibi yönetmeler gibi modernizme dâhil olur. Bu modernist bağ, onu ‘auteur’, filmlerini ise ‘sanat’ filmi olarak tanımlaya götürür. Özellikle yabancı basında olmak üzere pek çok sinema yazarı, Ceylan’ı ‘sanat’ filmleri yapan bir ‘auteur’ olarak adlandırır. O, bir ‘auteur’ olarak filmlerinde alter-egosunu/ ikizini yerleştirir. Staiger (2004: 3) alter ego taktiğinin, “ya auteur’ün konuşması için bir yan karakteri metne yerleştirmek ya da auteur’ün, alt bir figürü başrole yerleştirmek biçiminde işlediğini” belirtir. Bu durumda yönetmen ya kendisini gösterir, ya da kendi sesini duyurur. Ceylan da filmlerinde kendi

görünmez, ama kendi sesini duyuracak karakterleri filme yerleştirir. *Kasaba*'da entelektüel bilgisiyle 'fark yaratan' Nuri, tümüyle denmese de, Ceylan'ın alter-egosu gibi görünür. O, bilgiden ve kültürden yana bir entelektüel olmasıyla olduğu gibi, ismiyle de Ceylan'ın alter-egosu olarak görünür. *Mayıs Sıkıntısı*'nda film çekmek isteyen Muzaffer, yönetmen kimliğiyle; *Uzak*'ta Mahmut, 'bir zamanlar Tarkovski gibi filmler çekmek isterken' şimdi reklam fotoğrafçılığı yapan Mahmut Ceylan'ın alter-egolarıdır. Bu filmlerdeki sözü edilen karakterlerin anne-babası rollerinde, Ceylan'ın kendi anne-babasının oynaması da bu yargıyı destekler.

Çoğu Avrupa ülkelerinde yapılan, yeni biçim ve içerikleriyle dikkati çeken 'sanat' filmlerinin özellikleri ya da belirleyicileri, yazarlara göre farklı biçimlerde yapılsa da, bu belirleyicilerin birkaç noktada toplanabileceği görülür. Örneğin Bordwell'in biçimci tanımlamasında 'sanat' filmi, "neden-sonuç mantığının kırıldığı, karakter üzerine odaklanan ve gerçekçilik ile *authorial* (yönetmen) anlatımcılığı" üzerindeki vurgusuyla yapılmıştır (akt. Lev, 1993: 4). İzleyiciler için 'sanat' filminin temel kavramı, belirsizliğidir. Bordwell, pek çok 'sanat' filminde bu belirsizliğin, karakterin öznelliğini, yaşamın düzensizliğini ve yönetmenin bakışını vurgulayarak çoğul okumalara açık olduğunu söyler (akt. Lev, 1993: 4). Lev'in belirttiğine göre (1993: 4-5) Steave Neale'in metinsel yaklaşımı, karakter ve görsel biçim üzerindeki vurguyu, eylemin bastırılışını ve dramatik çatışmaların içselleştirilmesini, 'sanat' filmlerinin anahtar kavramları olarak tanımlar. Dudley Andrew ise, her iki kuramcının görüşlerine, 'sanat' filmlerinin, standardize olmuş metinsel sistemin dışında sürpriz ve biricik nitelikleri üzerinde ısrar eden niteliklere sahip olduğunu belirterek, alternatif açıklamalar getirir (akt. Lev, 1993: 5).

Hangi yaklaşım benimsenirse benimsensin, Ceylan'ın filmleri, anlatıdan çok karakterlere odaklanması, eylemin bastırılışıyla, kesin olmayan sonlarıyla, yönetmenin anlatı üzerindeki vurgusuyla ve görsel biçimlerinin farklılığıyla ve yaygın/ egemen ticari sinema pratiğinin dışında olmasıyla 'sanat' sineması içinde değerlendirilebilir. Filmlerindeki minimalist anlatı ve minimalist biçemine ek olarak, minimalist yapım ve dağıtım ekibi biçimindeki çalışma tarzı bile, onun sinemasını 'sanat' sineması içinde değerlendirmek için yeterlidir.

Anlatısal ve biçimsel olarak izlediği çizgi açısından Ceylan, modernist bir yönetmen olarak görülebilir. Bordwell'in Agelopoulos için söylediği gibi Ceylan da "filmlerinin sahip olduğu eleştirelliği biçimlendirme sürecinde yönetmenin işlevlerine olan inançlarından dolayı da, kendini açığa vuran biçim yaratma anlamında da modernisttir." (Bordwell, 2000: 101). Bu çaba, ona 'auteur' bir sıfat yükler. O, yapıtlarının anlaşılmasına yardımcı olan söyleşiler verir.

Ceylan'ı 'auteur' olarak tanımlamamıza, filmlerini modernizme, 'sanat' filmi pratiğine bağlamamıza götüren ilişkilerden biri de, onun filmlerinin Tarkovsky ile yakınlığıdır. Ceylan, Tarkovsky gibi, 'değiştirmeksizin, en yüzeysel bir şekilde estetik olarak kaydeder kişilerin konuşmalarını' (Botz-Bornstein, 2004). Onun sinemasal zamanı, montajla elde edilmiş değildir; "Tarkovsky gibi her tek çekiminin, atmosfer dinamiği olan zamanı vardır" (Botz-

Bornstein, 2004). "Tarkovsky şeyleri, soyutluk ve somutluk olarak anladığı bir alana göndererek yabancılaştırır; düşe." Düşler bir yönüyle, bir oyunu anımsatır." (Botz-Bornstein, 2004). Tarkovsky, düşün tuhaflığının/ yabancılığının, düşün kendi mantığından farklı olan bir mantık aracılığıyla ölçülmemesi gerektiğine inanır (2004). Ceylan da her üç filminde düşe ve bununla bağlantılı olarak oyuna yer verir. Filmlerindeki düşler, filmsel anlatı içinde, anlatının bütünüyle dolaylı olarak ilişkili olsa da, anlatısal gerçeklikle 'oyun' oynar. Yönetmen, "Sinemada gerçeklikle doğrudan ilişkili olan düşsel sekanslar sevmiyorum. Öyküyle kurulan ilişkide belirli bir mesafe olması gerekiyor."[16] **diyerek ifade eder bu tutumunu.** Özellikle, uyku ile uyanıklık arasında bir yere denk gelen ve filme gerçek-üstücü bir hava veren düş sahneleriyle *Mayıs Sıkıntısı* ve gizemli ve belirsiz atmosferiyle *Uzak,* düşlerin kullanımı açısından Bergman ve Tarkovsy'i çağrıştırır.

Ceylan'ın Tarkovsky ile benzerliği, bir yönüyle filmlerinin mistisizme açılım sağlamalarında da kaynaklanır. Batur'un da belirttiği gibi (2000: 58) "batının aşırı ussallığının karşısında insan doğasına uygun öneriler ileri süren doğu felsefesini ve kültürünü, hem yaşam biçemine yansıtan, hem de sinemasında dışavuran Tarkovsky, çalışmalarında insan olmanın anlamı, çağdaş toplumla insanın spiritüel ilişkisi, inanç, varoluşun anlamı gibi insan ve felsefi merkezli kavramlar üzerinde durur". Özellikle *Kasaba*'da bu düşünce daha belirgindir. Filmde savaş nedeniyle Hindistan'a kadar gitmiş olan dede Emin, sanki yaşamın anlamını bulmuş bir doğu bilgesi gibi konuşur. Dedenin söylemi, filme mistik hava katar.

Ceylan'ın 'modern' sineması, modern ile geleneğin, kent ile taşranın çatışmasından doğar. Onun sineması, modernleşmeyle birlikte yitirilen idealleri, dönüşen insan anlayışını ve hem insanlararası ilişkileri, hem de insan-doğa ilişkilerini ele alır. Ceylan, diğer modern sinemacılar gibi, "yaşantıda algıladıklarını film üzerinde ifade eder" (Orr, 1997: 22). Yine diğer 'modernist' sinemacılar gibi Ceylan, filmlerinde sanat ve bizatihi sinema üzerine düşünür; sanatsal yaratma sürecinin neye benzediğini görünür kılmaya çalışır.

Sonuç

Auteur eleştiri, Fransa'da sonradan yönetmen olan Chaier du Cinema yazarlarının Hollywood filmlerini dikkate almasıyla başlamış, Astruc'un biçimlendirmesi ve nihayetinde Amerika'da Andrew Sarris'in biçimlendirmesiyle sınırları bir nebze olsun çizilmiş bir eleştirel eğilimdir. Belli yönetmenlerin filmlerinde ortak temaları, ortak anlatısal ve biçemsel özellikler olduğunu, bu yönetmenlerin filmlere kendi kişisel imzalarını attıklarını savunan auteur kuram, bir yönetmenler politikası sunmaktadır. Değersiz görülen Hollywood filmlerine daha farklı bir gözle bakılmasını sağlayan auteur eleştirisi, tam kuram olmamakla birlikte, yapısalcı,

[16] "**Ciment, a.g.e.**

göstergebilimsel ve psikanalitik yaklaşımların eşliğinde kullanılarak yararlı ve üretken sonuçlar ortaya koyabilmiştir. Günümüzde ise auteur kuram, daha çok Avrupa ‘sanat’ sineması geleneği içinde tartışılmaya devam etmektedir.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Auteurcu eleştiri nasıl ortaya çıkmıştır.

2. Auteurcu eleştirinsin temel amacı nasıl açıklanabilir?

3. Nuri Bilge Ceylan'ı auteur olarak niteleyebileceğimiz ortaklıklar nelerdir?

4. Auteur eleştinin temel kavramlarından olan *"la politique des auteurs",* Türkçede nasıl ifade edilmektedir?

a) Politik yazarlar

b) Yazar-yönetmenler politikası

c) Yaratıcı yönetmenler

d) Yönetmenlerin politikası

e) Politik yönetmenler

5. İkinci Dünya Savaşı sonrasında, çevresinde topladığı eleştirmen kuşağıyla Auteur eleştirinin doğmasında etkili olmuş eleştirmen-kuramcı kimdir?

a) Andre Bazin

b) Peter Wolen

c) Sergei Eisenstein

d) Christian Metz

e) Federico Fellini

6. Aşağıdakilerden hangisi auteur eleştiri içinde yer alarak eleştiri de yazmış yönetmenlerden biridir?

a) Vincent Minelli

b) Sergei Eisenstein

c) Alfred Hitchcock

d) Federico Fellini

e) Jean-Luc Godard

7. Aşağıdakilerden hangisi auteur eleştiriye ait olgulardan biri değildir?

a) Bir filmin yaratılmasında temel sorumluluk yönetmendedir.

b) Yönetmenin temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motiflerini arar.

c) Daha çok üçüncü dünya ülkelerindeki yönetmenler için geliştirilmiştir.

d) Filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini, yönetmeni kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ele alır.

e) Temelinde Hollywood'da ihmal edilmiş yönetmenleri inceleme çabası vardır.

8. Aşağıdailerden hangisinde auteur eleştiriyi kuramlaştıranlar doğru biçimde verilmiştir?

a) Alexandre Astruc- Peter Wolen

b) Andrew Sarris- Peter Wolen

c) Andre Bazin- Peter Wolen

d) Andrew Sarris- Alexandre Astruc

e) Andre Bazin- Christian Metz

9. Aşağıdakilerden hangisinde auteur yönetmen için belirlenen ölçütler doğru olarak verilmiştir?

a) Yönetmenin teknik ustalığı- dünya görüşü- içsel anlam

b) Tematik tutarlık- yönetmenin dünya görüşü- içsel anlam

c) Yönetmenin teknik ustalığı- ayırt edilebilen kişiliği- içsel anlam

d) Tematik tutarlık- yönetmenin teknik ustalığı- dünya görüşü

e) Tematik tutarlık- yönetmenin ayırt edilebilen kişiliği- içsel anlam

10. Peter Wollen, auteur eleştiriye hangi yaklaşım çerçevesinde katkıda bulunmuştur?

a) Feminist

b) Yapısalcılık

c) Psikanaliz

d) Marksizm

e) Tarihsel

YANITLAR

1. Auteurcu analizin kökeninde, Truffaut, Godard gibi Yeni Dalga akımını oluşturan yönetmen kökenli yazarların, Chaiers du Cinema dergisinde, etkilendikleri Amerikan filmleri üzerine çalışmaları yatmaktadır. Bu yazarlar, popüler olduğu için değersiz görülen Amerikan filmlerini inceleyerek, bu filmlerde belli yönetmenlerin benzer temaları, benzer anlatım ve sinematografik özelliklerle işlediklerini, filmlere kendi imzalarını attıklarını keşfetmişlerdir. Ancak Astruc'un "yaratıcı yönetmen" olarak tanımladığı bu yaklaşımın eleştirel bir eğilime dönüşmesini, Amerikalı yazar Andrew Sarris sağlamıştır.

2. 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 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.

3. Ceylan, üçleme olarak adlandırılan ilk üç filminde birbirinin devamı niteliğinde olan konu ve öykü ile karakterlere yer vermesiyle; karakterleri arasında devamlılık kurmasıyla; filmlerini tek bir filmmiş gibi çekmesiyle; taşra-kent, modern-gelenek ayrımını açmasıyla; öyküden çok karaktere odaklanmasıyla; eylemin bastırılışıyla, kesin olmayan sonlarıyla, yönetmenin anlatı üzerindeki vurgusuyla ve görsel biçimlerinin farklılığıyla ve yaygın/ egemen ticari sinema pratiğinin dışında olmasıyla 'sanat' sineması içinde kalarak, minimalist anlatı ve minimalist biçemine ek olarak, minimalist yapım ve dağıtım ekibi biçimindeki çalışma tarzıyla auteurcu bir yönetmen niteliği göstermektedir.

4. b) Yazar-yönetmenler politikası

5. a) Andre Bazin

6. e) Jean-Luc Godard

7. c) Daha çok üçüncü dünya ülkelerindeki yönetmenler için geliştirilmiştir.

8. d) Andrew Sarris- Alexandre Astruc

9. c) Yönetmenin teknik ustalığı- ayırt edilebilen kişiliği- içsel anlam

b) Yapısalcılık

7. YAPISALCI ÇÖZÜMLEME

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

7.1.

7.2.

7.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	**Kazanım**	**Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği**

Anahtar Kavramlar

Giriş

Bu bölümde yazılı, görsel, işitsel her türlü sanat ve medya ürününü bir metin olarak gören ve metindeki anlam üretimini belirleyen değişmez temaları, ortaklıkları, işleyişi, yasaları bulmaya çalışan yapısalcı çözümleme anlatılmıştır. Ferdinand de Saussure, Roman Jakobson gibi dilbilimcilerin, Levi Strauss gibi antropologların çabalarıyla ortaya çıkan, Roland Barthes gibi yazın ve göstergebilimcilerin katkılarıyla biçimlenen yapısalcılığın çözümleme yöntemi ve işleyişi, Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* filmi üzerinden serimlenmiştir. *Kasaba* filmin çözümlemesi, filmin derin yapısında yatan doğa/ kültür karşıtlığının yattığını ortaya koyarak, yapısalcı çözümlemenin ikili karşıtlıklar nosyonunu örneklemiştir.

7.1. Giriş: Temel Kavramlar

Yapısalcı çözümleme, antropolojinin, dilbilimin ve göstergebilimin bileşkesinden oluşan bir çözümleme yöntemi olarak görülebilir. Birçok tartışmaya konu olan yapısalcı yaklaşımı Levi-Strauss (1986:21) "Değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılması" olarak tanımlamaktadır. Bu akımın öncü çalışmalarını 1960'lı yıllarda Roland Barthes, Claude Bremond, Gérard Genette, A.J. Greimas ve Tzvetan Todorov gibi eleştirmenler ve edebiyatçılar başlatmışlardır.

Yapısalcılık, bir yaklaşım yöntemi olarak incelenen nesneye yapı kavramının uygulanması; yüzeydeki birtakım olayların ve olguların altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu sistemi aramaktır (Moran, 1981:176). Böylece, her türlü oluşun, sürecin altında yatan sistematik yapıyı açıklamak, olay ve olguların ardındaki temel gerçeğe ulaşmak genel bir amaç olarak benimsenmektedir (Vardar, 2001:10). Hemen belirtmek gerekir ki, tek bir yapısalcılıktan söz etmek mümkün değildir. Yapısalcı yöntemi kullanan bilim dalları arasında önemli yöntemsel farklılıklar da vardır. Roland Barthes (1988:9) anlatı olgusunun, insanlık tarihinin kendisiyle başladığını; dünyanın hiçbir yerinde anlatısı olmayan bir halk olmadığını söylemekte ve bunların da sonsuz denebilecek biçimlerle ortaya konulduğunu belirtmektedir. Bu bağlamda yapısalcılığın kilit taşı 'yapı' kavramı, ana ilkesi ise 'iç inceleme' kuralıdır. Her anlatının yapısı özerk bir bütündür; değerini birbirinden alan, aynı anda bir arada bulunan eş zamanlı öğe ya da olguların ördüğü, türlü düzeylerde kurulan bağıntıların dokuduğu, belirlediği tümel bir oluşumdur. İç inceleme ilkesi, bütünün bu özelliklerinden doğan, uyulması zorunlu bir araştırma koşuludur (Vardar, 2001:9). Yapı, öğelerinin ve özelliklerinin toplamı değil de, bir sistem olduğundan bu dönüşümler birtakım yasalar gerektirir. Kısaca, yapı kavramı; bütünlük, dönüşüm ve özde-düzenleme (kendi kendini yönetme) olarak üç ana ilkeden oluşmaktadır (Piaget, 1999: 11). Ağırlıklı olarak anlatı metinlerinin çözümlemesinde kullanılan bu yöntem, metni şifrelenmiş bir sistem olarak kabul etmekte ve sistemin anlamlı birimlerin bağlaşımları içinde oluşturulduğu ön kabulünden yola çıkmaktadır (Barthes, 2009:108). Çözümleme, asal olarak anlatı metinlerinin etkin öğelerini bularak hangi anlatımsal sözdizimi kurallarına uyduklarını, nasıl bir bileşim çizelgesi gösterdiklerini, yapısal özelliklerini ve bu yapısal düzenin anlama olan katkısını belirlemeye çalışmaktadır (Barthes, 1988:7). Bu çözümleme ise, yapısalcılığın dilbilimden kaynaklı olarak ortaya çıkardığı dizisel ya da dizimsel, eşsüremli ya da artsüremli gibi ayrımları çerçevesinde yapılır.

Yapısalcı çözümlemede esas olan, ister bir film, ister bir tiyatro oyunu, isterse bir roman olsun, sanat ürününün bir metin gibi ele alınarak, metinde anlam üretimini sağlayan temel değişmez yapıyı/ mekanizmayı ortaya çıkarmaktır. Yapısalcılığın temel kavramları dil/ konuşma, gösterge, nedensizlik, farklılık, kod, dizim (sentagma) /dizi (paradigma) ve metafor (eğretileme) metanomi (düzdeğişmece) gibi söz sanatlarıdır. Şimdi bu kavramlara kısaca göz atalım.

Dil/ Konuşma: Dilbilimden temellenen yapısalcı eleştiride tüm dillerin iki bileşenden oluştuğu belirtilir: Dildeki kurallar, dilbilgisinden oluşan dil sistemi ve bu sisteme dayalı olarak gerçekleştirilen, dilin bireysel kullanımı olarak tanımlanan dil sistemi. Bir dilde iletişimin nasıl

kurulacağını belirleyen bir dil sistemi içinde bireysel kullanıcılar, o dili eğerek, bükerek konuşurlar.

Gösterge/ Gösteren/ Gösterilen: Kendisi dışında bir anlama gönderme yapan her şey bir göstergedir. Sözcükler, çeşitli anlamları taşıyan birer göstergelerdir. Bir göstergenin iki boyutu vardır; gösteren ve gösterilen. Gösteren, göstergenin işitim/ ses imgesidir. Örneğin "kedi" göstergesinin, /k/+/e/+/d/+/i/ seslerinden oluşan toplamıdır gösteren. Gösterilen ise, göstergenin, zihnimizde uyandırdığı karşılığıdır. Örneğin "kedi" denildiğinde aklımıza gelen yumuşak, uzun tüylü, sarı bir ev kedisi ya da sokak kedisi gösterilendir. Gösterilen, gösterenin zihindeki soyut karşılığıdır.

Rastlantısallık/ Nedensizlik: Yapısalcılığa göre bir nesne ile sözcük arasındaki ilişki zorunlu değil, tam tersine nedensizdir, rastlantısaldır. Örneğin üzerinde yemek yediğimiz, çalıştığımız, genelde dört bacağı olan ve ağaçtan yapılmış nesneyi neden masa olarak adlandırdığımızın zorunlu bir açıklaması yoktur. Türkçe "masa" denilen bu nesnenin İngilizcede neden "table" olarak adlandırıldığının da zorunlu bir temeli yoktur.

Farklılık: Anlam, karşıtlıklardan doğar ve en temel karşıtlık doğa/ kültür karşıtlığıdır. Anlam üretimini belirleyen temel yasalar ise, farklılık ilkesine göre kurulmuştur yapısalcılıkta. "Her kelime ya da dilbilimsel göstergenin kimliği, dil sistemi içindeki diğer kelimelerle olan farklılığı ile biçimlenir" (Ryan, 2013: 39).

Kod: " Bir gösterge, birbiriyle ilişkili ve göstergeye anlam kazandıran ve iletişim edimi içinde işlemesine izin veren kavramlar serisi olan bir koda bağlı olarak anlama sahip olur. Edebiyat ve kültür içinde kod biçimine (örneğin bir filmde kullanılan renk koduyla belirli renklerin belirli anlamlar yaratması sağlanır) ve anlama (belirli eylemlere anlam kazandıran davranışsal kodlar gibi) ait özellikleri betimlemek için kullanılır (Ryan, 2013: 39). Örneğin western filmlerimde anlatı kodları, giysi kodları, renk kodları, bu türü diğer türlerden ayırt etmeye yarar.

Dizi: Bir dil sisteminde alt alta yazılabilen (düşey eksende), aralarında seçme yapabileceğimiz bir kavramlar listedir. Bu nedenle dizi (paradigma), eşsüremlidir, zaman içinde konumsal bir duraktır. Örneğin bir restoranda içecekler başlığı altında birçok seçenek vardır. Bunlardan birini seçeriz. Dilde tek tek sözcüklere denk gelir.

Dizim: Aralarında seçme yaparak oluşturduğumuz bir bütündür. Dilde sözcüklerden (dizilerden) seçme yaparak bir cümle kurmak, dizim oluşturmaktır. Benzer biçimde restoranda içecekler, ara sıcaklar, ana yemekler, tatlılar başlıklarından birer seçim yaparak kendi yemek menümüzü oluşturmamız da bir dizim inşa etmektir.

Metafor (Eğretileme): Bir şeyi başka bir şeye benzeterek, yer değiştirme ilişkisiyle açıklamaktır. Örneğin "Aşkım bir güldür" tümcesinde aşk, bilinen başka bir kavramla yer değiştirilerek güle benzetilmiştir. Metafor, daha çok şiir ile ilişkilendirilir.

Metanomi (Düzdeğişmece): Bir şeyi parça-bütün ilişkisinden yola çıkarak, bağlantı kurarak açıklamaktır. Örneğin, "Ankara, Suriye için Amerika'dan işaret bekliyor" tümcesinde Ankara, bir kişi değil, ilişkili olduğu bütünün, Türkiye'yi yöneten hükümeti ifade etmektedir.

Aşağıdaki bölümde Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* filmi, yapısalcı bir yaklaşımla çözümlenerek, filmin anlam ekseni, bu ekseni üreten yapılar açıklanmıştır.

7.2. *Kasaba* Filminin Yapısalcı Bir Çözümlemesi[17]

Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* (1996) filmine yapısalcı açıdan yaklaşan bu çalışma, filmin derin yapısında doğa / kültür karşıtlığının yattığını ortaya çıkarmaya çalışır. Dilbilimsel eleştiriden de destek alan çalışma, kasaba sözcüğünün anlam evrenini oluşturan tekdüzelik, hareketsizlik, tekrara dayalılık gibi kavramların, motiflerin filmde nasıl yapılandığını gösterir ve filmin dizisel bir eksende işlediğini savunur.

Dilbilimci Saussure için göstergeler iki tip ilişki içindedir; dizisel (*paradigmatic*) ve dizimsel (*syntagmatic*). Dizisellik, benzerlik ve karşıtlık ilişkilerini göz önünde bulunduran, karşılaştırılabilir ve öteki birimlerle birleştirilmek için seçilebilen düşey ya da dikey eksendeki birimler dizisidir (Stam vd. 1993: 9). Dizimsel ilişkiler ise, bir yapı, yani bir dizim oluşturmak için göstergelerin kendinden önceki ve sonraki göstergelerle kurduğu ilişkiyle tanımlanır (Kıran, 2001: 130) ve yatay eksende yer alırlar. Dizisel boyut seçmeyle, dizimsel boyut ise, birleştirmeyle ilgilidir. Roland Barthes, bu ilişkileri yemek, giysi, mobilya ve mimarlık alanlarından verdiği örneklerle açıklar. Örneğin Barthes'a göre (1997: 55) bedenin aynı noktasında, aynı anda bulunamayacak olan ve değişimi giyimsel bir anlam değişmesine yol açan takke/ bere/ şapka vb. ayrıntılar öbeği bir dizi oluşturur. Aynı kıyafette değişik öğelerin yan yana bulunduğu etek, bluz, ceket ise bir dizim oluşturur.

Lévi-Strauss'a göre dilin dizisel boyutu, yani kategoriler sistemi daha önceliklidir. Çünkü bir sistem içinde kavramsal kategoriler inşa etmek, anlam yaratmanın özüdür ve bu sürecin kalbinde 'ikili karşıtlık' diye nitelendirilen bir yapı vardır. Lévis'a göre ikili karşıtlıkların inşası temel, evrensel anlamlandırma sürecidir (Fiske, 1996. 152,153). *Singin' In the Rain* filmini Lévis'ın dizisel kategorilerine göre çözümleyen Cohan (2000: 56), bu yaklaşımda iki önemli nokta saptar: İlki, yapısalcı çözümlemenin her noktada yükselen bir ikili karşıtlığı inceleyebilmesi için, bir konunun çizgiselliği (*linearity*) üzerine yanal bir bakış almasıdır. İkincisi ise, altı çizilen bu kutupsal karşıtlıkları tanımlamada bu incelemenin

[17] Bu çalışmanın ilk hali, daha önce "Doğa-Kültür Karşıtlığı: *Kasaba* Filmine Yapısalcı Bir Yaklaşım" başlığıyla, Bahçeşehir Üniversitesi'nin 1-3 Temmuz 2002 tarihleri arasında düzenlediği *4. Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler Konferansı*'nda sunulmuş (2 Temmuz 2002) ve Deniz Bayrakdar'ın yayına hazırladığı *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 4* (2004, İstanbul: Bağlam, ss. 267-283) adlı kitapta yayımlanmıştır. Aynı zamanda çalışma, geliştirilerek *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak* başlıklı kitapta yayımlanmıştır.

karakterler arasındaki psikolojik çatışmalar üzerinde durmaması, onun yerine konuyu harekete geçiren kavramsal anti-tezleri aydınlatmaya çalışmasıdır.

Lévis'ın gördüğü temel karşıtlık ise, 'doğa'/'kültür' karşıtlığıdır. Bu çalışma, *Kasaba* filminin doğa/kültür karşıtlığı ekseninde yaşam/ölüm, birey/toplum, tanıdık/yabancı, yerleşik/gezgin, genç/yaşlı, insan/hayvan, 'resmi olan'/'kişisel olan', açlık/tokluk gibi karşıtlıkları ele alarak dizisel bir biçimde işlediğini ortaya koymaktadır.

7.2.1. Kasabanın Anlam Dünyasına Giriş

Çözümlememize kasaba sözcüğünün tanımını yaparak başlayabiliriz. *Türkçe Sözlük*'te kasaba (1999: 903,904) "kentten küçük, ama köyden büyük olmakla birlikte, henüz kırsal özelliklerini yitirmemiş olan yerleşim yeri, ilçe" olarak tanımlanıyor. Saussure, "anlam farklılıklardan doğar" der. Onu izleyen Greimas'a göre ise anlamın temel yapısı, soyut bir anlam ekseni üzerinde bulunan karşıtlıklardır.[18] Tanımdan da görülebileceği gibi 'kasaba', sözcük olarak 'köy' ile 'kent' dil göstergelerinin oluşturduğu 'yerleşim birimi' anlam ekseninin tam ortasında yer alır. Kasabayı kentten ve köyden farklı kılan özellikler, onun içkin özelliklerini oluşturur. Bu yönüyle bakıldığında kasabanın anlambirimciklerinin, /yerleşim birimi/ + /canlı olmayan/ + /köy olmayan/ + /kent olmayan/ + /nüfus azlığı/ + /gelişmemiş sanayii/ + /tarıma bağlılık/ + /doğaya yakınlık/ olarak saptayabiliriz. Ancak bu ayrım bize tam anlamıyla kasaba sözcüğünün 'özgül anlambirimcik'ini sunmaz.[19] Bu nedenle sözcüğün tanımlayıcı özelliklerini bulmada çağrışımlara başvurulabilir, bu da kültüre, bireye, bağlama, duyarlılığa göre değişen yananlamlara başvurmak demektir. Bu doğrultuda kasaba sözcüğünün yananlamları şöyle sıralanabilir: "küçük bir yer, tekdüzelik, cansıkıcılık, baskı, baskıcı ahlaki yapı, huzur, sükunet, nostalji, çocukluk, dinginlik, geçmiş, yalnızlık, yakın ilişkiler, küçük esnaf, samimilik, pazar yeri, yakıcı öğle sıcağı, sessizliği bozan motosikletler". Filmde bütün bu çağrışımları görmek mümkündür. Dolayısıyla bu sözcükler ve görüntüler *Kasaba* filminin anlam evrenini oluşturur.

Filmin başlangıcında yer alan kasabaya ait cami, ağaç, kar altındaki boş sokaklar, uzakta bekleyen köpek görüntüleri, yönetmenin fotoğraf sanatındaki yetkinliğinin yanı sıra, kasaba sözcüğünün çağrışımlarını sunar. Kasaba, boş sokakları olan, az insanın yaşadığı, hareketin/canlılığın olmadığı, her şeyin kendi halinde gittiği, kendi zamanının olduğu, sessiz bir yerdir. Sessizliği bozan şey, okul önünde bekleşen öğrencilerin söylediği 'andımız'dır. Doğadaki karşıtlıkları inşa eden ilk görüntülerin ardından gelen 'andımız', kültür alanındaki

[18] Bu bilgiler, Prof. Dr. Ayşe Kıran'ın, 2001 güz yarıyılında "Anlambiliminden Hareketle Söz Sanatları" adlı doktora derslerinden derlenmiştir.

[19] Argın, kasabanın 'taklit' bir niteliği olduğunu vurgular. Yazara göre "köy, büyük şehir için olsa olsa 'masumiyet'in timsalidir; oysa kasaba, hem fiziksel hem de 'tinsel' olarak şehre daha 'yakın', dolayısıyla daha 'sırnaşık' bir mekânı temsil eder. Büyük şehre benzeme, onu taklit etme hevesi ve çabaları, kasabayı büyük şehrin gözünde 'komik duruma düşürür." (Argın, 1995: 286). Ahmet Bozkurt ise (2004: 76) taşranın "her zaman eşikte, bir ara yerde durmanın hüznünü ve biganeliğini taşıdığını" belirterek, onun arada kalmış konumunu vurgular.

çelişkileri sunar. Öğrenciler, 'çalışkanım' diye 'andımız'ı söylerken yönetmen insanların olmadığı boş sokakları göstererek bu söylemi sorunsallaştırır, ortalıkta başı boş köpeklerden başka canlı göremeyiz. Bu çelişki aynı zamanda ses/görüntü karşıtlığıyla doğa/kültür karşıtlığına bağlanır. Filmin görüntü kuşağında kar altındaki boş sokaklar 'doğa'yı, ses kuşağındaki 'andımız' ise, 'kültür'ü simgeler. Böylece doğa/kültür karşıtlığı, hem görüntülerle hem de seslerle filmin başında yer almış olur. Filmin klarnetin çaldığı dokunaklı müziği, hem nostaljiyi akla getirerek kasaba sözcüğünün yananlamlarından birini oluşturur, hem de yine doğa/kültür karşıtlığının altını çizer. Çünkü Lévi-Strauss'a göre müzik (akt. Leach, 1985: 124), hayvan kökenli değildir, insan kökenlidir, 'kültür'ün parçasıdır, 'doğa'nın değil. Bu doğrultuda görüntü kuşağı 'doğa'yla, ses kuşağı ise, 'kültür'le eşitlenir.

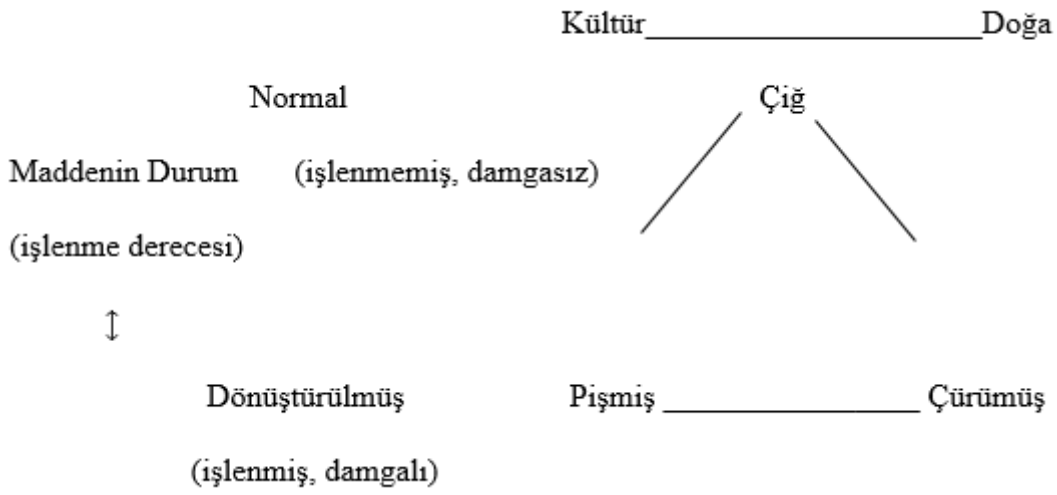
7.2.2. Okul: Kültüre Giriş

Filmin, içinde yer aldığı uzama göre üç bölümden oluştuğu görülür. Bunlar sırasıyla okul, orman ve bahçedir. İlk bölüm okulda geçer. Eğitimi, bilgiyi çağrıştırması nedeniyle okul, 'kültür'e ait bir kurumdur. Az sayıda öğrenciden (8-10 kişi) oluşan sınıfa girdiğinde öğretmen, önce selamlaşır, ardından yoklama yapar. Bunlar öylesine sıradan, öylesine alışkanlık haline gelmiştir ki, yeni ve farklı olan hiçbir şey yoktur, bir rutindir. Öğretmen İsmail'in sınıfta olmayışının nedenini sormaz bile. Alışılmışlık, sıradanlık, rutin bu haliyle kasaba sözcüğünün çağrıştırdığı tekdüzelikle paraleldir. Asiye'nin İsmail'in sınıfta bulunmadığını 'yok' diyerek bildirmesinden sonra kamera, sınıfın penceresinden 'dışarıya' kayar, müzik duyulmaya başlar. 'Kültür'ün alanı 'içeri'den, 'doğa'nın alanı 'dışarı'ya kaydığında müziği kullanarak yönetmen, doğa/kültür karşıtlığını keskinleştirir, onları bütünüyle ayırmış olur. Müziğin buradaki işlevi aynı zamanda 'sınır ritüeli' olarak düşünülebilir. Yapısalcı antropologlar, kategoriler arasındaki sınırların yaşamsal öneminin, tüm toplumlarda, kategoriler arasındaki geçişi kolaylaştırmak amacıyla bir dizi sınır ritüelleri ürettiğini ileri sürerler. Genelleme yapmak gerekirse, sınırları ihlal eden kategoriler ne kadar büyükse, ritüeller de o kadar önemli ve ayrıntılı olmaktadır. Toplumlar yaşam ve ölüm arasındaki geçişlere anlam verecek bir ritüellere sahiptirler; doğum ve ölüm gibi (Fiske, 1996: 156). Filmin bu bölümünde müzik, 'kültür'den 'doğa'ya geçişi sağlayan bir sınır ritüeli işlevi görür. 'Kültür'e dönüş, hem bu sıradanlığı, tekdüzeliği gösteren, hem de doğa/kültür karşıtlığını daha da belirginleştiren öğretmenin okuttuğu aile konulu okuma parçasıyla sağlanır. Aile, okulla birlikte toplumun temel birimlerini oluşturduğu için önemlidir. Aileyle bağlantılı olarak okunan ikinci okuma parçası 'Toplum Hayatını Düzenleyen Kurallar'dır. Parçada bu kuralların yazılı ve yazısız (sözlü), emir ve yasaklar, ahlak, görgü kuralları şeklinde olabileceği belirtilir. Toplum-içi/toplum-dışı ayrımına gönderme yapan bu kurallar, aile konusuyla birlikte filmin üçüncü bölümünde daha ayrıntılı bir biçimde işlenir. Bu nedenle okulda geçen bu ilk bölüm, filmin bütününü çözümlememiz için bir çerçeve çizer. Bu çerçeve toplum, toplumsal yaşamı düzenleyen kurallar, toplum-içi/toplum-dışı ayrımıyla dile getirilen 'kültür'le ilgili olduğu için, bir tür 'kültüre giriş' niteliğindedir.

Okumalar, rutin bir biçimde sürerken öğretmen, bir koku duyduğunu söyler ve öğrencilerin beslenmelerine bakar sırasıyla. Asiye'nin beslenmesindeki yiyeceğin 'çürümüş' olduğunu fark eder. Bu ayrım yiyeceğin doğadaki dönüşümüne işaret eder. Lévi-Strauss'a göre

(akt. Leach, 1985: 32, 36) çürümüş yiyecek, ‘doğa’ aracılığıyla dönüştürülmüş taze çiğ yiyecektir. Pişmiş yiyecek ise, ‘kültür’ aracılığıyla işlenerek dönüştürülmüş taze çiğ yiyecek olarak düşünülebilir. Pişirme, ‘doğa’nın ‘kültür’e dönüştürülmesinin evrensel biçimidir. Lévi-Strauss bu ayrımı yiyecek

Üçgeniyle (Şekil-1) gösterir.



Şekil-1 Yiyecek Üçgeni (Leach, 1985: 32)

Asiye’nin beslenmesindeki yiyeceğin çürümüş olması, ‘doğa’ya işaret eder, ‘kültür’e değil. Çünkü çiğ olan yiyecek, “doğa” aracılığıyla dönüştürülerek çürür.

Filmde çoğu duyu organlarının etkin olduğu görülür. Bunların başında görme duyusu gelir; kamera izleyiciye önce bir şeyler gösterir, sonra bir takım sesler ve müzik duyulur, bunlara yiyecekle bağlantılı olarak koklama duyusu eklenir. Sınıfın ‘kendi halindeki sessizliğini’ kuş cıvıltıları ve kuzu sesi ve açılan kapının gıcırdayan sesi bozar. Gelen, yoklamada Asiye’nin ‘yok’ dediği İsmail’dir. Giysileri, ayakkabıları kar nedeniyle ıslanan İsmail, onları çıkarır, kurumaları için odun ateşiyle yanan sobanın tellerine asar. Islak çoraplardan sobaya damlayan damlalar, garip bir tıslama sesi çıkarır. Bir süre sonra bu ses, kitaptan parça okuyan öğrencinin sesini bastırarak egemen hale gelir. Duyulan tek ses, ateşin uğultusuyla bu tıslamalardır. Görüntü kuşağı da yalnızca bu sesin kaynağına odaklanır; sobayı ve damlaları gösterir. Ceylan bu sahnede Deleuze’ün zaman-ime sinemasından söz etmeyi olanaklı kılan, bütünüyle sessel ve görsel durumlarla ortaya çıkan ‘kristal rejim’i örnekler. Hareket-imge sinemasının dayandığı ‘organik betimleme’nin[20] tersine kendi nesnelerini

[20] İki imge rejiminden ilki olan organik rejim, hareket-imge sinemasının bir rejimidir. Nesnesinin bağımsızlığını varsayar organik rejimde önemli olan, “ister sahne dekoru isterse dış uzamlar olsun, betimlenen sahnenin, kameranın onunla ilgili sunduğu betimlemeden bağımsızmış gibi sunulması ve önceden var olduğu varsayılan bir

oluşturan kristal betimlemeler, saf görsel ve sessel durumlara gönderir (Deleuze, 2000: 126). Ceylan, ateş ve suyu, saf görsel ve sessel olarak betimleyerek imgelerini yaratır. Yönetmenin bu tavrı, hem nesneleri, kavramları basit ve temel öğelere indirgeyen minimalist yaklaşımı hakkında bir fikir verir, hem de bu yaklaşımla bağlantılı olarak ateş/su karşıtlığını akla getirir. Ateş ve su, yaşamın temel öğelerinden olduğu için de filmde önemli bir yere sahiptir. Film, bu yönüyle yaşamın, 'doğa'nın ve 'kültür'ün temellerinin ne olduğu üzerine de bir soruşturmadır.

7.2.3. Okul Dönüşü Doğada Bir Gezinti

Filmin ikinci bölümünü, Asiye ve erkek kardeşi Ali'nin, kır içinde yaptığı gezinti oluşturur. Ara görüntülerde Saffet'i görürüz; bir pencereden dışarı bakar. Gök gürlemesiyle ilkbaharın geldiği gösterilerek kış mevsimiyle bir karşıtlık kurulmuş olur. Henüz okul çağında olmayan Ali, kapısının önünde bir sandalyede oturan ve uzaklara bakan, dalgın yaşlı adama taş atar. Yaşlı adam gözünü bile kırpmaz. Kurulan çocuk/yaşlı karşıtlığı, yaşam/ölüm karşıtlığına dönüşür bu bağlamda. Çocuklar yollarına devam ederler; yaşam sürer. Geride kalan, yaşlı adamdır, ölümdür. Kamera doğa içinde çevrinirken (görüntü) duyulan silah sesinin (ses) avcılardan geldiğini öğreniriz. Av, tarih-öncesi 'ilkel' insanın yaptığı gibi aç kalmamak için değil, zevk için (spor) yapılır. 'Yabanıl'/'uygar' karşıtlığının tohumlarını atan bu görüntülerin ardından Saffet'in bir kamyon içinde meleyen yavru keçilere baktığı görülür. Saffet'in sıkıntılı yüz ifadesinin nedeni birazdan anlaşılır; ileride yavru keçiler kesilmekte ve ateşte pişirilmektedir. Bir tarafta canlı olan, öte tarafta cansız olana, yaşam ölüme dönüşür. Bu dönüşüm, insanın doğa karşısındaki acımasızlığını, vahşetini gösteren bir gösterge olarak kodlanır. Görüntüler, 'yabanıl'/'uygar' karşıtlığını çağrıştırarak, 'doğa'nın 'yabanıl, 'kültür'ün 'uygar' olduğuna ilişkin söylemi sorunsallaştırır. Film, 'kültür'ü temsil eden lunaparkı, 'doğa'ya karşı acımasızlığın, bayağı eğlencenin olduğu bir uzam olarak kavramsallaştırır. Görüntülere bindirilmiş 'kitch' müzikle de bunu destekler. Saffet 'kültür', çocuklar 'doğa' içindedir. Görüntüler Saffet ve çocuklar arasında gidip gelir.

Asiye ve Ali'nin gördüğü yuva yapmış leylek, akla hemen yerleşik/gezgin karşıtlığını getirir. Leylek, ilkbaharda ortaya çıkan göçmen bir kuş olarak hem ilkbaharın geldiğini gösterir, hem de 'göçmen kuş' olmasından kaynaklı Saffet'in kasabadan 'gitme' isteğiyle bağ kurar. Saffet gitmeyi istese de tıpkı leylek gibi geldiği yere bağlıdır. Leylek her yıl aynı yerde konaklar, aynı yere döner, bir yönüyle hep 'gitse' de, öte yanıyla hep 'geri dönen'dir. Tıpkı Saffet'in askere giderken hissettikleri gibi. Leylek motifinin eğretilemeli kullanımıyla çağrıştırılan Saffet'in gitme isteği (izlek)[21], ama kasabaya dair hissettikleri, üçüncü bölümde görüleceği gibi yer-yurt bilincine bağlanır.

gerçeklik yerine geçiyor olmasıdır." (Deleuze, 2000: 126). Bu rejim, önceden var olan gerçekliğe dayalı betimlemeleri montajda birleştirerek bütüne ulaşır (Sütcü, 2005: 161).

[21] Motif ve izlek sözcükleri çoğu kez bir birine karıştırılsa da farklı anlamlara gelir. İzlek, ana şeye götüren yollar, motif ise, bu izlekler üzerinde bulunan ana taşlardır. İzlek soyut, motif ise somuttur, somut motifler tekrarlanarak

Asiye ve Ali doğada gezintilerini sürdürürler. Girdikleri mezarlık, girilmemesi gereken bir yerdir ve yasak olan/yasak olmayan karşıtlığını gösterir. Ali sürekli sorular sorar, Asiye de hep yanıtlar, kimi kez de onu tersler, ama bildiğini her zaman gösterir. Bu bölümde karşıtlıklar bilmek/bilmemek, sormak/yanıtlamak ekseninde yapılanır. Ali gördüğü eşeğin, çevresinde sinekler uçuşan gözlerine bakar. Eşeğin gözüne adeta gözüne giren sinekler, kasabada zamanın tekdüzeliğini, neredeyse geçmediğini anlatır. Kamera eşeğin gözünden (bakış açısından) erik yiyen Ali'yi gösterir. Yönetmen, ikisinin bakışı arasında benzerlikleri ya da farklılıkları göstermek ister. Ali bu kez meyve çekirdeğini eşeğe atar. Gerek Ali, gerekse Asiye, sürekli bir şeyler yer, ama yedikleri pişmiş değildir, 'doğa' içinde dönüşüme uğramamış yiyeceklerdir. Kamera kesmeyle 'doğa'dan, 'kültür'e geçer, yani içinde Saffet'in olduğu uzama. Saffet lunaparkta eğlenir, gondola biner, dondurma yer 'kitch' müzik eşliğinde. Ardından otların üzerine sırtüstü uzanarak, kendini 'doğa'ya bırakır; böylece onun çocuklarla bir araya geleceğini anlarız.

Ormanda gördükleri kaplumbağa üzerine bu kez Asiye, Ali sormadan, kaplumbağaların ters çevrildiklerinde öldüklerini anlatır. Kaplumbağa mezarın üzerindedir, onun sonu da ölümdür, Ali, ters çevirmeden önce uzun uzun kaplumbağaya bakar, onun başını kabuğundan çıkarmasını bekler. Yönetmen ikinci kez bir hayvanın bakışından çocuğu göstererek insan-merkezci bakıştan çevre-merkezli bir bakışa kayar, dünyada tek olmadığımızı duyumsatır. Ali'nin kaplumbağayı ters çevirmesi, onun uzun ömürlü bir hayvan olduğuna ilişkin bilgiyi akla getirse de, kaplumbağa burada yaşam/ölüm izleğinin motifi olur. Doğa içinde kendi haline bırakıldığında daha uzun yaşayabilecek olan kaplumbağa, insanın müdahalesiyle bu şansını yitirir. Bu yönüyle de kaplumbağanın ters çevrilmesi, insanın doğa üzerindeki hâkimiyeti anlamına gelir, yani insanın 'kültür'e girmesinin bir koşulu olur. Başka bir yönüyle kaplumbağa da, ev, yer, yurt ve aidiyet izleğine bağlanır. Ancak evini sırtında taşıyan, bu nedenle yersiz-yurtsuz bir gezgin olan kaplumbağa, film boyunca ev ve aidiyet üzerine yapılan tartışmaları da özetler sanki. Kaplumbağa, okumak için yurtdışına gittiği halde kasabasına geri dönen Nuri'si, gençliğini kasabada kalarak tüketmek istemeyen, ama yine de oraya aidiyet duymadan edemeyen Saffet'i gibi hem bir yerlidir, hem de yersiz yurtsuz bir gezgindir; o, gitmek ve kalmak izleklerinin birleştiği bir göstergedir. Yine "kaplumbağa, yalnızca evini taşımaz, aynı zamanda onun tarafından sınırlandırılmıştır. Kaplumbağanın evi, bir hapishanedir" (Suner, 2004: 314). Evin hapishane olarak adlandırılmasına yol açan kaplumbağa, bu özelliğiyle de Saffet'in kasabasın, 'evine' dair hissettiklerini cisimleştirir.[22]

soyut olan izlekleri oluşturur (Ayşe Kıran, 'Anlambiliminden Hareketle Söz Sanatları' Doktora Ders Notları, 2000). Filmde leylek, 'gitmek' izleğinin motifidir.

[22] *Uzak*'ta ne Mahmut için ait olunacak bir evin olmaması, kaplumbağa ile bağ kurulduğunda daha anlaşılır. Çünkü Mahmut'un evi de kaplumbağanın sırtında taşıdığı için onu sınırlandıran, onu hapseden evine benzer. Onun evi, kendi içinde taşıdığı taşrası olduğundan Mahmut için ev, tam bir sığınak, gerçek bir ev değildir.

7.2.4. Kasabalı Felsefe Yapıyor

Filmin son bölümü, bir aile olduklarını öğrendiğimiz bireylerin, onları kapsayan bahçe uzamında yaptıkları söyleşiyi içerir ve Asiye ile Ali'nin bahçe kapısından içeri girmeleriyle başlar; çocuklar, 'dışarı'dan 'içeri'ye gelirler. Söyleşi, tam anlamıyla insana, 'kültür'e, bilgiye ilişkin sorgulamalar üzerinedir. İlk sorgulama da av üzerinedir. Asiye'nin avcıları gördüğünden söz etmesi üzerine dede, kuşların vurulmasından bir şey anlamadığını söyleyerek avın gereksizliğini belirtmiş olur. Yukarıda da vurgulandığı gibi av, tarih-öncesinde insanın yaşaması için bir zorunluluktu ('doğa'), oysa şimdi bir eğlenceye ('kültür') dönüşmüştür. Ancak bu eğlence isteği de insan doğasından, ondaki 'doğa'ya hâkim olma dürtüsünden kaynaklanmaktadır. Ali'nin bu konuşmalar sırasında karıncalara vurması da bu düşünceyi pekiştirir. Avın başka bir boyutu 'av olma'yı ise, anne dile getirir, çocuklara onları mısır tarlasından geçmemek konusunda uyarır. Büyükanne, daha önce mısır tarlasından geçerken yanlışlıkla vurulan ve ölen (av olan) bir kasabalıdan söz ederek kaygısını dile getirir. 'Avlamak' ile 'av olmak' arasındaki bu karşıtlık, sadece hayvanın değil, insanın da av olabileceğini gösterir, yani roller zaman içinde değişebilir. Avda yanlışlıkla avlanan kasabalıya ilişkin anlattıkları, eğretilemeli olarak insanın insanı avlaması, insanların birbirlerini yok etmesi anlamına da gelir.

Ailenin konuştuğu tek şey bu değildir. Dede, Asiye'ye terziye verdiği pantolonunun fiyatının kaç lira olduğunu defalarca sorarak, kasaba sözcüğünün anlam evrenindeki 'tekrara' vurgu yapmış olur. Asiye'nin terzinin elli lira (nerede kaldı o günler!) istediğini söylemesi üzerine dede, "bir şey yaptırılır gibi değil" diyerek hayat pahalılığına vurgu yapar, söylenir. Ailenin yetişkin kadınları sürekli yiyecekle ilgili işler yapar; büyükanne patates doğrar, anne mısır ayıklar, çiğ yiyecekler dönüşüme hazırdır, tabii ki bu kez 'kültür' aracılığıyla dönüştürüleceklerdir, yani ateşte pişirileceklerdir. Rüzgârla birlikte dedenin çevresinde vızıldayan sinekler, daha önceki ayrımda gördüğümüz eşek görüntülerini akla getirir ve ölümle bağ kurar. Dede Emin "zaman ne çabuk geçiyor" diyerek, daha önce defalarca anlatmış olduğu askerlik anılarını anlatmaya başlar. Hepsi de köylerinden ilk kez ayrılan askerlerin Nusaybin'e gönderildiğini anlatan dede, Nusaybin için "Irak'ta mıydı neydi" diyerek, aslında bunun kendisi için çok da önemli olmadığını belirtmiş olur. Yaşlılık, biraz da unutkanlık değil midir? Dede askerde aç kaldıklarından, çok perişanlık çektiklerinden söz ederken, gelin (Asiye ve Ali'nin annesi, filmde bir ismi yoktur) o yıl kirazların erken geçtiğinden, kiraz ağacının tepesinde bir yılan gördüğünden, cevizlerin 'eskisi gibi' olmadığından söz eder. Büyükanne Fatma da "bu sene turnalar gelmiyor" diyerek doğadaki dönüşümü, değişimi dile getirir. Doğayı bu hale getiren insandır. Dede anlatmaya devam eder; Mezopotamya'da aç-susuz kaldıkları halde İngilizleri yendiklerini, ama daha sonra yardım gelmeyince tutsak edilip köle gibi çalıştırıldıklarını, çoğunun açlık ve hastalıktan öldüğünü anlatır. Filmin bu bölümünde köle olmak/özgür olmak karşıtlığı ile açlık/tokluk karşıtlığı belirgindir. Mısırlar ateşte pişerken, dereye inmiş aç çakalların sesi işitilir. Dedenin tutsak/köle olarak çalıştırıldığı askerliğinde olduğu gibi çakallar da açtır. Aile üyelerinin yediği yiyecekler 'kültür'ü, aç çakallar ise 'yabanıl' olanı simgeler. Açlık, bu bağlamda insanla hayvanı aynı kategoride birleştiren bir kavrama dönüşmüş olur. Açlık ve hastalık öylesine şiddetlidir ki, dede dönüşünün "şans mı, kader mi" olduğunu sorarak dile getirir bunu. Saffet'in dedenin dönüşünü 'boş şey' diye

nitelemesinin ardından aile üyeleri toprağa bağlı bir yurt sevgisini dile getirirler. Anne, "memleket hasreti hiçbir şeye benzemez, soğan ekmek ye, kendi toprağında bulun" der. Dede, Saffet'in "memleket toprağında gömülmeyi" önemli görmemesini, onun ölümden uzak oluşuna bağlar ve şöyle der: "Ölüme yaklaşınca insan düşünüyor; insan gurbette kalakalıyor, nereye baksan yabancısın". Böylece toprak aracılığıyla hem ölüm, hem de üzerinde yaşanılan ülke, dolayısıyla 'yabancı olan'a karşı 'tanıdık olan' vurgulanır. Dedenin toprağa bağlılığı, 'burası'nın önemini dile getirir. Karşıtlık burası/orası, tanıdık/yabancı, yurt/gurbet arasında kurulur böylece. Yabancı memlekete gitmek, dede ve büyükanne için anlamsızdır. Onlara göre, "oralarda da ağaç aynı ağaç, gök aynı gök" vardır ama, insan "bizim ağacımız, bizim toprağımız" der yine de. Böylece dile getirilen yurtseverlik, ulusçu niteliklerden çok, insancıl bir toprağa bağlılık içerir. Ayrıca dede, insanların ölünce kuruyan ağaçlar gibi toprağa karışarak tekrar hayata katılacaklarına inandığını söyleyerek doğada bir dönüşümün, bir sürekliliğin olduğunu belirtir. Bu sürekliliği sağlayan şey ise, topraktır. Toprak hem ölümdür, hem de yaşam.

Bundan sonra diyalogların çoğunda Saffet vardır. Dedenin Hindistan'dayken ölmek üzere olan annesini gördüğünü söylemesi üzerine Saffet, böyle şeylere inanmadığını söyler ve şöyle sürdürür: "Eğer ruhun birbirinden uzaksa, kardeşin bile olsa hiç fark etmez, hatta öteki bile daha iyidir". Bu yönüyle Saffet, toplum-içi/toplum-dışı karşıtlığında hep toplum-dışı olanı karakterize eder. Lévis'a göre insanın egosu hiçbir zaman tek başına değildir, bir 'biz'in parçası olmayan 'ben' yoktur, gerçekte her 'ben', birçok 'biz'in içinde yer alır (Leach, 1985: 39). *Kasaba*'nın dede Emin'i, büyükannesi, Nuri'si, anne 'biz'i oluştururlar, ama Saffet henüz 'biz'e dâhil olmamış bir 'ben'dir. Onun niyeti kasabada kalıp 'çürümek' değildir, gitmektir. Çürümeyi istememek, hem toprağa karışıp ölmeyi istememek, hem de zamanı boşa geçirmemek anlamına gelir. Saffet, dile de inanmaz, askerdeyken fırsat buldukça bir araya gelip konuşanlar için 'boş şeyler bunlar' der. Dili, konuşmayı 'boş' görmekle Saffet, toplum-dışı olduğunu belirtmiş olur. İnsanı insan yapan özgül niteliğin dil ve bununla bağlantılı olarak 'düşünme' olduğunu belirten Lévis'ten (Leach, 1985: 122) hareket ettiğimizde Saffet'in konuşmayı gereksiz görmesine bakarak, düşünmeyi de gereksiz gördüğü sonucunu çıkaramayız. Bunu Saussure'ün dil (langue) ile söz (parole) arasında bir ayrımına dayanarak açıklayabiliriz. Saussure'a göre (akt. Culler, 1985: 31) dil, her beyinde, daha doğrusu bir topluluk oluşturan bireylerin beyinlerinde (çünkü dil kimsede eksiksiz değildir; yalnız toplumda bulunur eksiksiz olarak, özgün vurgu) yer alan gücül bir dilbilgisi dizgesidir. Öte yandan 'söz', dilin 'uygulamalı yanı'dır. Filmde herkesin bir dili vardır, ancak Saffet'in 'söz'ü farklıdır. Bu 'söz' eleştireldir, sorgulayıcıdır, ayrıksıdır.

Nuri'nin evrim teorisinden söz ederek, yapılması gerekenin 'hayatı boşa geçirmemek, çalışmak' olduğunu söylemesi, tartışmayı çalışma kavramına çeker. Toplum-dışı olan Saffet, tabii ki çalışmanın da yararına inanmaz, "çalışmak neye yarar?" diye sorar. Nuri'nin "öyle de olsa çalışmalıyız" yanıtının ardından büyükanne, yakınarak "çalışmaktan başka ne yapıyoruz ki, şu ellerin haline bak" diye söylenir, bir yandan da patateslerini doğramaya devam eder. Gerçekte filmde çalışanların yalnızca kadınlar olmalarıyla (her ne kadar dede ve Nuri çalışmaktan söz etse de, görüntülerde büyükanneyi çalışan olarak görürüz) yönetmen, çalışma yaşamındaki eşit olmayan ayrıma da gönderme yapmış olur. Amerika'da okumuş olan Nuri, çalışmanın önemini insanlık tarihinden, Mezopotamya'dan örnek vererek açıklamaya çalışır.

Asiye'nin taş sanatının da Mezopotamya'da ortaya çıktığını söyleyerek bu söyleşiye katılması, onun 'kültür'e yakın olduğunu gösterir. Nuri çok bildiğini, Mezopotamya'yı tanımlamak için kullanılan 'uygarlıklar beşiği' sözcüğünün İngilizcesini ve Fransızcasını söyleyerek gösterir. Bilgili Nuri'nin karşısında Saffet, 'cahil' kalır. Çocukların isteği üzerine Nuri, İskender'i anlatmaya başladığında Saffet kalkar, ağaçlar arasında dolanır, çünkü bu anlatılanlar onun ilgisini çekmez. Döndüğünde hala İskender'in anlatıldığını duyunca "varsa yoksa İskender, bunları yapan askerlerin hiç adı sanı geçmiyor" diyerek tarih yapımını sorgular. Bu söyleşide dikkat çekici olan şey, dedenin anlattıklarının 'kişisel tarih'i, Nuri'nin anlattıklarının ise, 'resmi tarih'i gösteriyor olmalarıdır. 'Resmi tarih', hiçbir zaman kendini var eden sayısız kahramanın ismini anmaz. Dedenin 'kişisel tarih'i ifade eden askerlik anıları, 'resmi tarih'in hiç sözünü bile etmediği gerçekleri açığa vurur. Bu nedenle karşıtlık, 'resmi olan' ile 'kişisel olan' arasındadır. Saffet, tarih boyunca yapılan savaşların ne adına yapıldığını sorar ve "huzur içinde yaşayan devletleri istila etmek" diye yanıtlar, böylece savaşlardan oluşan tarihi sorgular. Başka bir deyişle Nuri'nin 'insanlık tarihi' dediği şeyin, aslında 'savaşlar tarihi' olduğunu gösterir. Nuri'nin geçmişini bilmeyenin geleceğini de bilmeyeceğine ilişkin görüşünün ardından dede, "bizim de büyüklerimiz var, mesela Fatih" dese de Nuri, Lagaş kralı Urukagina'dan sözeder. Dedenin bilgileri yakın çevresiyle, kişisel tarihiyle, "bizim" olan tarihle sınırlıdır; Nuri'nin bilgileri ise, yakın olmayanı da içerir, "bizim" olan tarihe değil insanlık tarihine ilişkindir. Öyle ki hiç duymadığı Urukagina ismi, dede için gülünçtür, Nuri için 'uygarlığı yayanlar'dır. Büyükanne, Nuri'nin anlattıklarından sıkıldığından onun sözünü keser. Sadece Saffet'in değil, büyükannenin çıkışı da, 'resmi tarih' karşısında 'kişisel tarihe' vurgu yapar. Kendisini ilgilendirenin yitirdiği evladının acısı olduğunu söyleyerek büyükanne, adına 'insanlık tarihi' dense de 'kişisel tarih'in öncelikli olduğuna dikkat çeker.

Bu sırada görüntüye uyuyan Ali'nin rüyası girer; annesinin pencere pervazından düşer. Bu düş sahnesi, hem psikanalizle bağlantılı olarak annesini kaybetme korkusunu açığa vurur, hem de gündüz ters çevirerek ölümüne yol açtığı kaplumbağayla ilişkili olarak vicdan olgusuyla bağ kurar. Suner de (2004: 314) bu sahnede dizlerine doğru kıvrılmış bir halde görülen annenin, görsel olarak kaplumbağaya benzediğine dikkat çeker. Düşün son sahnesinde görülen ters dönmüş bir halde çırpınan kaplumbağa, düşün vicdanla bağlantısını doğrular. Doğa üzerinde egemenlik kurarak 'kültür'e giren çocuk, bu kez, duyduğu korku nedeniyle, yani vicdanın oluşması nedeniyle 'kültür'e girer. Rüya, bir semboller sisteminin parçası olarak kültürle iç içe olduğundan (Parman, 2001: 2) 'kültür'e gönderme yapar, 'doğa'dan farklılığı gösterir. Aynı zamanda başka bir karşıtlığa işaret eder; gerçek/rüya (düş) karşıtlığına. Rüya aracılığıyla, Ali ve Asiye arasındaki farklılıklar da görünür hale gelir. Ali, 'gerçek' uzamda hayvanlara zarar verir, sorular sorar, düşü rahatsız edicidir; Asiye ise, doğa içinde dolanır, uzun uzun bakar, Ali'nin sorularını yanıtlar, düşü rahatlatıcıdır, korku vermez. Bu nedenle Ali 'doğa'ya, Asiye ise, 'kültür'e yakındır.

Büyükannenin söyleşiyi 'resmi olan'dan 'kişisel olan'a çekmesiyle dede, yitirdiği oğlunun (Saffet'in babası) çalışmayı sevmediğini, sorumsuz olduğunu söyleyerek, 'gitmek' istemesiyle Saffet'in babasına benzediğini belirtir, onu haylaz olmakla suçlar, "bir baltaya sap olamadın" der. Bu söylem, Saffet'i ve babasını, toplum karşısında toplum-dışı (birey) olarak konumlandırır. Ayrıca gitmek/kalmak karşıtlığının altını çizer. Ancak sonra gelen konuşma,

Saffet'in kasabadan gitmeyi istese de, ona ilişkin bir takım 'tarifi zor duygular' beslediğini açığa vurur. Kasabadan ilk ayrılışını sağlayan askere gittiği sabahı anımsayan Saffet, o güne dek kasabaya dair bağları olduğunu fark ettiğini söyler. Askere gittiği sabahın olduğu görüntülere binen Saffet'in üst sesi anlatmaya devam eder; bu kasabadan gitmeyi, kurtulmayı istemiştir, o güne dek fark etmediği kasabaya dair olumlu duygulara karşın, kasaba insanlarının küçük hesaplarını ruhuna yabancı bulur. 'Kurtulma' sözcüğü, Saffet için kasabanın, hapishane anlamına geldiğini gösterir. Saffet kasabadan gitme isteğini şu soruyla dile getirir: "Büyük, ciddi ve herkese gerekli bir işin yapıldığı bir yere gitmek istemekte kötü olan ne var?". Saffet'in söylemi, taşranın, kendisi için bir yokluk, eksiklik olarak deneyimlendiğini açık eder. O, bir kez "dışarıda bir anlam vaadi olduğunu fark etmiş" (Gürbilek, 1995: 51) olduğundan, artık kasabada kalmak istemez. Gürbilek (1995: 52) "taşranın kendisini taşra olarak ayrıştırabilmesi için, kendisinden esirgenmiş bir başka yaşantının, kıyısına itildiği bir merkezin farkına varması, kendisini onun gözüyle görmesi, onun karşısında kendisini eksik, yoksun hissetmesi gerektiğini" söyler. Saffet'in sorusu, bu eksiği hissetmeye neden olan şeyin, büyük şehir olduğunu açıkça gösterir. Zira "taşranın ufku her zaman büyük şehirdir. Ona ufkunu açan da, onu ufkun berisine kapatan, taşra kılan da büyük şehirdir. Taşra, içinde yaşayanlara ancak o zaman dar gelmeye, içi boşalmış bir dış gibi gelmeye, onları o zaman boğmaya başlar" (Gürbilek, 1995: 52). Bu sorunun ardından filmin leitmotifi olan müzik duyulur; klarnet o hüzünlü ezgisini çalmaya başlar. Saffet'in sevdiği kasabanın havasıdır, ağaçlarıdır, yani doğasıdır, sevmediği ise, kasaba sözcüğünün anlam evrenine giren özelliklerdir. Bir tür içebakış olan bu konuşma, hem yerleşik/gezgin karşıtlığını sergiler, hem de yer/yurt bilincine vurgu yapar. Taşranın çağrıştırdığı bu yerlilik bilinci, "dünyaya ve kültüre içeriden bakmanın uzamsal bir yoludur" (Bozkurt, 2004: 76). Yerlilik, aidiyet bilinci, kendi karşıtlarıyla birlikte çelişkili bir kavram olarak kodlanır. Bunu şöyle de ifade edebiliriz: Her gitme arzusu kendi karşıtı olan kalma arzusuyla birlikte var olur. Bir tür insanı toprağa bağlayan köklerin farkına varmadır söz konusu olan. Bu kökler öylesine güçlüdür ki, Amerika'da okumuş olan Nuri'nin bile kasabaya yerleşmesine neden olmuştur. Daha önce gördüğümüz leylek motifi, böylece hem Saffet'in gitme isteğiyle (gitme izleği) bağ kurar, hem de leyleğin göçmen bir kuş olması ve her yıl aynı yerlere gitmesi nedeniyle dönüşe, içgüdüsel olarak yapılan bir davranışa gönderme yapar. Bu doğrultuda burası (kasaba)/orası (kent) arasındaki karşıtlık, karakterler için aşağıdaki gibi ifade edilebilir.

Uzam/Kişiler	Saffet için	Dede, Büyükanne, Nuri ve Anne için
Burası (kasaba)	esenliksiz, 'sıkıcı', olumsuz duygular, 'hapishane', 'tekdüze', 'küçük hesaplar peşindeki insanlar' ama köklerinin olduğu yer	esenlikli, olumlu duygular, 'bizim olan', köklerin olduğu yer
Orası (kent)	olumlu duygular, 'sıkıcı olmayan', 'tekdüze olmayan'	'yabancı', 'uzak', 'olumsuz duygular', esenliksiz

Şekil 2: Uzam ve kişiler

Nuri de 'resmi olan'dan 'kişisel olan'a, 'genel olan'dan 'özel olan'a, 'ussal olan'dan 'duygusal olan'a kayan söyleşiye, güçlükle geçen okul yıllarını anlatarak katılır, ölen ağabeyinin yaşama bir şey eklemediğini söyler. Oysa az sonraki konuşmada Nuri'nin sulama kanalını köylüler için değil, kendisi için yaptırdığını, üstelik su olmadığı için bunun bir işe yaramadığını ifade eder Saffet. Her ne kadar duygusal tonda ilerlese de Nuri, kuramsal açıklamalar yapmayı da ihmal etmez; doğanın insanın kafasındaki her sorununun cevabını içinde barındırdığını, insanın kendisini bir bütünün bir parçası gibi hissetmesi gerektiğini söyler. Bu düşünce doğayla uyum içinde olan bir görüşü dile getirir, 'kültür' ile ilgili sorunların çözümü de doğadadır. Nuri'nin suçlamalarına karşın Saffet, kimi kez babasına hak verdiğini söyler: "Dünyayı yerinden oynatacak güçte olduğunu hissederken hapishaneden farklı olan bu kasabada yaşamak zorundasın. Her taraf ağaç." Böylece Saffet ikinci kez kasabayı hapishaneye benzetir. Nuri'yle olan konuşmalarında Saffet, 'cahil' olduğunu kabul eder, ama yine bilgiyi, daha doğrusu bilmeyi sorunsallaştırır: "Kimseye koklatmayacaksan bilgi ne işe yarar?". Elbette ki Nuri bu konuşmadan hoşlanmaz ve Saffet'in 'boş' konuştuğunu belirterek onu tenekeye benzetir. Böyle bir benzetme, ikinci kez leylek motifiyle bağ kurar, 'leylek gibi boş konuşmak, laklak yapmak' deyimlerini (Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi, 1981: 606) anımsatır. Gerçekte her ikisi de birbirlerinin konuşmalarını boş bulurlar. Nuri gerçek dostunun kitaplar (kültür) ve belki de doğa (tabiat) olduğunu söylerken aslında çok da toplum-içi olmadığını belirtmiş olur.

Bu konuşmalar sırasında aile üyelerinin elma, mısır sürekli bir şeyler yediği görülür. Yukarıda da vurgulandığı gibi, çiğ olan mısır, ateşte pişirilerek yenir. Aile her ne kadar doğaya yakın olsa da 'kültür'ün içindedirler. Yanan ateş, toprak ve hava ve suyla birlikte yaşamın temel elemanlarını oluşturur.

Söyleşilere yön veren dededir, önce o askerlik anılarını anlatmaya başlar, ardından Nuri, bununla bağlantılı olarak insanlık tarihi anlatır. Bu yönüyle söyleşi, 'kişisel olan' ile 'resmi olan' arasında salınır. Okumuş, bilgili, 'kültürlü' Nuri'nin bildikleri, anlattıkları kitabidir ve

‘resmi’dir. Buna karşılık dedenin, büyükannenin ve Safet’in bildikleri, anlattıkları ‘resmi’ değil, ‘kişisel’dir, ‘ölü’ değil, ‘yaşayan’dır (canlıdır), günlük yaşama aittir. Kasabalıyı ilgilendiren, Lagaş kralı Urukagina’nın, İskender’in kim olduğuna, ne yaptığına ilişkin ‘resmi tarih’e geçmiş bilgileri değildir, terzinin yaptığı bir pantolon paçası için istediği yüksek paradır. Bilgi aracılığıyla dolayımlanan diğer bir karşıtlık bellekle ilgilidir: Büyükanne, Nuri’nin anlattığı tarihle ilgilenmez, onu ilgilendiren yitirdiği evladının acısıdır. Kişisel tarih, duygu yüklü olduğu için, bellekte daha önemli bir yer kaplar. Ancak dikkat çekici olan, başlangıçta ‘resmi tarih’ anlatan Nuri’nin ‘kişisel tarihe’ kayması, Saffet’in de ‘kişisel tarih’ aracılığıyla genel felsefi ve antropolojik çıkarımlarda bulunmasıdır. Yönetmen, belki de yaşanan tarihin aynı olduğuna, ama onun farklı biçimlerde anımsandığına dikkat çeker.

Geçmiş ve şimdi arsasında da bir farklılık söz konusudur: Geçmiş esenliksizdir, çünkü acılarla, yoksunluklarla, savaşlarla, kayıplarla, hastalıklarla, bin bir zorlukla doludur. Şimdi ise, esenliklidir; açlık yoktur bolluk vardır (her ne kadar çakallar açlıktan dereye inse de, konuşmalar boyunca sürekli bir şeyler yenir), savaşlar, yokluklar geride kalmıştır.

Filmde biri şimdiki zamanda geçen ‘kapsayan’, diğeri de bu anlatının kapsadığı, geçmiş zamanda geçen, ‘kapsanan’ olmak üzere, iki anlatı söz konusudur (Yücel, 1995:185). Kapsanan anlatı, dede Emin için, kasabadan ayrılmasıyla başlayan askerlik ve savaş anılarını; Nuri için okumak amacıyla ev kiraladığı ilçede yaşadığı güçlüklerden oluşan, her ikisi de geçmiş zamanda geçen anlatıları içerir. Şimdiki zamana en yakın geçmiş zamanda geçen anlatı, Saffet’in askere gideceği sabah kasabaya dair hissettiklerini içeren anlatıdır. Bu durumu aşağıdaki gibi gösterebiliriz (Şekil 3: Kapsanan anlatının kişi/zaman çizelgesi).

Kişiler/Zaman	Geçmiş ⟷ Şimdi
Emin (dede)	Askerlik
Nuri (oğul)	Okul
Saffet (torun)	Askerlik

Şekil 3: Kapsanan anlatının kişi/zaman çizelgesi

Böylece kapsanan anlatı, üç kuşak boyunca geçmiş zamandan şimdiki zaman doğru birbirine eklemlenirler. Her üç anlatının ortaklaşan yanı, kişilerin yaşamlarında dönüşüm yaratan dönemlere denk gelmeleridir. Dede Emin ve Saffet için dönüşümün yaşandığı dönem, her ikisinin de ilk kez kasabadan ayrılmalarına yol açan askerliktir. Dede, askerde (savaşta) yaşamın, mutluluğun, özgürlüğün anlamını bulmuştur, Saffet ise askere gideceği an köklerinin kasabada olduğunu, dokunaklı bir biçimde fark eder. Üç anlatının bir başka ortak yönü, olayların yeniden kurulmalarından çok yeniden değerlendirilmeleridir (Yücel, 1995: 186).

Dede Emin, olayları yeniden değerlendirirken hep tekrar eder. Nuri'nin anlatısı ise, bir tür kendini haklı çıkarma çabasına dönüktür. Tam anlamıyla bir yeniden değerlendirme içeren anlatı, Saffet'in kasabaya ilişkin hissettiklerinin ayrımına vardığı anlatıdır.

Gündüz doğada 'incelemeler' yapan Ali, gece de bunu sürdürür. Kamera, Ali'nin bakışından yakın çekimle Nuri'nin, Saffet'in yüzünü, dedesinin kırışmış derisini, kulaklarını, büyükannenin ağlayan gözlerini gösterir. Bu çekimler, dedenin ölüme yakın olduğunu bildirir. Dede de ölüme yakın olduğunu kabul eder, ama 'daha yirmi yıl daha yaşamayı isteyerek' hem yaşam/ölüm karşıtlığına vurgu yapar, hem de yaşamın güzel olduğunu belirtir. Sorgulanan, bu kez ölümdür. Tanrının küçük çocukları öldürdüğünü anlayamadığını söyleyen anneye dedenin verdiği yanıt, insan bilgisinin sınırlılığı üzerinedir: "Bilemeyiz, kimse bilemez, her şeyi bilemeyiz. Yaşamın için ne kadarını bilmen gerekiyorsa o kadarını bil, yeter. Fazlasını bileceksin de ne olacak?". Ağrıları olsa da 'daha yirmi yıl' yaşamak isteyen dedeye Nuri, yine kitaplardan öğrendikleriyle öneride bulunur. Oysa dede yaşayarak öğrenmiştir ve yaşamdan öğrendikleriyle mutlu olmanın sırrını çözmüş gibidir. Esir olduğu Hindistan'dayken 'yiyecek bir yemek ve yatacak bir yer' bulduğunda mutlu olacağına dair söz verdiğini anlatır. Dedenin mutlu olması için 'bir hırka bir lokma' yeter. Anne de dede gibi düşünür; Asiye'ye hamileyken içinde sanki 'nasıl mutlu yaşanacağını biliyormuş gibi bir his' belirdiğini söyler. Gerçekte dede ve annenin ölüme ve mutluluğa ilişkin ifadeleri, Nuri'nin söylediği "Her sorunun cevabı tabiattadır" düşüncesini doğrular niteliktedir. Onlar, yaşamlarıyla, görüp geçirdikleriyle sorularının yanıtlarını bulmuş gibidirler.

Üç bölüme ayırdığımız ve önceki bölümlere göre daha uzun süren filmin bu son bölümü doğa içinde geçer, bölüm sonlarına doğru eve geçilir. Herkesin uzama ilişkin bilgisi kendi deneyimleriyle sınırlıdır; Asiye, belki de hiç kasabanın dışına çıkmadığından annesine Hindistan'ın nerede olduğunu sorar. Onun için Hindistan, "şu dağların arkasında"dır. Eve gelindiğinde büyükanne oğlu Nuri'ye, kocası ölen yaşlı komşusunun tapuyu kendi üzerine yaptırmadığından şimdi ortada kaldığını anlatır. Büyükannenin kaygısı da komşu kadın gibi ortada kalmaktır. Bu nedenle gelininin yıkanacak çamaşırlar konusunda kendisine çok iyi davranmadığını ve kocası ölmeden tapuyu üzerine yaptırmasının iyi olacağını söyler. Nuri ise, gerçek dostu kitaplarına, gazetelerine dalmıştır çoktan, dinlemez bile. Kasabanın insanı böyledir; sıcak, kendi halinde, kendi gerçeğiyle ilgili, ama duyarsız değildir. Ağrılarından şikâyet eden büyükanne, omuzlarını ovalatmak için Asiye'ye seslenir ama Asiye çoktan uyumuştur. Düşünde mısır tarlasında mısır toplar ve elini akarsuya sokar, belki de arınır. Görüntü donar, film biter, ama ses kuşağında akarsuyun akışı duyulur. Böylece yönetmen sadece görüntüye değil, sese de anlam yükler.

7.2.5. 'Çelişkin Uzam' Olarak Kasaba

Bu çözümleme doğa/kültür karşıtlığı temeli ekseninde toplum-içi/toplum-dışı, 'biz'/'öteki', geçmiş/şimdi, genç/yaşlı, yaşam/ölüm, yerleşik/gezgin, tanıdık/yabancı, birey/toplum, varlık/yokluk, 'resmi olan'/ 'kişisel olan', insan/hayvan, kış/yaz, soğuk/sıcak gibi bir dizi karşıtlığı ele alan *Kasaba* filminin dizisel olarak işlediğini ortaya koymaktadır. Anlamın

farklılıklardan oluştuğu düşüncesi, filmi anlamada temeldir. Çünkü filmde her şey, kendi karşıtıyla birlikte var olur; yaşam ölümle, varlık yoklukla, gitmek, kalmakla birlikte vardır. Ancak Lévis'e göre ikili karşıtlıklar kültüre özgü olmayıp evrensel olsa da, doğa böyle değildir; doğa, kesin kategorilerden çok, karşılaştırılabilen bir nitelik göstermektedir. Doğada aydınlık ve karanlığı birbirinden ayıran bir çizgi yoktur; aydınlanma ve kararmanın devam eden bir süreci söz konusudur, kara ve su arasında açık bir çizgi yoktur. Sahil, bataklıklar ve çamur, saf ikili karşıtlıklara karşı koyan kategorilerdir. Birbirlerine karşıt olan yapıların niteliklerini paylaşan bu kategorilere Lévis, 'kural dışı kategoriler' (*anomalous categories*) demektedir. 'Kural dışı kategoriler', niteliklerini birbirine karşıt olanların her ikisinden de alır, bu nedenle çok fazla anlam yüklüdürler (Fiske, 1996: 154). *Kasaba* da bu yönüyle bir 'kural dışı kategori' olarak düşünülebilir. *Kasaba*, doğa/kültür temel karşıtlığının çeşitlemelerini gösterdiği gibi, uzlaşımlarını da göstermektedir. Filmde kış mevsiminden ilkbahar mevsimine, sıcaktan soğuğa geçildiği için doğada bir süreklilik söz konusudur. *Kasaba*, yerleşme birimleri olan köy ve kent uzamları arasında yer aldığı için de 'kural dışı kategori'dir, bir başka deyişle 'çelişkin uzam'dır[23]; hem 'burası' hem 'orası', hem 'doğa' hem 'kültür', hem 'geçmiş' hem 'şimdi', hem 'yabanıl' hem 'uygar' nitelikleriyle donanmıştır.

Kasaba, aynı zamanda hava, toprak, su ve ateşten oluşan yaşamın temel elemanlarını da içerir. Ateş yemek ve ısınmayı (ilk bölümde sınıfı ısıtır, ikinci ve üçüncü bölümde yiyecekleri pişirir), toprak hem yaşamı (toprağa karışmak) hem ölümü hem de üretimi (tarım), su ise yaşamı simgeler. Yönetmen, sinemasal zamanı oluşturmada doğaya bağlı kalır, uzun çekimleriyle gerçekçi kuramcı Bazin'in görüşlerine yaklaşır. Doğayı gösteren uzun çekimler, izleyiciyi gördükleri üzerinde düşünmeye iter, ona yaşama ilişkin sorular sordurur. Yönetmen, filmde 'naif' insanlara, yaşama, bilgiye, tarihe, ölüme, kültüre ilişkin felsefe yaptırarak bir kez daha temel karşıtlıkları sorunsallaştırır ve kasabayı 'çelişkin uzam' olarak konumlandırır. Bu nedenle film, yaşama, insana, bilgiye, kültüre, ölüme ilişkin felsefi ve antropolojik bir bakış niteliği taşır.

Sonuç

Antropolojiden, dilbilime, anlatıbilimden (narratology) göstergebilime uzanan yelpazede yapısalcılık, 1960'lardan itibaren en sık başvurulan bir çözümleme yöntemidir. Öykü, masal, film, müzik, televizyon programı olsun her ürünü bir metin olarak ele alan yapısalcı çözümleme, metinde anlam üretimini belirleyen yasalara, değişmez ortaklıklara, tekrarlara ve farklara ulaşmak ister. Bunu yaparken, dilden hareket eder ve dilin artsüremli/ eşsüremli, dizimsel/ dizisel analizini kullanır. Anlamın farktan olduğu düşüncesiyle ve doğa/ kültür, yabanıl/ uygar gibi değişmez ikili karşıtlıklarıyla hareket eder. Kasaba filminin yapısalcı çözümlemesi ise, filmsel anlamın dizimsel olmaktan çok dizisel bir eksende kurulduğunu, filmin temelinde doğa/ kültür karşıtlığının ve buna eşlik eden diğer ikili karşıtlıkların olduğunu;

[23] 'Çelişkin uzam' terimi, Yücel'in *Anlatı Yerlemleri* (1995) adlı kitabından ödünç alınmıştır.

ancak kasabanın bu karşıtlıkların bireşimi olan bir çelişkin uzam olarak kodlandığını ortaya koymuştur.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Yapısalcı yaklaşımın temel amacı nasıl açıklanabilir?

2. Nuri Bilge Ceylan'ın *Kasaba* filmine karşımıza çıkan leylek göstergesi, hangi yapısalcı kavramla açıklanabilir.

3. Bir sinema filminde yer alan tanıtma yazıları, hangi yapısalcı kavramı akla getirmektedir.

4. Aşağıdaki cümledeki boşluğa gelecek ismi yazınız.

"Yapısalcı eleştiri, yapısalcılığı 'Değişmez olanın ya da yüzeysel farklılıklar arasındaki değişmez öğelerin araştırılması' olarak tanımlayan antropolog …….. 'ın görüşlerine dayanmaktadır.

5. Aşağıdaki cümlede boş bırakılan yeri doldurunuz.

"Türkçede yapısalcı eleştiride yer alan dizisellik, …… dizimsellik ise …… olarak ifade edilmektedir."

6. Aşağıdakilerden hangisi yapısalcı eleştiri ile ilgili isimlerden biri değildir?

a) Christian Metz

b) A.J. Greimas

c) Tzvetan Todorov

d) Roland Barthes

e) Gérard Genette

7. Bir nesne ile sözcük arasındaki ilişkinin zorunlu olmadığına dair yapısalcı ilke, aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak verilmiştir?

a) Dizisellik

b) Dizimsellik

c) Rastlantısallık/ nedensizlik

d) Farklılık

e) Kod

8. "Yapısalcılığın kilit taşı '…...' kavramı, ana ilkesi ise '..…..' kuralıdır". Cümle içindeki boşluklara gelecek sözcükler, aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak ifade edilmiştir?

a) Gösterge/ iç inceleme

b) Gösterge/ dizimsellik

c) Yapı/ dış inceleme/

d) İç inceleme/ yapı

e) Yapı/ iç inceleme

9. Kararma, açılma, silinme zincirleme geçiş biçimindeki sinemasal birleştirme işlemleri, yapısalcı yaklaşımda hangi kavram ile ifade edilebilir?

a) Dizim

b) Dizi

c) Kod

d) Gösterge

e) Yapı

10. *Kasaba* (N. B. Ceylan) filminde Asiye'nin beslenmesindeki yiyeceğin 'çürümüş' olmasını, hangi kavram ile açıklamak mümkündür?

a) Kategoriler arasındaki geçişleri

b) Zamanın sonsuzluğu

c) Kültürün dönüştürücülüğü

d) Doğanın dönüştürücülüğü

e) İkili karşıtlıkları

YANITLAR

1. Yapısalcılık, bir yaklaşım yöntemi olarak incelenen nesneye yapı kavramının uygulanması; yüzeydeki birtakım olayların ve olguların altında, derinde yatan bazı kuralların ya da yasaların oluşturduğu sistemi aramaktır. Böylece, her türlü oluşun, sürecin altında yatan sistematik yapıyı açıklamak, olay ve olguların ardındaki temel gerçeğe ulaşmak genel bir amaç olarak benimsenmektedir. Yapısalcı çözümlemede esas olan, ister bir film, ister bir tiyatro oyunu, isterse bir roman olsun, sanat ürününün bir metin gibi ele alınarak, metinde anlam üretimini sağlayan temel değişmez yapıyı/ mekanizmayı ortaya çıkarmaktır.

2. *Kasaba* filmindeki leylek göstergesi, Saffet'in kasabadan ayrılma, göçme isteği ile bağ kurmaya yarayan bir metafor olarak görülebilir. Ayrıca boş konuşmak, lakırdı yapmak anlamında da metafordur.

3. Bir filmin tanıtma yazıları, yapısalcılığa göre birimler arasındaki farkı ortaya koyan sınır ritüeli olarak anlaşılabilir.

4. C. Levi Strauss.

5. Eşsüremlilik, Artsüremlilik.

6. a) Christian Metz

7. c) Rastlantısallık/ nedensizlik

8. e) Yapı/ iç inceleme

9. b) Dizi

d) Doğanın dönüştürücülüğü

8. GÖSTERGEBİLİMSEL ÇÖZÜMLEME[24]

[24] Bu bölüm, Hasan Akbulut'un yazdığı aşağıdaki kaynaktan alınmıştır. "Matrix Filminin Propp ve Greimas Örnekçelerine Göre Çözümlenmesi", *Kilad* (Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi), 2 (Güz): 65-85. (2002).

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

8.1.

8.2.

8.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	Kazanım	Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği

Anahtar Kavramlar

Giriş

Bu ders yalnızca sözlü değil, görsel anlatıların da incelenmesinde var olan yaklaşımlardan biri olan biçimsel ve göstergebilimsel çözümlemeye ayrılmıştır. Bu bölüm, göstergebilimsel çözümlemelerin temeli olan Rus Biçimcilerinden Vladimir Propp'un, halk masallarını inceleyerek geliştirdiği ve *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabında yazdığı çözümleme yaklaşımı ile Greimas'ın, Propp ve diğer anlatıbilimcilerinden esinlenerek geliştirdiği eyleyensel örnekçe yaklaşımına ayrılmıştır. Anlatının işlevlerine ve anlatıda yer alan kahramanların eylemlerine göre yapılan bu yaklaşımlar, popüler bir film olan *Matrix* filmi üzerinden uygulanacak ve gerek Propp'un gerekse Greimas'ın yaklaşımlarının, film analizindeki yeri ve önemi ortaya konacaktır.

8.1. Giriş

İnsanın dil denen olguyu kazanmasından beri varolan anlatı, sadece sözlü kültürün değil yazılı kültürün de oldukça önemli bir taşıyıcısı olagelmiştir. En basitinden en karmaşığına dek bütün anlatılar, bu nedenle biraz da insanoğlunun tarihsel-kültürel belleğiyle yaşıttır. Bütün sanatlar, sözcüğün dar anlamıyla 'bir şey anlatmak' üzerine kurulmuştur. Sinema söz konusu olduğunda anlatı kavramı daha da önem kazanır, çünkü sinemanın kitlesel bir sanat olmasında anlatının oynadığı işlev yadsınamaz.

Alanyazına bakıldığında anlatıyla ilgili kuramların ve anlatıyla ilgili çözümleme yöntemlerinin, çoğunlukla dilbilim ve yazın temelli olduğu görülse de, bu alanda geliştirilen anlatı kuramlarının farklı disiplinlere uygulandığı da bir gerçek olarak karşımıza çıkar. Anlatı çözümlemeleriyle ilgili yaklaşımlardan biri de özellikle 1960'lı yıllarda yaygınlık kazanmış olan göstergebilimsel eleştiridir. Köklerini dilbilimden ve yapısalcılıktan alan göstergebilimsel yaklaşımın evriminde Rus biçimbilimci Propp ve Fransız göstergebilimci J. A. Greimas, iki önemli isim olarak karşımıza çıkmaktadır. Propp'un olağanüstü halk masallarını inceleyerek geliştirdiği biçimci (*formalist*) yaklaşım ve bu yaklaşıma dayalı olarak Greimas'ın geliştirdiği eyleyensel örnekçe (*actant analysis*), günümüzde yalnızca yazınsal metinlere değil, film ve tv reklamları gibi görsel metinlere de uygulanmaktadır. Yaklaşımları anlatıbilim (*narratology*) kapsamında değerlendirilen her iki kuramcı da, anlatıların çeşitli de olsa, gerçekte değişmez nitelikte ortak kalıplardan/işlevlerden oluştuğunu savunurlar. Bir başka deyişle gerek Propp'un gerekse Greimas'ın yaklaşımı, tüm anlatılar için değişmeyen ortak ve soyut yapıları bulmaya çalışır. Propp, bu yapıları 'işlev' olarak tanımlayıp otuz bir maddede toplarken, Greimas, üç eksen üzerinde ikili ilişkiler biçiminde inceler.

Geleneksel bir anlatı yapısına sahip olması nedeniyle *Matrix* filminin 'çağdaş bir masal' olduğunu savunan bu çalışmanın amacı, Rus Biçimci Propp'un geliştirdiği ve *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabında topladığı anlatı çözümleme yöntemi ile, Propp'tan hareket ederek, onun otuz bir adet olan işlevini, daha temel kategorilere indirgeyen Greimas'ın eyleyensel örnekçesini *Matrix* filmine uygulamaktır. Çalışmada, ayrıca *Matrix* filminin anlatısının nasıl yapılandığını göstermek için, yine Greimas'ın değişiklerle geliştirdiği 'anlatının sözdizimi: dörtlü şema'dan yararlanılmıştır. Çözümlemelere geçmeden önce, ilk bölümde anlatı ve anlatı çözümlemeleriyle ilgili temel açıklamalara kısaca yer verilmiş, ardından *Matrix* filmi her iki kuramcının örnekçeleri doğrultusunda çözümlenmiştir. Karşılaştırma ve sonuç bölümünde ise, iki yaklaşım, filme uygunluğu bağlamında karşılaştırılarak, filmin derin yapısında inanç sorunsalının yattığı dile getirilmiştir.

8.1.1. Anlatı

Anlatının pek çok tanımı vardır *Gösterge Eleştirisi*'nde Rifat (1999: 15) anlatıyı, gerçek ya da düşsel olayların, değişik gösterge dizgeleri aracılığıyla anlatılması sonucu ortaya çıkan bütün olarak tanımlar ve kavramın bu anlamıyla 'metin' teriminin eşanlamlısı olarak görebileceğini belirtir. Ayşe ve Zeynel Kıran (2000: 21-22, 53-54) ise anlatısal bir metnin, bir

olayı, bir olguyu, bir öyküyü anlattığını, olayın akışını belli bir zaman ve uzama yerleştirdiğini, olayı evrelerini anlatarak süresini ve sınırlarını saptadığını vurgular. En kısa ve öz biçimiyle anlatı, bir olayın yenidensunumu ve biçimi olarak tanımlanmaktadır. Bir olay, yeniden sunulduğu, biri tarafından yeniden aktarıldığı (anlatıldığı, filme alındığı, sahneye konulduğu) zaman bir anlatı olur. Her anlatı bir başlangıç durumu; dönüştürücü öğe; eylemler dizisi; dengeleyici/düzenleyici öğe ve bitiş durumu olmak üzere beş evreden oluşmaktadır. Bu beş evreyi gerek Propp'ta, gerekse Greimas'ın eyleyensel örnekçesinde görmek (işlev sayısı farklı olsa da) mümkündür.

Yücel (1995: 18), anlatı konusunda sürdürülen göstergebilimsel çalışmaların birbirini bütünleyecek yerde, birbirinden uzaklaşarak iki ayrı yol üzerinde geliştiğini belirtir. Bunlardan biricisi Propp'un açtığı çığırı izleyen ve daha çok biçimci bir nitelik gösteren 'işlevsel çözümleme'dir; ikincisiyse izleklerin yeniden düzenlenmesiyle yapıtın anlam evrenini ortaya çıkarmaya çalışan ve yapısalcı bir nitelik gösteren 'içerik çözümlemesi'dir. Ancak Yücel, bu iki yöneliş arasında Gerard Genette'nin izlediği 'anlatısal söylem çözümlemesi' gibi ara yönelişlerin bulunduğunu da belirtir. Aynı saptamayı *Yapısalcılık* kitabında da yapan Yücel (1999: 118), kimi araştırmacıların, özellikle yazınsal göstergebilim alanında derin düzey çözümlemesi yaptığını, buna karşılık pek çok göstergebilimcinin de Propp'un açtığı çığırdan giderek araştırmalarını yüzeysel düzey çözümlemesiyle sınırlandığını belirtir. Bu bağlamda Yücel yapısalcılığın biçimcilikten ayrıldığı ve onu aştığı noktayı, şöyle açıklar: "Biçimcilik, anlamla biçimin birbirinden ayrılabileceğini varsayar, yapısalcılıksa ikisinin aynı özneden olduğunu".

Bu çalışmada uygulanan her iki yöntemde Yücel'in sözünü ettiği biçim-içerik ayrımında biçimi temel almaktadır. Greimas, Propp'nun olağanüstü halk masallarını inceleyerek saptamış olduğu otuz bir işlevi, üç eksende toplayarak eyleyensel örnekçesini oluşturur. Şimdi de Propp'a ve Greimas'ın önerdiği modele daha yakından bakalım.

8.1.2. Propp ve Masalın Biçimbilimi

Özellikle 1915-1930 yılları arasında şiiri ve çeşitli anlatıları yapısal açıdan çözümleme yöntemini araştıran ve bir yazın kuralı geliştirmeye çalışan Rus biçimcileri ve bu topluluktan olan Vladimir Propp (1895-1970), yapısalcı yöntemin ve metin çözümleme tekniklerinin gelişmesine katkıda bulunarak göstergebilimin evrim çizgisini büyük ölçüde etkilemiştir (Rifat, 1998: 124).

Pek çok olağanüstü Rus masalını inceleyen Propp, her masalda ortak olan özelliklerini saptamış ve bunları otuz bir işlevde toplamıştır. Masalları, masallarda yer alan kişilerin işlevlerinden kalkarak inceleyen Propp (1985; 30-31), olağanüstü çeşitli, son derece renkli görünümün temelinde olağanüstü sayılabilecek bir tekbiçimliliğin yattığını belirtir. Propp'un kullandığı temel anlatı birimi işlevdir. İşlev, bir kişinin gerçekleştirdiği eylemdir. Bu işlev, olay örgüsüne göre tanımlanır. Masaldaki kişilerin üstlendiği işlevler, anlatının değişmez öğeleridir (Kıran ve Kıran, 2000: 115).

Propp gözlemleri dört maddede sıralar:

1. Masalın değişmez, sürekli öğeleri kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir,

2.Olağanüstü masalların içerdiği işlev sayısı sınırlıdır,

3. İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır,

4. Bütün masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar (Propp, 1985: 31-33).

Propp'un incelediği masallarda saptadığı otuz bir işlev şunlardır:

1. Uzaklaşma: Aileden biri evden uzaklaşır.

2. Yasaklama: Kahraman bir yasakla karşılaşır.

3. Yasağı çiğneme: Yasak çiğnenir.

4. Soruşturma: Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.

5. Bilgi toplama: Saldırgan, kurbanıyla ilgili bilgi toplar.

6. Aldatma: Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.

7. Suça Katılma: Kurban aldanır ve böylece düşmanına yardım etmiş olur.

8. Kötülük: Saldırgan aileden birine zarar verir.

9. Aracılık; Geçiş Anı: Kötülük ya da eksiklik fark edilir, kahraman gönderilir.

10. Karşıt Eylemin Başlangıcı: Arayıcı-kahraman eyleme geçmeye karar verir.

11. Gidiş: Kahraman evden ayrılır.

12. Bağışçının İlk İşlevi: Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, bir sorgulama, bir saldırı vb. ile karşılaşır.

13. Kahramanın Tepkisi: Kahraman, ilerde kendisine bağışta bulunacak kişinin eylemlerine tepki gösterir.

14. Büyülü Nesnenin Alınması: Büyülü nesne kahramana verilir

15. İki krallık arasında yolculuk, bir kılavuz eşliğinde yolculuk: Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine kılavuzluk edilir ya da götürülür.

16. Çatışma: Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir.

17. Özel İşaret: Kahraman özel bir işaret edinir.

18. Zafer: Saldırgan yenik düşer.

19. Giderme: Başlangıçtaki kötülük ya da eksiklik giderilir.

20. Geri Dönüş: Kahraman geri döner.

21. İzleme: Kahraman izlenir.

22. Yardım: Kahramanın yardımına koşulur.

23. Kimliğini Gizleyerek Gelme: Kahraman kimliğini gizleyerek kendi ülkesine ya da bir başka ülkeye varır.

24. Asılsız Savlar: Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.

25. Güç İş: Kahramana güç bir iş önerilir.

26. Güç İşi Yerine Getirme: Güç iş yerine getirilir.

27. Tanınma: Kahraman tanınır.

28. Ortaya Çıkma: Düzmece kahraman/ saldırgan ya da kötünün kimliği ortaya çıkar.

29. Biçim Değiştirme: Kahraman yeni bir görünüm kazanır.

30. Cezalandırma: Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.

31. Evlenme: Kahraman evlenir ve tahta çıkar (Propp, 1985: 36-69).

Bu işlevlerden Propp, yedi eylem kahramanı çıkarır:

1. Saldırgan (kötülük, çatışma, izleme),

2. Bağışçı (büyülü nesneyi kahramana verir),

3. Yardımcı (zor işin başarılmasında kahramana yardım eder),

4. Aranılan kişi (zor işin başarılması istenir, bir eksikliğin dayatılması, düzmece kahramanın keşfedilmesi, gerçek kahramanın tanınması, saldırganın cezalandırılması, evlenme),

5. Gönderen (kahramanı gönderir, görevlendirir),

6. Kahraman (kahramanın gidişi, bağışçının isteklerine tepki, evlenme),

7. Düzmece kahraman (düzmece kahramanın gidişi, bağışçının isteklerine tepki, asılsız iddialar) (Kıran ve Kıran, 2000: 118).

Yücel (1999: 127), Propp'un incelediği masallarda nasıl her 'kahraman'ın karşısında bir 'hain' varsa, düşünülebilecek tüm anlatı örneklerinde de her öznenin karşısında içkin ya da açık bir karşı-özne yer aldığını belirtir. Böylece aynı anlatının birbirine karşıt, gene de birbirini bütünleyen iki anlatı izlemi; izlem, karşı-izlem biçiminde eklemlendiğini söyler. Propp'un yaklaşımına ilişkin açıklamalarını sürdüren Yücel, her anlatının aynı temel çizgiye göre birbirini izleyen üç deneyim biçiminde gelişip sonuçlandığının söylenebileceğini ifade eder. Bunlar;

1.Yetilendirici deneyim, yani öznenin belirli bir edimi gerçekleştirebilmesi için gerekli eylemi başarması,

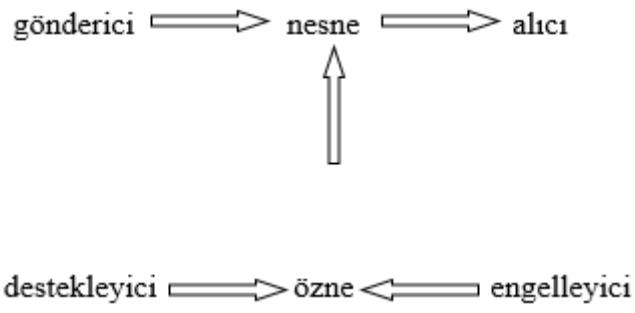
2. Sonuçlandırıcı deneyim, yani öznenin izlencesini gerçekleştirebilmesi için gerekli eylemi başarması,

3. Onurlandırıcı deneyim, yani öznenin başarısının tanınmasıdır.

Yücel (1999: 128), Greimas'a göre, bu üç temel deneyimden oluşan anlatı çizgesinin, insan eyleminin, insan yaşamının anlamının aranması olarak da yorumlanabileceğini belirterek, bu anlatı çizgesinin genelliğini vurgular.

8.1.3. Greimas ve Eyleyensel Örnekçe

Yukarıda da vurgulandığı gibi Greimas, bu modelin örnekçesini Propp'tan yararlanarak geliştirmiştir. Yücel (1999: 119) Vardar'dan yaptığı alıntıyla, ilk kez Fransız dilbilimcisi Lucien Tesniére'nin kullandığı eyleyen terimin bir sözcede 'eyleyenin belirttiği bir oluşa etken ya da edilgen biçimde katılan varlık ya da nesne' olarak tanımlandığını belirtir. Yazar, göstergebilimde buna yakın bir anlamda sözcenin belirim düzleminde yer alan kişi kavramının karşılığı olarak kullanıldığı, ancak Tesniére'in kuramında olduğu gibi Greimas'ın kuramında da 'varlık ya da nesnenin gerçekleştirdiği' eylem önemli olduğundan, eyleyen kavramının kişi kavramından çok daha kapsamlı olduğunu belirtir. Eyleyen insan da olabilir, nesne de, tekil de olabilir, çoğul da, somut da olabilir, soyut da. Öte yandan belirim düzleminde varlık ya da nesne olarak tanımlanan bu öğe, içerik düzleminde birkaç eyleyen işlevini birden yüklenebilir. Bunun sonucu olarak, eyleyeni bir varlıktan çok, belirli bir bağlantının öğesi olarak tanımlamak gerekir. Propp'tan esinlenen Greimas'ın örnekçesi aşağıdaki gibidir.



Eyleyenler genellikle insan, ama bazı anlatılarda da soyut kavramlardır; toplum, zenginlik, şeref, namus vb. Eyleyen, karmaşık kişiliğe ile karşımıza çıkan bir oyuncu olmayıp, bulunduğu durum çerçevesindekilerle ilişkileri açısından özellik kazanan kişilerdir. Anlatının başından sonuna dek, hep bu tutumunu sürdürmeyebilir de, sürdürebilir de. Ayrıca birden çok kahraman tek bir eyleyensel rol üstlenebilir. Böylece engelleyici işlevi bir grup tarafından gerçekleştirilebilir. Böyle eyleyenlere *ortak eyleyen* denir. Eğer bir anlatı, birbiri içine geçmiş birden çok anlatıdan oluşuyorsa, bu karmaşık bir anlatıdır. Bu durumda, bir anlatıda özne-kahraman olan kişi, başka bir anlatıda gönderici durumuna geçebilir (Kıran ve Kıran, 2000:148).

Greimas, kullandığı 'eyleyensel' sözcüğünü, anlatının karakterleri, eyleyenleri anlatısal statülerine göre, psikolojik olmayan bir şekilde altı sınıfa ayırır (Barthes, 1977: 137). Bir başka deyişle Greimas, kişiyi ne olduğuyla değil de ne yaptığıyla değerlendirir. Yücel (1999:119), Daniel ve Aline Patte'ın izlediği yoldan giderek eyleyensel örnekçenin, iletişim, isteyim ve edim olmak üzere üç eylem eksenine göre açıklayabileceğini belirtir. Bu model altı eyleyensel sınıfı kendi aralarında ikişer ikişer birleştirir:

1. İsteyim ekseni üzerinde Özne-Nesne karşıtlığı.

2. İletişim ekseni üzerinde Gönderici-Alıcı karşıtlığı.

3. Güç ekseni üzerinde Yardımcı-Engelleyici karşıtlığı (Kıran ve Kıran, 2000: 148).

Özne, genellikle önemli eylemlere katılan başkahramandır. *Nesne* ise kahramanın elde etmeyi istediği soyut ya da somut şey ya da kimsedir. Bu bir hazineyi bulmak, bir kadını baştan çıkarmak, bir ülkeyi terk etmek, bir bilgiyi elde etmek, bir hastalıktan kurtulmak olabilir. Başlangıç durumundan bitiş durumuna dek süren *anlatı izlencesi* (Aİ) bir öznenin bir nesneyi araması; peşinde koşması biçiminde gerçekleşir. Özne eksikliğini hissettiği nesneyi bulmaya çalışır. Nesne bir eksikliğin giderilmesi de olabilir; kaybolan bir kişiyi bulmak, yitirilen bir yeteneği yeniden elde etmek, kazanmak gibi. İletişim ekseninde yer alan *gönderici* (G), özneyi bir şey yapması için görevlendirir, *alıcı* (A) ise bu eylemden yarar sağlar. Ancak, kimi zaman özne bu göndericiye gereksinim duymadan kendi isteği ve kararıyla eyleme geçer. Eylemini

gerçekleştirdikten sonra da kendini ödüllendirir. Yücel'in 'edim ekseni' diye saptadığı ikinci eksende ise, *yardımcı* ile *engelleyici* karşı karşıya gelirler. Yardımcı öznenin işini kolaylaştırıp, ona yardım edip, güç verirken, engelleyici özneye karşı gelip, onun amacına ulaşmasını engeller, yardımcının özneye vermeye çalıştığı gücü ortadan kaldırmaya çalışır. Bazen sadece yardımcılar, bazen sadece engelleyiciler vardır, bazen de hiçbiri yoktur (Kıran ve Kıran, 2000: 149-160). Engelleyici, yardımcı gibi bir kişi, bir nitelik, bir bilgi olabilir ya da bunların hepsini birden içerebilir (Yücel, 1999: 120).

Yücel (1999:122), eyleyensel bir düzenekten söz edebilmesi için en az iki temel eyleyenin, yani bir özneyle bir nesnenin varlığının zorunlu olduğunu ve özneyle nesnenin karşılıklı konumlarına göre iki tür temel sözce bulunduğunu belirtir; *durum sözcesi* ve *edim sözcesi*. Yazar, Greimas'ın verdiği iki örnekle bunları açıklar: "Bu giysi ona iyi gidiyor" sözcesi bir durumu dile getirir, bir nitelik, dolayısıyla bir durağanlık söz konusudur. "Bu çocuk okula gidiyor" sözcesinde ise bir eylem, bir devingenlik söz konusudur, bir edim sözcesidir. İki tür durum sözcesi vardır: bağlaşımsal durum sözcesi ve ayrışımsal durum sözcesi. *Bağlaşımsal durum sözcesi*nde özneyle nesne bağlaşım ilişkisi içindedir. Nesne sahip olma düzlemindedir ya da mek/olmak (zengin olmak) düzlemindedir. *Ayrışımsal durum sözcesi*nde ise özne nesneyle ayrışım ilişkisi içindedir. Özne ile nesne birbirinden ayrı olsalar bile, aslında hep ilişki içindedirler. Bir durum sözcesinden bir başka durum sözcesine geçiş (ayrışımdan bağlaşıma ya da tersi), bir dönüşüm gerektirir, bu da bir edim sözcesi biçimini alır ve bir edim öznesinin müdahalesini gerektirir (Kıran ve Kıran, 2000: 150-151). Buna göre bir durum dönüşümüyle sonuçlanan her süreç, bir anlatı olarak nitelendirilebilir (Yücel, 1999: 122).

8.1.4. Anlatının Sözdizimi: Dörtlü Şema

Yukarıda da belirtildiği gibi anlatının bir başlangıcı bir de sonu vardır. Greimas'a göre her anlatı, başlangıç durumuyla bitiş durumu arasında bir geçiş, bir dönüşüm gerçekleştirir. Bu dönüşüm sürecinde eyleyenler değişik işlevler ya da roller üstlenirler. Eyleyenler bu iki uç arasında başka eyleyenleri dönüştürürlerken kendileri de dönüşür, değişir (Kıran ve Kıran,2000:173). Greimas bu dönüşü, daha önce yapılmış çalışmaları da göz önünde bulundurarak 'dörtlü şema' içinde inceler. Buna göre *anlatı çizgesi*, anlatı sözdizimindeki özne/nesne ilişkisini belirten durum sözcesiyle, bu sözceyi dönüştüren edim sözcesinin mantıksal etkileşiminden oluşan temel dizimdir ve dört aşamadan oluşur. Birinci aşama, göndericinin anlatı sözdizimindeki dönüşümleri gerçekleştirecek özneyi (Ö) belli bir amaç doğrultusunda etkilediği, yönlendirdiği *Sözleşme ya da Eyletim* olarak adlandırılır ve bu anlatı aşamasında gönderici (G) ile özne (kahraman) arasında bir sözleşme yapılır. *Edinç* aşaması, göndericiyle yaptığı sözleşme uyarınca gerekli işlemlerde bulunmak, zorunlu dönüşümleri gerçekleştirmek, bir eyleme geçebilmek için öznenin gereksindiği yetenekler ve bu yeteneklerin kullanıldığı aşamadan oluşur. Bu yetenekler anlatı göstergebiliminde kiplik kavramına başvurularak şöyle ayrılır; yapmak *zorunda* olmak, yapmayı *istemek*, yapabilmek (güç) ve yapmayı bilmek (bilgi). Üçüncü aşama olan *edim* aşamasında, özne edindiği kişisel edinçten yararlanarak dönüştürücü işlemlere yönelir bir durum sözcesinde başka bir durum sözcesine geçilir. Son aşama *tanınma ve yaptırım* aşamasıdır; özne nesneye ulaşmak için uyguladığı

dönüşüm işlemlerinin son durumunu gözlemler. Gönderici ise dönüşümlerin doğruluğunu, gerçekliğini değerlendirip özneyi, yapılan sözleşme uyarınca ya ödüllendirir ya da cezalandırır (Kıran ve Kıran, 2000: 177-178).

Bu açıklamalardan sonra filmi incelemeye geçebiliriz.

8.2. Matrix Filminin Propp ve Greimas Örnekçelerine Göre Çözümlenmesi

8.2.1. Matrix Filmin Özeti

Thomas Anderson, gündüzleri bir Amerikan bilgisayar yazılım şirketinde çalışan genç bir erkektir. Geceleri ise, Neo kod adıyla bilgisayar aracılığıyla birileriyle yazışır, yine bilgisayardan öğrendiği *Matrix*'in ne olduğunu merak eder. Bir gece yine bilgisayar başında iken "Beyaz tavşanı izle" mesajı alır ve ardından kendisinden birtakım disketler istemeye gelen arkadaş grubundan birinin kolundaki beyaz tavşan dövmesini görür, onlarla partiye gider. Orada daha sonra kendisine âşık olacak olan Trinity ile tanışır. Gerçekte mesajı veren, beyaz tavşan (Alice) dövmeli kadını gönderen ve Trinity ile tanışmasını sağlayan kişi, Neo'nun bilgisayarda yazıştığı Morpheus'tur. Trinity Neo'ya "Sen onu arıyorsun, *Matrix*'i merak ediyorsun, istersen seni bulacaktır" der. Ertesi gün gözlüklü üç adam tarafından aranan Neo, Morpheus'un telefonla kendisine yardım etmesine karşın adamlarca yakalanır. Gerçekte birbirlerinin kopyası olan bu üç kişinin adı ajan Smith'dir. Ajan Smith, Neo'ya 'Anderson' diye seslenerek bilgisayarla yazıştığı Morpheus'un yakalanması konusunda ondan yardım ister ve onu tehdit eder. Bütün bunların rüya olduğunu sanarak uyanan Neo'ya telefon eden Trinity, ona kendisini Morpheus'a götürmeye geldiğini söyler. Buluşup Morpheus'a giderler, Morpheus ona, orada olma sebebinin bir şeyler bilmesi olduğunu söyler ve *Matrix*'i merak eden Neo'ya, biri bulunduğu yerde kalıp her şeyi unutmasını sağlayacak olan mavi, diğeri de alması dâhilinde kendisini 'harikalar diyarına' götürecek olan kırmızı hap sunar. Neo kırmızı hapı alır ve yolculuk başlar. Morpheus Neo'yu, insanlığın tek ve son umudu olan Zion şehrindeki gemisine götürür, oradaki ekiple tanıştırır, bilgisayar ortamına bağlı olduğu halde, ona bir takım güçlendirici programlar yükler. *Matrix*'e yaptırdığı yolculukla Morpheus, Neo'ya *Matrix*'in insanları kontrol eden bilgisayar tabanlı üretilmiş bir dünya olduğunu ve *Matrix* varoldukça insanın özgür olamayacağını anlatır. Bir zamanlar bir kâhinin, kendisine *Matrix*'i ortadan kaldıracak bir kişinin geleceğini söylediğini, onu yıllarca aradığını ve şimdi bulduğunu söyler. Neo, *Matrix*'i ortadan kaldıracak 'seçilmiş kişi'dir Morpheus'a göre. Bu amaçla Neo'ya bilgisayar ortamında birtakım beceri (dövüş, zıplama gibi) programları yüklenir, Morpheus onun gücünü sınamak için onunla dövüşür. Morpheus, "Kurtaramadığımız her kişi potansiyel ajandır" diyerek Neo'yu uyarır. Ajanlar, insanları tutsak eden *Matrix*'i savunanlardır, bu nedenle *Matrix*'i ortadan kaldırmaya çalışan Morpheus'un karşısındadırlar. Bu sırada Morpheus'un adamlarından Cypher, çok şey bilen Morpheus'un yakalanması için ajan Smith'le işbirliği yapar, karşılığında da *Matrix*'te yeni bir yaşam ister. 'Seçilmiş kişi' olduğuna inanmayan Neo, sınanmak için kâhine götürülür ve dönüşte ajanların saldırısına uğrarlar, Neo

kurtulsa da Morpheus ajan Smith tarafından kaçırılır. Ajanlar Morpheus'un zihnine girmeye çalışırlar. Neo, kâhinin "Bir seçim yapmak zorunda kalacaksın" dediğini anımsayarak Morpheus'u kurtarmaya karar verir, Trinity de ona katılır. Birlikte ajan Smith'le dövüşürler ve Morpheus'u kurtarırlar. Trinity ve Morpheus gemiye dönmeyi başarır, ama Neo ajan Smith'in saldırısına uğrar. Bu sırada gemi de bir takım yaratıkların saldırısına uğrar. Neo edindiği güçler ve artık 'seçilmiş kişi' olmasına inanması yardımıyla ajan Smith'i yenilgiye uğratır. Gemiye döndüğünde Neo, Trinity'in aşkını da kazanmıştır. Film 'seçilmiş kişi' olan Neo'nun, *Matrix*'i ortadan kaldırmak üzere insanları uyardığını gösteren bir görüntüyle biter.

8.2.2. Filmin Propp'un Örnekçesine Göre Çözümlenmesi

1-8 arası işlevler filmde bulunmuyor. Zaten Propp da bir anlatıda sıralamış olduğu otuz bir işlevin tamamının olması gibi bir kuralın olmadığını, bazı işlevlerin olmayabileceğini belirtmektedir. Bu nedenle film, sekizinci işlevle başlamaktadır. Neo'nun Morpheus'un kendisine verdiği haplardan birini seçip yolculuğa başlaması, aileden birinin evden ayrılması işlevine (1. işlev) benzese de birinci işlev olarak adlandırılamaz. Çünkü Propp (1985: 47), bu birinci işlev ile, kahramanın evden ayrılması (11. işlev) arasında bir ayrım yaparak, ilk işlevde kahramanın amacının arayışken, ötekinde kahramanın herhangi bir amacı olmaksızın kendisini her türlü serüvenin beklemek olduğunu belirtir. Filmde Neo'nun evden ayrılması bu nedenle on birinci işleve denk gelmektedir.

8a. Eksiklik: Film, bir eksikliğin hissedilmesiyle başlamaktadır. Neo, *Matrix*'e ilişkin bilgi eksikliği içindedir, *Matrix*'in ne olduğunu merak etmektedir.

9.Aracılık, Geçiş Anı: Arayıcı-kahraman Neo ortaya çıkar, Morpheus'tan Neo'ya çağrı gönderilir (B1)[25] ve Neo hemen gönderilir. Neo'nun gönderilmesi Morpheus'un çağrısı sonucunda gerçekleşir ve ajan Smith'in korkutmaları da kahramanın (Neo) gönderilmesine yardımcı olur (B2). Ajan Smith (saldırganlar) tarafından tehdit edilen Neo serbest bırakılır (B6).

10.Karşıt Eylemin Başlangıcı: Arayıcı-kahraman Neo eyleme geçmeyi kabul eder (C).

11.Gidiş: Neo, Trinty'in telefonu üzerine evden ayrılır, bağışçı Morpheus'la görüşür.

12.Bağışçının İlk İşlevi (D): Bağışçı Morpheus Neo'yu selamlar ve ona sorular yöneltir, iki hap önerir (D2); Neo'yu sınamalardan geçirir (D1).,

13.Kahramanın Tepkisi: Neo Morpheus'un önerdiği kırmızı hapı alır (E2).

14.Büyülü Nesnenin Alınması: Büyülü nesne (dövüş sanatları, kas geliştirme, hız, zıplama, hareket programları) kahramana bilgisayar ortamında yüklenir, doğrudan aktarılır (F1) ve Neo kırmızı hapı (büyülü nesne olarak da düşünülebilir) içer (F6).

15.İki Krallık Arası Yolculuk, Bir Kılavuz Eşliğinde Yolculuk: Aranan nesne *Matrix*'tedir. Morpheus kahramana kılavuzluk eder (G3), yol gösterir (G4). Neo, Morpheus'la birlikte devingen olmayan ulaşım araçlarını kullanır; ikisi de başlarından ve sırtlarından bağlı oldukları bilgisayar ortamında *Matrix*'e yolculuk ederler (G5).

16.Çatışma: Neo(kahraman), saldırgan ajan Smith ile dövüşür (H1), ama açık alanda değil, dünya ile Zion kentindeki gemiyle ulaşımı sağladıkları bir binada dövüşürler. Neo bu dövüşte başarısız olur, daha doğrusu kazanamaz; Morpheus'u (bağışçı-yardımcı) saldırgana kaptırır.

17.Özel İşaret: Bu işlev, filmde bulunmamaktadır.

18.Zafer: Saldırgan ajan Smith, açık (ve kapalı) alanda yapılan çatışmada yenik düşer (J1) ve Neo zafer kazanır.

19.Giderme: Aranan nesnenin elde edilmesi, doğrudan doğruya önceki (*Matrix*'teki) eylemlerin sonucudur (K4); Neo edindiği pek çok güçle kendisinin 'seçilmiş kişi' olduğu bilgisini elde eder, buna inanır. Saldırganın tutsak ettiği Morpheus, Neo tarafından kurtarılır (K10).

20.Geri Dönüş: Kahraman Neo, Zion şehrine geri döner.

21.İzleme: Bu işlev 'zafer' işlevinden önce yer alır filmde. Dolayısıyla işlevlerin sırasının değişimi söz konusudur. Nitekim Propp da işlevlerin sırasının değişebileceğini belirtir (1985: 112). Saldırgan ajan Smith, Neo'yu öldürmeye çalışır (Pr6).

22.Yardım: Kahraman Neo'nun yardımına koşulmaz. Dolayısıyla bu işlev de filmde yer almıyor. Ancak daha önce Neo'nun edindiği, ona aktarılan beceriler, onun kurtulmasını sağlar.

Propp'a göre (1985: 63-64) birçok masal, kahramanın kendisini izleyenlerden kurtulduğu anda biter. Kahraman evine döner, yanında genç bir genç kız götürmüşse onunla evlenir. Bu anlatıda da Neo, ajan Smith'den kurtulur, Zion şehrine döner ve gemide Trinity ile öpüşür.

Propp (1985: 64), bu aşamadan sonra sekizden on beşe kadar olan işlevlerin yenilendiğini söyler, ancak bu yenilenme *Matrix*'te yoktur.

23 ve 24 numaralı işlevler filmde yer almamaktadır.

25.Güç İş: Propp'un belirttiği haliyle bu işlev filmde yoktur. Ancak, kahraman Neo'ya önerilen işin *Matrix*'i ortadan kaldırmak, insanları uyarmak olduğu düşünülürse, bu görevin birisinin gerçekleştirildiği görülür: Neo, filmin sonunda *Matrix* konusunda insanları uyarır. Oysa Neo'nun *Matrix*'i ortadan kaldırdığı görülmez, bu da filmin devamının çekilmesi için tasarlanmış ticari bir son olarak yorumlanabilir.

26.Güç İşi Yerine Getirme: Yukarıda da vurgulandığı gibi Neo, insanları uyarma işlevini yerine getirir, ama bunun sonucu filmde görülmez.

27.Tanınma: Neo, hem gemidekilerce hem de kendisi tarafından ‘seçilmiş kişi’ olarak tanınır: Neo kendisinin ‘seçilmiş kişi’ olduğuna inanır. Ancak, tanınma işlevi, zafer işlevinin hemen ardından gerçekleşir. Bu nedenle filmde bu işlevin sırası değişmiştir.

28.Ortaya Çıkarma: Saldırganın gerçek kimliği başından beri bilindiğinden bu işlev filmde yer almamaktadır.

29.Biçim Değiştirme: Filmde bu işlev yoktur.

30.Cezalandırma: Bu işlev, Neo’nun ‘zafer’ kazanması işleviyle aynı anda gerçekleşir: Neo, saldırgan ajan Smith’i dövüşerek yok eder. Bu nedenle bu işlevin de sırası değişmiştir.

31.Evlenme: Kahraman Neo, dönüş işlevinin ardından, gemide kendisine âşık olduğunu söyleyen Trinity ile öpüşür.

8.2.3. Filmdeki Kişilerin İşlevlere Göre Dağılımı

Filmde yukarıda sıralanan işlevlere göre yer alan kişiler şöyledir:

1. Saldırgan: Ajan Smith temel saldırgandır. Filmin ortalarında tanıtılan ve sonunda tekrar ortaya çıkan bir başka saldırgan daha vardır: İçinde Neo’nun da bulunduğu gemiye saldıran yaratıklar. Ancak bu yaratıkların doğrudan amacı, kahramanı etkisiz hale getirmek değildir.

2. Bağışçı: Filmde Morpheus bağışçı rolündedir. Neo’ya Matrix’i ortadan kaldırması için gerekli olan becerileri (dövüş, hız, zıplama gibi bilgisayar ortamında yüklenen programlar) ve bilgileri verir.

3. Yardımcı: Neo’nun uzamda yer değiştirmesini sağladıkları, eksikliği gidermede, güç işleri yerine getirmede kahramana yardım ettikleri için Morpheus, Trinity ve Zion şehrindeki gemide bulunan diğer çalışanlar (Tank ve başlangıçta Cypher) yardımcıdırlar.

4. Prenses (Aranılan Kişi): Filmde bu işlev iki biçimde düşünülebilir. İlkinde aranılan kişi, filmin sonunda kahramanın evlendiği Trinity’dir. İkincisinde ise durum biraz daha farklıdır. Morpheus’un bakış açısına göre aranılan kişi, Matrix’i ortadan kaldıracak olan ‘seçilmiş kişi’dir, yani Neo’dur. Filmin sonunda Neo da, kendisinin ‘seçilmiş kişi’ olduğuna inanır.

5. Gönderen: Neo’yu bu maceraya sürükleyen, kendi merakı ve ilgisi yanında Morpheus’tur. Neo, Matrix’in ne olduğunu merak eder, ama onu bu maceraya sürükleyen, kendisinin ‘seçilmiş kişi’ oluğuna inanmasını sağlayan Morpheus’tur. Ayrıca Morpheus, Neo’dan daha çok şey bilmektedir; bu da göndericinin işlevlerine uygundur.

6. Kahraman: Filmin temel kahramanı, bir eksikliği hissedip arayışa giren, pek çok güç işleri yerine getiren ve sonunda Trinity’i kazanan Neo’dur.

7. Düzmece Kahraman: Filmde Neo'nun karşısında böylesi bir düzmece kahramana rastlanılmamaktadır.

8.2.4. Filmin Greimas'ın Eyleyensel Örnekçesine Göre Çözümlenmesi

Bu başlık altında *Matrix* filmi, Greimas'ın eyleyensel örnekçesine göre çözümlenmiştir. Burada unutulmaması gereken şey, filmin yalnızca yüzeysel yapıda anlatısal sözdizim açısından ele alındığıdır.

Özne- Nesne: Filmin öznesi, anlatının başından beri vurgulandığı gibi Neo'dur. Arayışa giren, bir takım beceriler edinen, saldırganları yenilgiye uğratan, eksikliğini duyduğu şeyi gideren Neo'dur. Neo'nun aradığı nesne (N1) ise, *Matrix*'e ilşkin bilgidir. Neo, *Matrix* ile ilgili olarak bir şeyler bilmektedir, ama tam olarak *Matrix*'in ne olduğunu bilmemektedir. Morpheus'un bilgilendirmesiyle Neo, bu bilgiye daha filmin başlarında, tam olmasa da bir hayli ulaşır; *Matrix*'in insanları kontrol altında tutan, onların özgürlüklerini elinden alan bilgisayar tabanlı yaratılmış bir dünya olduğunu öğrenir. Neo'nun ulaşmaya çalıştığı bir başka nesne (N2: bilgi ve inanç) ise, kendisinin 'seçilmiş kişi' olmasına ilişkindir. Neo, bu bilgiye de filmin sonlarında ulaşır. Morpheus onun 'seçilmiş kişi' olduğuna inanır, ama Neo inanmaz. Gittikleri kâhin de Neo'ya, Morpheus'un duymak istediklerini söyler. Ondaki inanç sorunu, çevresindekilerce (başta Morpheus olmak üzere) dile getirilir. Sonunda Neo, 'seçilmiş kişi' olduğuna inanır. Dolayısıyla filmde kahramanın ulaşmaya çalıştığı her iki nesnenin de bilgi düzlemindedir, soyut (N1 nesnel, N2 bireysel) düzeyde olduğu görülür.

Gönderici- Alıcı: Filmde Morpheus gönderici (G), Neo alıcıdır (A). Morpheus, Neo'nun 'seçilmiş kişi' olduğuna inanır ve onu 'harikalar diyarına' götürecek olan bir maceraya gönderir. Ancak gönderici, özne Neo'yu zorla görevlendirmez, Neo bu maceraya isteyerek, seçim yaparak atılır. Bu nedenle buradaki özne, özerk bir öznedir. Ancak Morpheus Neo'dan daha güçlüdür; onu gerekli olan bilgi, güç ve istek kiplikleriyle donatırç. Bu süreçte Neo yardımcılardan destek alır. Alıcı, yani Neo, *Matrix*'e ilişkin bilgiyi edinen, kendisinin insanları *Matrix*'ten özgürleştirecek 'seçilmiş kişi' olduğu bilgisini edinen, tanınan kişidir. Sürecin sonunda yaşanılanlardan kazançlı çıkan, daha doğrusu bu eylemlerden yarar sağlayan Neo'dur. Özne (Neo), tek başına hareket ettiği için, başlangıçta gönderici olan Morpheus, kendi isteğiyle bağışçıya dönüşür.

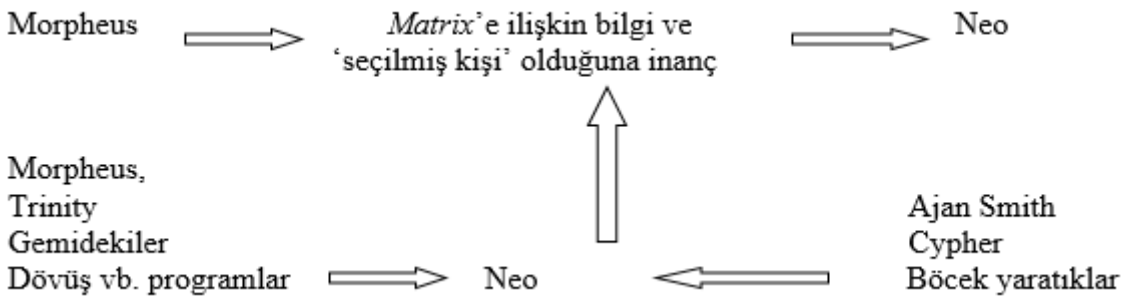
Yardımcı- Engelleyici: Neo'ya yolculuğu boyunca yardım edenler, başta yine Morpheus (G=B=Y) olmak üzere, Trinity, Tank (gemide Neo'yu saldırgandan kaçması için verdiği bilgilerle yönlendiren) ve başlangıçta Cypher'dir. Engelleyiciler ise, başta *Matrix*'in egemenliği için savaşan ajan Smith'dir. Ajan Smith, bilgilerini öğrenmek ve böylece onu etkisiz hale getirebilmek için Morpheus'a ulaşmak ister, onunla bağlantı kurduklarını bildikleri için de Neo'yu Morpheus'u yakalamaya yardımcı olması konusunda tehdit ederler. Ardından Morpheus'u kaçırırlar, Neo'nun onu kurtarmasından sonra da Neo'yu öldürmeye çalışırlar, ama başarılı olmazlar. Morpheus'un yakalanmasına yardım ettiği, saldırganlarla işbirliği yaptığı için Cypher de sonradan engelleyiciler tarafında yer alır. Böylelikle Cypher için, bir rol değişikliği

söz konusudur. Filmdeki kişilerin isimleri de onların konumlarını, işlevlerini tanımlar ve hepsi de Hristiyanlıkla ilişkilidir. *İngilizce- Türkçe Redhouse Sözlüğü*'nde (1997: 1050) 'rüyalar tanrısı' anlamına geldiği belirtilen Morpheus (1997: 636), yaşamını İsa'yı bulmaya adamış Vaftizci Yahya rolündedir. Bu nedenle hep yardım eder. Yine aynı sözlükte 'teslisi temsil eden simge' anlamına gelen Trinity (üçlük), 'Baba', 'Oğul' ve 'Kutsal Ruh'un birliğini simgeler. Morpheus Baba, Neo (yenilik) Oğul ve Trinity de Kutsal Ruh'tur. Engelleyici konumunda olan Cypher ismi ise, şeytanın isimlerinden birisi olan Lucifer'den gelmektedir ve pek çok resme konu olduğu gibi İsa'ya ihanet eden havaridir. Morpheus'un gemisinin bulunduğu Zion kenti de 'göksel Kudüs, gök, cennet' (Redhouse, 1997: 1151) anlamlarına gelmektedir. Bu anlamıyla Zion kenti, *Matrix*'in egemenliğinde olmayan, kurtarılmış bölgedir. *Matrix* ise, ana rahmidir. Ayrıca Neo'nun *Matrix*'ten önceki dünyada taşıdığı, 'yasal' ya da 'yasal olan' anlamına gelen Anderson ismi de, filmin ideolojik bağlamda okunmasında önemli bir ipucu sağlar. Bu bilgiler göz önünde bulundurulduğunda, filmi dinsel bir bağlamda değerlendirmek de mümkündür. Filmde bir başka engelleyici, geminin çalışmasına engel olmaya çalışan yaratıklardır. Yaratıklar, bir süre geminin çalışmasına engel olurlar ve gemiye hasar verirler, ancak sonunda onlar da yenilir. Bu doğrultuda eyleyenler ve oyuncuların işlevlerine göre dağılımı, aşağıdaki tabloda olduğu gibi gösterilebilir.

EYLEYENLER	OYUNCULAR	EYLEYENSEL İŞLEVLER
Gönderici	Morpheus	Eksikliği belirten kişi
Nesne	Matrix'e ilişkin bilgi Seçilmiş kişi olduğuna inanç	Eksikliği duyulan şey
Alıcı	Neo	Matrix'le ilgili bilgi eksikliğini giderir ve 'seçilmiş kişi' olduğuna inanır
Özne	Neo	Kahraman
Engelleyici	Ajan Smith, Cypher, gemiye saldıran böcek yaratıklar	Neo, Morpheus ve Zion gemisi için
Yardımcı	Morpheus, Trinity, Tank ve gemidekiler	Neo için

Çizelge 1: Filmde eyleyenlerin oyuncular ve işlevlerine göre durumu.

Bu durumda kahraman Neo açısından eyleyensel örnekçe şu şekilde gösterilebilir:



Filme Morpheus açısından baktığımızda ise, nesne *Matrix*'i ortadan kaldıracak 'kişi'yi bulmak ve *Matrix*'i ortadan kaldırmak olduğu görülür. Bu bakış açısından filmde birinci

nesnenin elde edildiği görülür, ama ikinci nesneye ulaşıldığı görülmez. Yukarıda da vurgulandığı gibi böyle bir son, ticari amaçlıdır.

Greimas'ın tanımladığı açıdan bakıldığında filmin başında, Neo ile elde etmeye çalıştığı nesneden (*Matrix*'e ilişkin bilgi ve 'seçilmiş kişi' olduğuna ilişkin bilgi ve inanç) uzak olduğu için, Neo bilgiden yoksun olduğu için ayrışımsal durum sözcesi söz konusudur. Başlangıçtaki ayrışımsal durum sözcesi filmin sonunda bağlaşımsal hale gelir. Bunu sağlayan da Neo'nun Morpheus'un yardımlarıyla edindiği bir dizi edimlerdir. Bu nedenle de filmde Neo, edim öznesi konumundadır.

8.2.5. Matrix Filminin Sözdizimsel Yapısı

Başlangıç Durumu (Sözleşme ve Edim): Morpheus (G) ya da eyletim öznesi bir eksikliği dile getirir; *Matrix*'i ortadan kaldıracak 'seçilmiş kişi'yi aramaktadır. Neo *Matrix* ile ilgili bilgi eksikliği içindedir.

a. Ajan Smith, Matrix'i yok etmek isteyen Morpheus'la (Gönderen 1) bağlantı kurduğunu bildikleri Neo'yla bir sözleşme yapmak isterler. Ama Neo saldırganlarla bir sözleşme yapmak istemez.

b. Morpeus (Gönderen 2), Neo'yla bir sözleşme yapmak ister. Ona Matrix'i gösterir. Biri, alması dâhilinde yaşadığı her şeyi unutmasını sağlayacak olan mavi, diğeri 'harikalar diyarı'nda bir yolculuğa götürecek olan kırmızı hap önerir. Neo kırmızı hapı alır ve sözleşme yapılmış olur. Eyleten Morpheus'tur. Böylece izlence başlar.

Dönüşüm

A. Nitelendirici Deneyim: Edinç

Neo isteyerek yolculuğa katılır.

Neo, Morpheus'un ve Zion'daki gemidekilerin yardımıyla *Matrix*'i yokedebilmek için dövüş, zıplama gibi bazı *güç*ler[26] edinir; *Matrix* ile ilgili *bilgi* edinir. Bunları *isteyerek* yapar. Morpheus, Neo'yu zorlamadığı için Neo bağımlı değil, özerk bir öznedir. Neo, Morpheus'un kaçırılmasından sonra, onu *isteyerek* kurtarır.

B. Temel Deneyim: Edim

Yer değiştirme sırasında Morpheus, ajanlarca kaçırılır ve Neo onlarla orada savaşır.

Saldırganlar, Morpheus aracılığıyla *Matrix*'e ilişkin bilgileri elde etmeye çalışırlar.

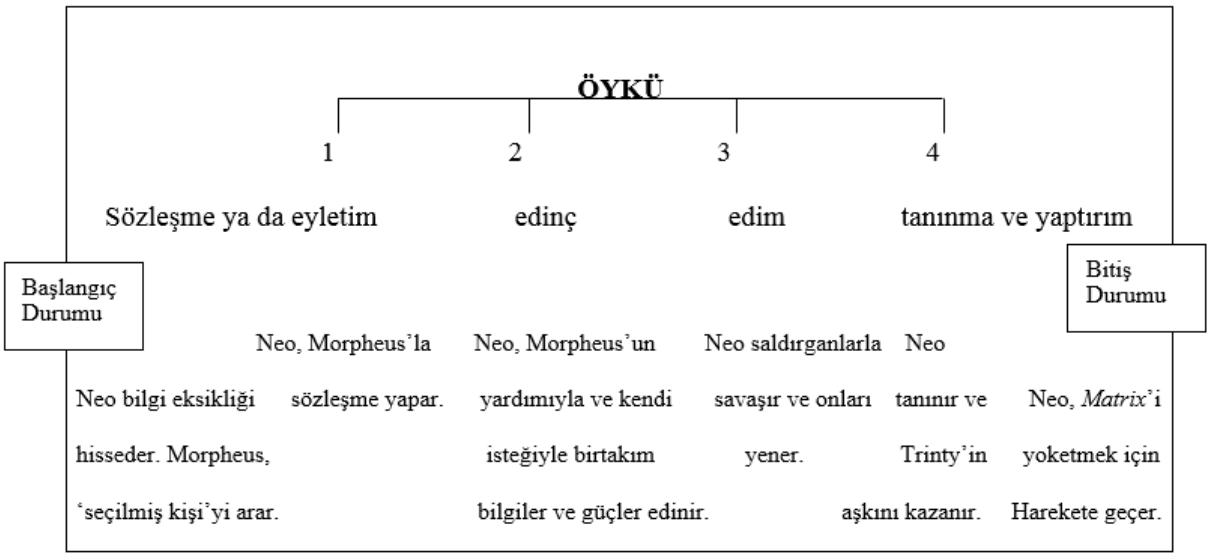
1. Neo, edindiği bilgiler ve güçler yardımıyla isteyerek saldırganlarla savaşır, Morpheus'u kurtarır ve onları yenilgiye uğratır.

C. Onurlandırıcı Deneyim: Bitiş Durumu, Tanınma ve Yaptırım

1. Saldırganı yenen Neo'nun 'seçilmiş kişi' olduğu açığa çıkar, buna kendisi de inanır.

2. Morpheus tarafından herhangi bir ödül ya da yaptırım uygulanmasa da Neo, Trinity'in aşkını kazanır.

3. Neo, artık 'seçilmiş kişi' olarak Matrix'i ortadan kaldırmak için yeni bir görevle insanları uyarır. Bu eylem de yeni bir izlence başlatır.



Çizelge 2. Filmin anlatı şeması.

8.2.6. Matrix Filminde Temel Anlam- Derin Yapı

Greimas'ın geliştirmiş olduğu göstergebilimsel çözümleme, hatırlanacağı gibi üç aşamadan oluşur. Bu üç aşamalı yöntem şu basamaklardan oluşmaktadır:

1. Söylem Çözümlemesi: Bu aşamada, filmin özeti, filmde yer alan kişilerin özellikleri (fiziksel-ruhsal özellikleri, eylemleri, söyledikleri) diğer film kişileriyle ilişkileri, anlatı boyunca hangi kavramlarla ilişkilendirildikleri, yüklendiği sorumluluklar ve işlevler açıklanmaktadır. Bunun yanı sıra, filmsel anlatı, uzam ve zaman açısından incelenmiştir.

2. Anlatısal Çözümleme- Eyleyensel Örnekçe: İkinci aşama, kişi, olay, zaman ve uzamın göz önünde bulundurularak, filmsel anlatının kesitlere ayrılmasını ve her bir kesitte film kişileri için (filmin ekseninde yer alan kişiler için) iletişim, isteyim ve güç eksenlerinin neler

olduğunun saptanmasını içermektedir. Anlatısal örnekçe, tüm anlatılar için değişmeyen ortak ve soyut bir yapı önerir (Kıran; Kıran, 2000: 147). Fransız göstergebilimci Greimas'ın, Rus halkbilimci Propp'un *Masalın Biçimbilimi* adlı kitabında belirttiği inceleme yönteminden hareket ederek geliştirmiş olduğu eyleyense örnekçe, metnin yüzeysel yapısındaki anlatısal söz dizimi ortaya çıkarmaya çalışır ve altı eyleyensel sınıfı, kendi aralarında ikişer ikişer birleştirir:

1. İsteyim ekseni üzerinde Özne-Nesne karşıtlığı,

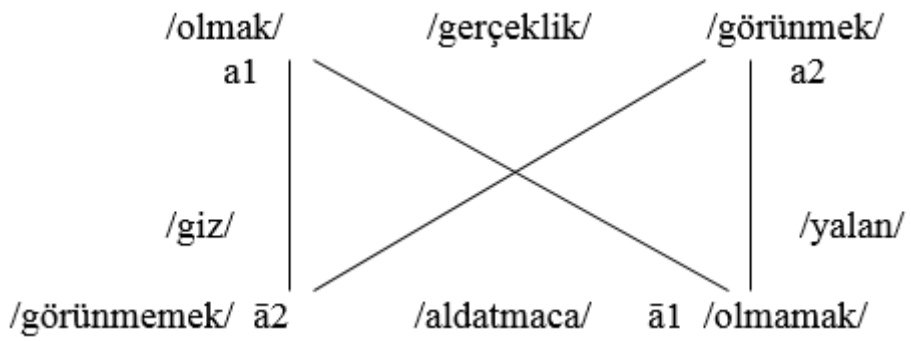
2. İletişim ekseni üzerinde Gönderici-Alıcı karşıtlığı,

3. Güç ekseni üzerinde Yardımcı-Engelleyici karşıtlığı (Kıran ve Kıran, 2000: 148).

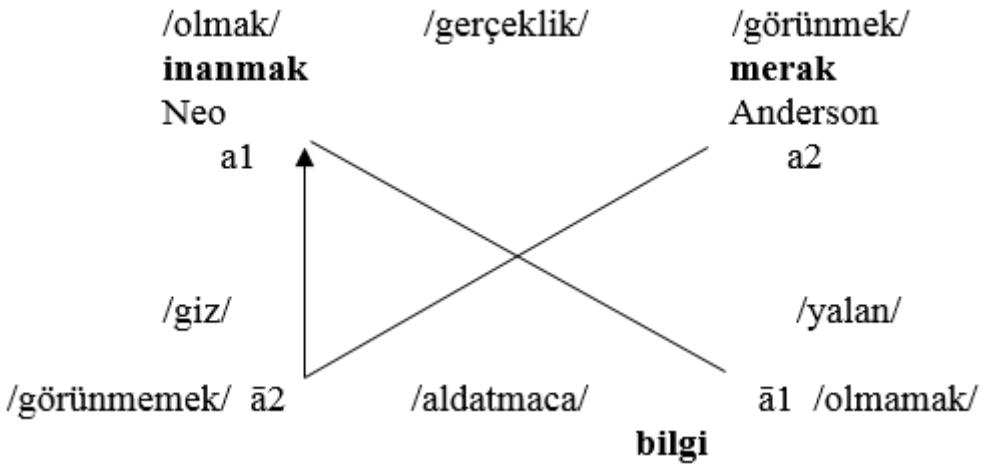
Özne, önemli eylemlere katılan başkahraman; nesne ise, kahramanın elde etmeyi istediği soyut ya da somut şey, ya da kimsedir (Kıran ve Kıran: 149). İletişim ekseni üzerinde yer alan gönderici, özneyi bir şeyi yapması için görevlendiren eyleyen; alıcı ise, bu eylemden yarar sağlayan eyleyen olarak tanımlanır (Kıran ve Kıran, 2000: 156). Güç ekseni üzerinde bulunan yardımcı, öznenin nesneye ulaşmasına yardım ederken, engelleyici ona karşı çıkar.

3. Temel-Derin Yapı: Metnin derin yapısındaki anlamı ortaya çıkarmaya çalışan göstergebilimsel dörtgen ise, bir anlam evreninin gerçekleşmesini sağlayan göstergebirimciklerin oluşturduğu ilişki ağı olup, birimler arasındaki karşıtlık, çelişkinlik ve içerme ilişkilerinin eklemlenişini gösteren mantıksal bir örnekçedir (Kıran ve Kıran, 2000: 299). Göstergebilimsel dörtgene, metinden elde edilen karşıtlıklarla başlanır. Örneğin aşağı/yukarı, alt/üst, içeri/dışarı, olmak/görünmek gibi karşıtlıklar, bu dörtgende temel karşıtlıkları oluşturur.

Ayşe ve Zeynel Kıran'dan alıntılayarak (2000: 248-251) olmak/görünmek karşıtlığı için bir göstergebilimsel dörtgeni aşağıdaki gibi yapabiliriz. Olmak/ görünmek karşıtlığını (a1-a2) temel alındığında, alt karşıtlık (ā2-ā1) görünmemek/olmamak biçiminde kurulur. Örneğin bir kişi polistir (olmak) ve giysileri de (görünmek) onun polis olduğunu göstermektedir. Bu, gerçeklik evrenidir. Dörtgende a1 olmayan (ā1) ile a1 olan arasında, yani olmak ile olmamak ve a2 olmayan (ā2) ile a2 olan, yani görünmek ile görünmemek arasında çelişkin bir ilişki vardır. Çelişkin terimler birbirini bütünlemez, aralarında 'ya o, ya bu' ilişkisi vardır. Örneğin polis olduğunu söyleyen bu kişi, ne polis gibi görünmektedir, ne de polistir. Bu durumda o, sahtekardır, çevresindekileri aldatmaktadır. Bu da aldatmaca evrenini oluşturur. Son olarak göstergebilimsel dörtgende üçüncü bağıntıyı, içerme ya da bütünleyicilik ilişkisi oluşturur. ā2, a1'i içerir; ā1 de a2'yi. Olmak olmamayı, görünmek de görünmemeyi içerir. Bir kişi polistir (a1), ama hiç de polis gibi görünmemektedir (ā2). Bu durumda 'gizemli' bir durum söz konusudur; belki de o, sivil polistir. Benzer biçimde bu kişi polis değildir (ā1), ama üniformasıyla polis gibi görünmektedir (a2). Bu durumda yalan söylemektedir. Üç tür bağıntı tamamlandığında, göstergebilimsel dörtgen şöyle oluşturulur:

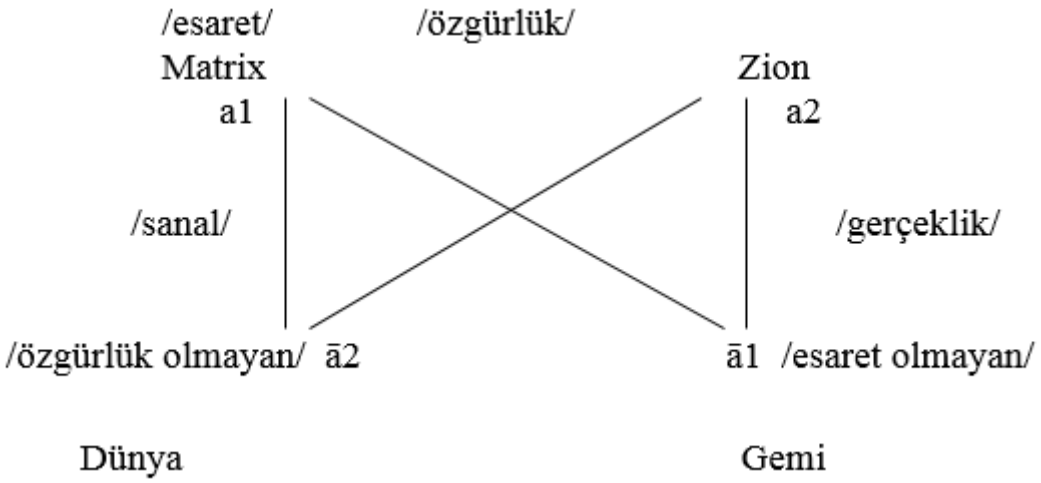


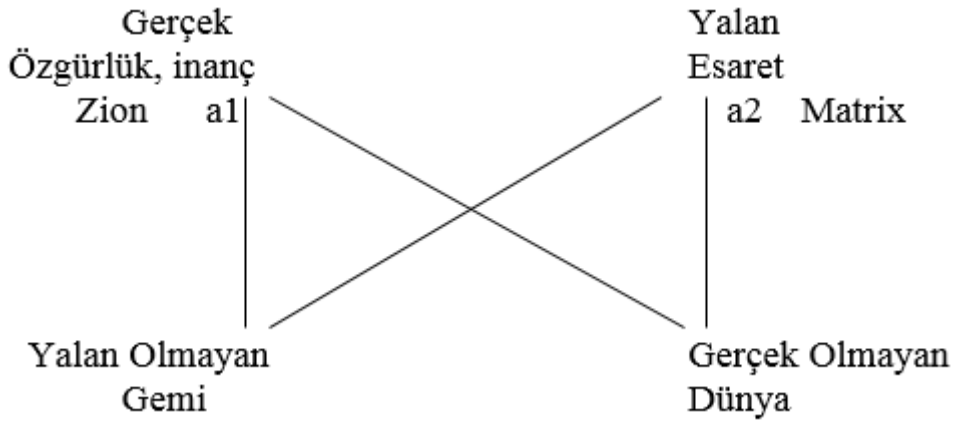
Bu doğrultuda Matrix filminin derin yapısı, Neo açısında, inanç temelinde şöyle ifade edilebilir:

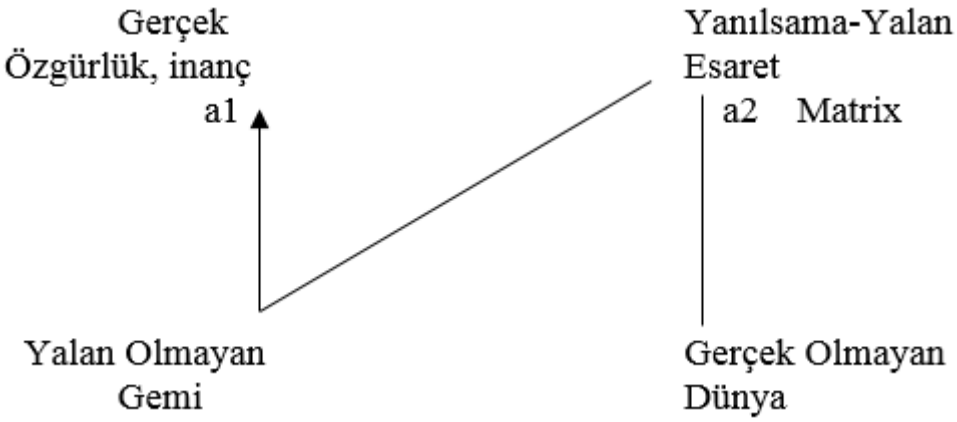


Anlatının başında Anderson mı, Neo mu olduğunu bilemeyen kahramanımız, Anderson görünümünde başlar izlencesine. Bu onun gerçeğidir. O, başlangıçta Matrix'i merak etmektedir. Dönüşüm sürecinde ise, bilgi eksikliğini giderir, o artık Anderson olarak görünmediğinde Matrix'e ilişkin bilgiye kavuşmuştur. Neo, sonuç durumunda 'seçilmiş kişi' olduğuna inandığında gerçekten olmak konumundadır. Bir başka deyişle onu olduran şey, inanmaktır.

Bir başka açısından bakıldığında ise esaret ve özgürlük, filmsel anlatının temel karşıtlığı olarak görülebilir.


/esaret/
Matrix
a1
/özgürlük/
Zion
a2
/sanal/
/gerçeklik/
/özgürlük olmayan/ ā2
ā1 /esaret olmayan/
Dünya
Gemi


Gerçek
Özgürlük, inanç
Zion a1
Yalan
Esaret
a2 Matrix
Yalan Olmayan
Gemi
Gerçek Olmayan
Dünya


Gerçek
Özgürlük, inanç
a1
Yanılsama-Yalan
Esaret
a2 Matrix
Yalan Olmayan
Gemi
Gerçek Olmayan
Dünya

karşılaştırma ve sonuç

Matrix filminin Propp'un ve Greimas'ın örnekçelerine göre çözümlenmesi, filmin tipik bir masal biçiminde olduğunu göstermektedir. Film, bir eksikliğin hissedilmesiyle başlar, kahraman bu eksikliklerini gidermeye çalışır, bu amaçla bir takım deneyimlerden geçer, saldırganların saldırısına uğrar ve sonunda eksikliğini giderir. Eksikliğini duyduğu şey ise, 'inanç'tır; 'seçilmiş kişi' olduğuna ilişkin inanç.

Propp'un yaklaşımını temel alan çözümlemede, filmde bazı işlevlerin olmadığı görülür. Zaten Propp da (1985: 96), saptadığı bütün işlevlere sahip çok az masal olduğunu belirtir. Onun tanımında bir kötülükle ya da bir eksiklikle başlayıp, ara işlevlerden geçerek evlenmeye ya da düğümü çözme olarak kullanılan bazı işlevlere ulaşan her gelişme biçimbilimsel açıdan *olağanüstü masal*dır. *Matrix* filmi de bu çizgiye uygun bir film olmakla birlikte, olağanüstü masalın bütün işlevlerine sahip değildir.

Greimas'ın örnekçesine dayalı çözümleme ise, filme daha uygundur; çünkü eyleyensel örnekçede ve anlatının sözdizimsel yapısındaki her öğeyi filmde görmek mümkündür. Bunun nedeni ise, yukarıdaki açıklamalarda dile getirildiği gibi, Greimas'ın eyleyensel örnekçesinin, Propp'un belirlediği işlevlerin birkaç temel işleve indirgenmesiyle ilişkilidir. Eyleyensel örnekçe, neredeyse her anlatıya uyabilecek denli temel işlevleri dile getirir. Bu nedenle film, Propp'un örnekçesinden çok Greimas'ın örnekçesine uyar. Filmde kahraman (Neo), onun ulaşmaya çalıştığı nesne (bilgi), yardımcılar ve engelleyiciler belirgindir. Sonunda bu eylemlerden etkilenen de yine kahramandır (alıcı). Filmin Neo'nun 'seçilmiş kişi' olmasına ilişkin inancı ekseninde yapılanması, metnin derin yapısında 'inanç' kavramının bulunduğunu göstererek ideolojik bir okumaya da açık kapı bırakır.

Bu derste, film çözümlemesinde, edebiyattan alınmış iki çözümleme yaklaşımı ele alınmıştır.

Bunlardan ilki Rus Biçimbilimci Vladimir Propp'un, halk masallarına dayanarak geliştirdiği çözümlemedir. Propp'un analizinde anlatılar yedi eylem kahramanı ve otuz bir eylemden, işlevden oluşur. Propp ve diğer anlatıbilimcilerin yaklaşımlarını daha temel düzlemde kategorize eden Greimas ise, anlatıları üçlü bir sınıflama içinde çözümlemeyi önermiştir. Yüzeysel yapı için söylem çözümlemesi; anlatısal yapı için eyleyensel örnekçe ve derin yapı için temel-anlam ya da göstergebilimsel kare yaklaşımı. Her iki yaklaşım, *Matrix* filmine uygulanmış ve filmin, masalsı olmakla birlikte Propp'un yaklaşımından çok, Greimas'ın yaklaşımına daha uygun olduğu görülmüştür. Propp'un bütün işlevlerinin filmde yer almadığı, buna karşın, Greimas'ın anlatısal analizinin, eylem kahramanlarını daha temel yapılara indirgediği için, filmi çözümlemede daha uygun olduğu açığa çıkarılmıştır. Son olarak *Matrix*'in derin yapısının, inan-inançsızlık ve özgürlük-esaret karşıtlığı temelinde kurulduğu sonucuna ulaşılmıştır. Çalışmada Propp'un biçimsel analizi ile Greimas'ın göstergebilimsel yaklaşımının, film çözümlemesinde elverişli olduğu görülmüştür.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Propp'un yaklaşımı ile Greimas'ın yaklaşımı arasında nasıl bir ilişki söz konusudur?

2. Propp'un işlev kavramı nasıl açıklanabilir?

3. "Sınıfını geçersen, sana bisiklet alacağım" diyen bir ebeveynin eyleminin, Greimas'ın dörtlü şemasında karşılığı nedir?

4. Aşağıdaki cümlede boş bırakılan yere gelecek sözcüğü doldurunuz.

"Göstergebilimsel film çözümlemesinde kullanılan narratolojnin Türkçe karşılığı ……."dir.

5. Propp'un olağanüstü halk masallarını inceleyerek geliştirdiği anlatı çözümlemesi, ne tür bir analiz olarak kategorize edilir?

a) Özsel

b) İşlevsel

c) İçeriksel

d) Dışsal

e) İçsel

6. Aşağıdakilerden hangisi, Propp'un Rus masalllarına dair saptadığı gözlemlerden biri değildir?

a) Masalın değişmez, sürekli öğeleri kişilerin işlevleridir. İşlevler masalın temel oluşturucu bölümleridir.

b) Olağanüstü masalların içerdiği işlev sayısı sınırlıdır.

c) İşlevlerin dizilişi her zaman aynıdır.

d) Bütün masallar yapıları açısından aynı türe bağlanırlar.

e) Masallarda işlev, eylemden çok, tema ile ilgilidir.

7. İşlevi, büyülü nesneyi kahramana vermek olan Propp'un eylem kahramanı aşağıdakilerden hangisidir?

a) Gönderen

b) Kahraman

c) Düzmece kahraman

d) Bağışçı

e) Saldırgan

8. Göstergebilimsel film çözümlemesi kapsamında Greimas'ın geliştirdiği yaklaşımında isteyim ekseninde yer alan karşıtlık, aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak verilmiştir?

a) Özne-Nesne karşıtlığı

b) Özne-Alıcı

c) Yardımcı-Engelleyici

d) Gönderici-Yardımcı

e) Gönderici-Alıcı

9. Greimas'ın anlatının sözdizimi kapsamında tanımladığı ve göndericinin anlatı sözdizimindeki dönüşümleri gerçekleştirecek özneyi (Ö) belli bir amaç doğrultusunda etkilediği, yönlendirdiği aşama, aşağıdakilerden hangisidir?

a) Edim

b) Edinç

c) Sözleşme ya da eyletim

d) Tanınma ve yaptırım

e) Anlatı izlencesi

10. *Matrix* filminde Morpheus, Propp'un yaklaşımında hangi eylem kahramanına denk düşmektedir?

a) Bağışçı

b) Aranılan kişi

c) Kahraman

d) Düzmece kahraman

e) Saldırgan

1. Propp, çözümlemesini Rus halk masalları üzerinden gerçekleştirerek, bu masalların tümünde görülebilecek eylem kahramanlarını ve onların işlevlerini sınıflandırmıştır. Greimas da aynı amaçla yola çıkmakla birlikte, tüm anlatılara uyarlanabilecek daha temel düzeydeki işlevleri ortaya koymaya çalışmıştır. Her iki yaklaşım, tüm anlatılar için değişmeyen ortak ve soyut yapıları bulmaya çalışır. Propp, bu yapıları 'işlev' olarak tanımlayıp otuz bir maddede toplarken, Greimas, üç eksen üzerinde ikili ilişkiler biçiminde inceler. Bir başka deyişle Greimas'ın, yaklaşımı, Propp ve onun gibi anlatı çalışan bilim insanlarının çözümlemelerine dayanır.

2. Propp'un kullandığı temel anlatı birimi işlevdir. İşlev, bir kişinin gerçekleştirdiği eylemdir. Bu işlev, olay örgüsüne göre tanımlanır. Masaldaki kişilerin üstlendiği işlevler, anlatının değişmez öğeleridir. Masalda bulunan yedi eylem kahramanının yaptığı eylemler, işlevi oluşturur.

3. Bu eylemin karşılığı, sözleşme ya da eyleyim'dir. Sözleşme ile ebeveyn, çocuğunu/ özneyi belli bir amaç doğrultusunda etkilemeye, yönlendirmeye çalışır.

4. Anlatıbilim

5. b) İşlevsel

6. e) Masallarda işlev, eylemden çok, tema ile ilgilidir.

7. d) Bağışçı

8. a) Özne-Nesne karşıtlığı

9. c) Sözleşme ya da eyletim

a) Bağışçı

9. PSİKANALİTİK ÇÖZÜMLEME

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

9.1.

9.2.

9.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	Kazanım	Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği

Anahtar Kavramlar

Giriş

Bu bölümde film çözümlemede temel yaklaşımlardan biri olan psikanalitik eleştiriye yer verilmiştir. Sigmund Freud'un bilinç, bilinçaltı, düş, arzu, bastırma, yer değiştirme gibi kavram ve yansıtma mekanizmalarının açıklandığı ünitede, psikanalitik yaklaşımın, hem sanatçıyı, hem filmsel metni, hem de seyirciyi açıklamak için kullanılabildiği belirtilmiştir. Freud'un sanatı, bastırılan sapmaların, arzuların bir ifadesi olarak gören yaklaşımının, filmdeki karakter ve ilişkileri açıklamak için kullanıldığı örneklerle açıklanmıştır. Son olarak Bergman'ın *Persona* filmi, Lacancı psikanalize göre ben/ öteki karşıtlığı üzerinden derinlemesine çözümlenerek örnek bir uygulamaya yer verilmiştir.

9.1. Psikanalitik Çözümleme[27]

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 malzemesi 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 başlık altında psikanalitik kuram işaret edilen bu çerçeve içinde ele alınacaktır.

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, 1995). 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 1940'lı 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 yaklaşmak konusunda etkili bir yöntemken, zamanla psikanalitik kuramın yaygınlaşıp kabul görmesiyle birlikte sanatçılar da bu farkındalık içinde süreci tersine çevirerek psikanalizi etkili biçimde kullanmaya başlamışlardır. Bu yargı günümüz 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

[27] Bu başlık altındaki bilgiler, Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* adlı kitabının, 179-191 sayfaları arasından aktarılmıştır.

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 (Lapsey, Westlake: 67). 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.

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 (dilbilimsel) 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 bulun maktadır" (Kaplan, 1990: 11-12). 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 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." (Petric, 1981: 1). Ama 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." (Freud, 1991: 55). 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 sırasında 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 âlemine sığındığını kasteder. 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 istek doyumuna karşı gösterdiği tepkileri yumuşatır ve kısa bir süre için bastırılmış duyguların açığa çıkmasına ve onun kendi bilinçdışı süreçlerinden yasak bir zevk almasına imkân tanır" (Eagleton, 1990: 200). Film yönetmeni nevrotik bir hasta gibi bilinçaltındaki 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 temelanlam ve yananlamı) birbiriyle bağlandığı ve özel yoğunlaştırma ve iç içe geçme sürecine uğradığı zaman ortaya çıkmaktadır” (Freud, 1993: 55). 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.

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 (Trower, 1993: 39)". Bu psikanalitik yorum belki başlangıçla 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 görücüsü 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 sorusunun yanıtlamaya çalışır. 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" (Metz, 1983: 46). 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 öğrenmişizdir. 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" (Carrol, 1981: 17). 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 ele 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 yansıttıklarının göz önüne

serilmesinde başvurulacak eleştirel çatıyı sağlamaktadır. Filmsel süreçlerin 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. " (Oskay, 1982: 61). 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 yaklaşımım 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 kurulma 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.

9.2. Persona Filminin Psikanalitik Çözümlemesi[28]

9.2.1. Persona'ya Giriş

Yönetmenliğini İsveçli Ingmar Bergman'ın yapmış olduğu *Persona* filmi (1965), hemşire Alma ile, sahnede oyun oynarken aniden susup bir daha konuşmayan Elisabeth Vogler adındaki iki kadın arasındaki ilişkiye odaklanır. Vogler'in doktorunun önerisi üzerine, iki kadın kısa bir süreliğine bir adaya yerleşirler. Film boyunca hemşire-hasta ilişkisinin tersine çevrildiği

[28] Bu başlık altındaki bilgiler, Hasan Akbulut'un "*Bir Varoluş Sorunsalı: Persona*" başlıklı makalesinden kısaltılarak aktarılmıştır. Çalışma şu kaynakta yayımlanmıştır: *kültür ve iletişim*, 7(1): 71-100, 2004.

görülür. Klasik anlatı kalıplarının dışında bir film olan *Persona*, aralarında sinema tarihinde yer etmiş filmlerin de olduğu çok sayıda imgeyle açılır. Karanlıktan aydınlığa geçişle başlayan filmin girişi, sinemanın hammaddesi olan ışığı görünür kılarak, filmin aynı zamanda sinema ve sanat hakkında, yani özdüşünümsel (reflexive) bir film olduğunu ortaya koyar. Prologda birçok imge arasında, beyazlar içindeki bir odada, ölü olduğunu zannettiğimiz bir karakter belirir. Hareket eden erkek çocuk, kalkar ve projeksiyonun aydınlattığı perdeye, perdedeki kendi imgesine dokunmaya çalışır.

Erkek çocuğun perdeye yansıyan yüzü, ben ve öteki karşıtlığını akla getirir. Genç erkek, "ben" olarak kendini, "öteki" olan izleyicinin bakışında bulur, görür. Bu; tam anlamıyla, Lacan'ın görüşlerine uyan bir sahnedir. Cünkü Lacan'a göre özne, "her zaman kendi söylemini, başkalarının ("öteki"nin) söyleminde bulur" (Sarup, 1997: 46). Lacan, çocuğun kendi kimliğini, öznelliğini bir süreç sonunda kazandığını belirtir. Bu süreçte ayna evresi oldukça önemli bir öneme sahiptir. Başlangıçta çocuk, kendi bedenini, başkalarından ayırt edemez, onları kendi bedeninin bir parçası olarak görür. O, benliğini kurmasının ilk sürecini, bütün gereksinimlerini karşılayan anneyle yaşar. Çocuk, kendi imgesini, annenin kendisine yansıtmasıyla kavramaya başlar. Lemaire, altı-sekiz aylık aşamada çocuğun, ayna evresine girdiğini ve bu aşamada aynada kendisini ayırt ettiğini söyler, ama çocuğun benzeriyle girdiği bu ilk ikili ilişkisinin, ona öznelliğini kazandırmadığını vurgular (154,158). Çocuk, "öteki"nde ayna imgesinde ya da annesinde, kendisiyle karıştırdığı ve özdeşleştirdiği bir benzerini görür sadece. Bu nedenle çocuk, kendi ("ben") olmaktan çok çiftidir. İkili ilişkinin dramı da buradadır zaten. Filmde bizler, genç çocuğu kamera aracılığıyla izleriz. O da, kamera aracılığıyla izlenildiğini, bizi, yani "öteki"ni ve kendi "ben"ini fark eder; ona erişmeye çalışır, Yüz, tamamıyla aydınlık olan perde üzerinde net bir görüntü oluşturana kadar bulanık görünür. Lacan, ayna evresinde imgenin, bedenin parçalanmış görüntülerle başladığını, bireydeki saldırgan çözülüşün belli bir düzeyine eriştiğinde ise, kendisini düşlerde gösterdiğin belirtir (1996: 178-179). Bu düşlerde beden, parçalanmış kollar ve bacaklar, aşırı boyutlarda tasarlanmış organlar biçiminde görünür. Prologda perde üzerine yansıyan yüz de aşırı büyük boyutlardadır ve beden, parçalanmış el, yüz görüntüleriyle belirir. Filmin bütününe baktığımızda bu genç çocuğun, kimliğini, "öteki" olan Elisabeth'te arayan, "ben"in varoluş sürecini başlatan Alma olarak yorumlanabileceği görülür. Bu nedenle prolog, filmin özüne işaret eden bir "erken anlatı"[29] olarak okunabilir.

Fisher ise prologda görmüş olduğumuz bu genç erkeğin, oedipal perspektiften bakıldığında yönetmenle özdeşleşmiş olduğunu belirtir (71). Bu olguyu Blackeell, bu genç erkeği oynayan aktörün (Sessizlik'le Johan'ı oynayan aktör) hem yönetmcn, hem de izleyici için özdeşleşme nesnesi olduğunu söyleyerek dile getirir (139). Genç adamın yatakta yatış şekli, akla anne karnındaki bebeğin duruşunu getirir. Böylece filmin psikolojik yönü, daha filmin başlangıcında duyumsatılır. Genç adam bize ulaşmaya, dokunmaya çalıştıkça, izleyici için, adamın gerçekliği nedeniyle filmsel yanılsama yok olur (Blackwell, 1997: 140). Film, bizlere izleyici olduğumuzu anımsatırken, oyuncular da izlendiklerinin farkındadırlar. Bu farkındalık,

[29] Erken anlatı, romanda, filmde vb metinlerde, yapıtın bütününe gönderme yapan küçük parçasıdır. Bu anlatım, görsel, işitsel göstergelerle anlatılabileceği gibi, filmin başında anlatılan bir hikâye, masal, fıkra gibi araçlarla da anlatılabilir.

öz-düşünümsellik niteliğine ek olarak, özdeşleşmeyi olanaksız kılan mesafe koyma, yabancılaştırma özelliğiyle birlikte *Persona*'nın 'sanat' filmi olduğunun altını çizer. Böylece ben/ öteki karşıtlığına, izleyen/ izlenen karşıtlığı da eklenmiş olur.

Bu görüntülerin ardından film, sessiz filmlere, yüz çekimleriyle ve pek çok imgeyle tekrar kırılır ve aydınlıktan aydınlıktan karanlığa geçildiğinde Alma (Bibi Anderson) belirir. Elleri arkasında bağlı olan Alma, yüzünü görmediğimiz kadın doktordan Elisabeth'in hikâyesini; Elektra oyununu oynarken birden sustuğunu ve konuşmayı reddettiği bilgisini dinler. Sophokles'in tragedyalarından bir olan Elektra oyunu ile Elisabeth'in durumu arasında bir benzerlik ilişkisi söz konusudur. Oliver'e göre Elektra, oğlunun ölüm haberini alınca güler; Elisabeth ise, asla çocuğunu sevmeyi öğrenemediği için güler. Böylece iki kadının, annelik ve kadınlık ile ilgili toplumsal/ cinsel rolleriyle ilgili sorun olduğu görülür. Hemşire Alma, Elisabeth'in odasına girer girmez kendisini anlatmaya başlar. İki yıl önce mezun olduğunu, 25 yaşında olduğunu ve nişanlısı Karl ile evleneceğini anlatmaya başlar. Elisabeth'in suskunluğu karşısında Alma'nın konuşması bir karşıtlık oluşturur ve rollerin tersine çevrildiğine işaret eder. Alma, dinlemek yerine anlatır, Elisabeth ise konuşmak yerine susar, dinler. Ertesi gün Alma, Elisabeth'e kocasından gelen mektubu açıp okur ve onun kocasını ve oğlunu görmeyi reddettiğini öğrenir. Girişten de anlaşıldığı gibi Elisabeth'in suskunluğunun, reddettiği eş ve annelik gibi toplumsal rollerle ilgili olduğu açığa çıkar. Elisabet, kendisini saran oyuncu, anne, eş rollerini oynamayı reddeder, çünkü bu roller, erkekler tarafından kurulmuştur. Onun tepkisi, bu rollerin reddi anlamına gelir ve bu red, psikanalizin verileriyle anlaşılabilir.

9.2.2. Sessizliğin Gücü

Lacan'ın ben kimliğinin oluşumuna dair fikirler, Hegel'den etkilenmiştir. Hegel'de benlik, kendini, bir "öteki"nin özbilincini tanımasından sonra tanır. Bu tanıma sürecini Hegel, köle/ efendi diyalektiğinde anlatır. Hegel'de benlik'in kendini tanıma süreci, "öteki"yle olan karşılıklı bir etkileşim süreci içinde öznelliğini kazanır; böylece ben, "öteki"ni tanımalı ve özdeşleşmeli, "öteki"nin yerini almalıdır. Ben ve öteki arasında sürekli bir diyalektik çatışma mevcuttur ve bu çatışma, ya ben'in öteki'ni öldürmesi ya da öteki'nin güçlenip ben'i ortadan kaldırıp yeni bir diyalektik çatışmaya geçmesiyle sonuçlanır. Köle/ efendi diyalektiğinde belirtildiği gibi, efendisinin kendisini tam olarak tanıması, kölenin özgür olmayışlığını görmesi ve kendi özgürlüğünü fark etmesiyle; kölenin ise kendi özgür olmayışlığıyla, efendisinin özgür oluşluğunu görmesiyle gerçekleşir. Dolayısıyla bilincin kendisinin tam olarak farkında varması, ancak karşıtını tanımasıyla olasıdır (Bumin, 1998). Lacan, bu Hegelci senaryoyu değiştirir. Ona göre özbilinçlilik, benlik yabancılaşmasından geçer ve Hegel'de olduğu gibi özbilinçlilik, yalnızca "öteki" ile karşılaşma yoluyla oluşur. Özne, bir özne olabilmek için Lacan'a göre kendi ve yansıması olarak ayrılmalıdır (Oliver, 1995: 236). Lacan'a göre ben, daima idealinden eksik (castre) bir şeydir (1994: 24). İnsan yitirme duygunsu ilk doğduğunda (cinsel farklılaşma, cinsel yoksunluk, çift cinsiyet olarak) yaşar. Bu yoksunluk belli bir dilin kazanılmasını önceler. 16-18 ay arasında birey, hem kendini (benliğini) hem de başkasını (ötekini) kavramaya başlar. Ayna evresi ile bu süreç desteklenir. Ama ayna aşaması bir yabancılaşma anıdır, çünkü dışsal bir imge aracılığıyla kendini tanımak, kendine yabancılaşmak anlamına gelir. Ne olduğumuzun

bilgisini, bize başkalarının gösterdiği tepkilerden ediniriz. Yani Lacan'a göre her kendini tanıma arzusu, gerçekte başkasını (ötekini) tanıma arzusudur (Sarup, 1997: 29-44). Ancak kendini tanıması için, ayna aşamasında dile geçişten önce bireyin, kendisi için öteki olan anneden ayrılması gerekir. Dil ise, kurallarını "Baba"nın koyduğu, Baba'nın yasasının geçtiği kültürel alandır. Bu, yaşayan bir baba olmadığı zaman bile "Baba"nın yasasıdır (Tura, 1996: 121-201). Anne dile, simgesel düzene, kültüre geçişte geride bırakılması gereken "öteki"dir. Özne, aynada ya da öteki'nin bedeninde kendi imgesini gördüğünde, dünyanın geri kalanından ve güvenli bir şekilde bağlı olduğu annesinden ayrı olduğunun farkına varır. Ayna evresini izleyen aşamada anne, "öteki" olarak ayna imgesinin yerini alır, çocuk onu bir "öteki" olarak görmeye başlar (Oliver, 1995: 236). İşte Lacan'ın kuramına göre birey, "simgesel alana" geçtiğinde "babanın yasası"yla karşılaşacaktır. Persona'da Elisabeth, bu nedenle sessizliği seçerek dile meydan okur, kendisine sunulan kültürel alana girmez. Yapısalcılıkta anne doğayı, baba kültürü simgeler. Dili kazanmayı, kültürel alana girmeyi tehdit ettiği için anne tehlikelidir. Elisabeth ise buna, babanın yasasıyla yapılandırılmış dili kullanmayarak direnir. Ancak Elisabeth, Moulon'un belirttiği gibi, gönüllü olarak sessizliği seçer, sessizliğini kontrol eder (27). O, Alma'da olmayan etkili bir söz söylemenin gücüne sahiptir; sessizliğin keskin diline.

Elisabeth'in aktirist (oyuncu) olması bir rastlantı değildir, Onun mesleği, ben/öteki, izleyici/ izlenen karşıtlığının altını çizer (Blackwell, 1997: 143-144). O halde E1isabeth'in suskunluğu, erkek egemen topluma bir meydan okuma olarak anlaşılmalıdır. Oyuncu, eş, anne rolleriyle E1isalbeth, hep "öteki", "izlenen"dir. Bunu fark ettiğinde bu rollere karşı gelir; sessiz kalarak "ben" olmanın ya da "varolmanın" koşullarını arar. "Varoluş", ise, "öteki"yle karşılaşmayı gerektiren zorlu bir mücadeledir. *Persona*, işte bu "varoluş" mücadelesinin anlatısıdır.

Filmin ismi de, onu çözümleme için önemli bir ipucu sunar. *Persona*, ya tiyatrodaki bire role (dramatize kişilik) ya da gerçekteki psikolojik bir tipe (Jungçu terminolojideki ya da bölünmüş kimlikteki gibi) gönderme yapar. Bu terminolojik varsayımlardan biri, bireysel ve sınırlı "kişiliğin" (personae) varlığıdır (Mast, 1976: 411). İnsanoğlunun uygarlaşma süreci, insan ve toplum arasında, onun nasıl görünmesi gerektiği konusunda ve birçok insanın, arkasına gizlenerek yaşadığı maskenin oluşması konusunda bir uzlaşma getirmiştir. Jung, bu maskeye, bir zamanlar eski çağ aktörlerince oynadıkları rolü belirtmek için giyilen maskelere verilen isim olan *persona* demektedir (Fordham, 1983: 63). Türkçeye takınılan kişilik ya da maske olarak çevrilen persona, Jung'a göre insanın gerçekte olduğu şey değil, başkalarının ve kendisinin olduğunu düşündüğü şeydir (55). Başka bir deyişle *persona*, bireyin (ben) kendisini, toplumun (öteki) ona yüklediği rol ve sorumluluklarla tanımlamasıdır. Psikolojik kavramlar göz önünde bulundurulduğunda *persona*, kolektif psikenin yalnızca bir maskesidir. Temel olarak *persona*, hiç gerçek bir şey değildir, o bireyle toplum arasında, kişiyle nasıl olması (gerektiği) üzerine bir uzlaşmadır. *Persona*, başkalarının ve kişinin kendisini bireysel olduğuna inandıran, bireyselliği takınan bir maskedir; oysa kişi, basitçe kolektif psikenin verdiği rolü oynuyordur. Kolektif olarak uygun bir *persona*nın inşası, dış dünyaya korkunç bir teslim, ben'i doğruca *persona*yla özdeş kılmaya yönelten hakiki bir kendini kaybetmedir; böylece insanlar yapar gibi göründüklerine inanarak gerçek varolurlar (Kabil, 1995: 30-33). Jung, insan yaşamında sık karşılanan bir durumun, *persona*yla özdeşleşmek olduğunu yazar. Ona göre her mesleğin bir

*persona*sı vardır: “Dünya, insanları belirli bir davranışa zorlar ve profesyonel insanlar bu beklentileri yerine getirmek için çaba harcar (55). Jung’a göre bu açıdan *persona*, dünya ile ilişkilerimizi sağladığımız bir gerekliliktir (Fordham, 1983: 63). Ona göre *persona* geliştirmeyi ihmal eden insanlar, kaba huzursuzluklar yaratan ve dünyadaki yerlerini bulmakta zorluklar çeken eğilimler sergilerler. Ancak Jung, insanın *persona*sıyla özdeşleşmesinin tehlikeli olduğunu da düşünür. Örneğin bir profesör ders kitabıyla, tenör sesiyle özdeşleşir, bu da onların felaketi olur. Çünkü o zaman insan, yalnızca kendi biyografisini yaşar. Bu nedenle *persona* bireysel gelişmeye engeldir (55). Dolayısıyla *persona*nın çözülüşü, birleşme için vazgeçilmez koşuldur. Filmde Alma, mesleğiyle bütünleşmiş, toplumun kendisinden beklentilerini içselleştirmiş ve kendisini tamamen topluma adamış olması nedeniyle, *persona*sıyla özdeşleşmiştir. Oysa Elisabeth, kendi *persona*sını yıkmaya çalışmaktadır. O, bu süreci, öncelikle tiyatro oyununda oynamayarak başlatır, ardından baba’nın egemenliğindeki dili kullanmayarak, konuşmayarak sürdürür. Personaya bu direnç, varolmanın koşullarının sorgulanması anlamına gelir. Bir anne, eş, sürekli oynayıp bıraktığı oyuncu rolleriyle Elisabeth, rollerinin ataerkil toplum tarafından belirlendiği için hep öteki olduğunu fark eder ve “ben"in varoluş süreci başlar böylece.

Filmin ilerleyen bölümlerinde iki kadının adada yazlık evde olduğu görülür. Kamera çoğu kez onları, pencere ya da kapı aralıklarında çerçeveler. Alma, nişanlısının kendisini tembellikle suçlamasına karşın, bitirme sınavlarında yüksek not aldığını, hemşirelik yapmaktan hoşlandığını ve hastanede yaşlılar için yapılmış bir evde kalmak istediğini anlatır. Elisabeth’in tersine Alma, kendisini topluma sunmuştur. Oliver’a göre Alma’nın adı bile anneliğe yönelik bir imlemedir (216). Latincede cömertlik için kullanılan Alma, Alma Ana (mater), cömert anaya, Bakire Meryem’e gönderme yapar. Sınırları olmayan cömert ana, Bakire Meryem gibi hemşire Alma da, kendisini sosyal olanın yararına sunmuştur. Kendi sınırları çözülmüş, kaybolmuştur. Hemşireliği de bunu ifade eder. Çünkü o, kendisini, başkalarının olmasını istediği gibi olmaya adamıştır.

Alma, sürekli anlatmaya devam eder ve her zaman olduğunun tersine bu kez dinleyenin değil, anlatanın kendisi olduğuna şaşırdığını söyler. Bir yaz tatilinde komşu bir kadınla çıplak güneşlendiklerini ve kendilerini izleyen genç erkeklerle birlikte olduklarını, o gece Karla ile birlikte olmaları üzerine de hamile kaldığını anlatır. Hamile kaldığında, nişanlısı Karl’ın isteği üzerine bebeğini aldırdığını Elisabeth’e anlatırken, “Çünkü ben de öyle istiyordum” der. Alma, bebeğin aldırılmasına karar veren Karl’ın isteğini benimsemiş görünse de, böylece iki kadın da bilerek annelik rollerini reddetmiş olurlar. Bu sırada Elisabeth, Alma’nın anlattıklarını sanki kendi bedeninde deneyimler gibi dinlemektedir (Simon’dan akt. Balckwell, 1997: 144). Bu yönüyle filmde dikizlemeci (voyeristik) bir yön bulunur. Dikizlemeci yön, hem Alma’nın, çıplak güneşlendiklerinde kendilerini genç erkekleri izlediğini anlatmasında, hem de Elisabeth’in, sahnede aşırı bir makyajla Elektra rolündeyken gösteren çekimlerde belirir. Blackwell’e göre Elisabeth burada, grotesk ve feminen bir maske giymiştir ki, bu maske, onun erkek bakışının bir nesnesi olduğunu vurgular (144).

Alma’nın anlatması, Elisabeth’in de dinlemesiyle ikili arasındaki ilişki giderek yakınlaşır ve Fisher’e göre bu yakınlık, bir anne-çocuk ilişkisini anımsatır (76). Kötü anneye

karşı iyi anne oyununu oynasalar da, gerçekte onlar anne-çocuk ilişkisini oynar. Alma, annelik ve tıbbi görevlerinden vazgeçip Elisabeth ile gençli ilişkisine kayarken, kendisini Elisabeth'in gözbebeği, kızı olarak düşünür. Ancak bu ilişki, Alma'nın, Elisabeth'e yazdığı mektubu okumasıyla kırılır. Mektupta Elisabeth, Alma hakkında yorumlarda bulunmuş, onu çözümlemeye çalışan bir doktor gibi yazmıştır. Alma, incinir ve Elisabeth'i, anne-babasının, kendisini yeterince sevmediğini hisseden bir çocuk gibi reddeder. Fisher (76), bu sekansta kısa kesilmiş saçlarıyla Alma'yı, prologtaki erkek çocuğa benzetir. Böylece genç erkeğin oedipal durumuyla Alma arasında bağ kurulmuş olur. Alma, sürekli anlattığında ne kadar da saçmaladığını söyler; Elisabeth'in sessizliği de onun dildeki bu başarısızlığını destekler. Alma, eski filmlerini izlediği Elisabeth'e çok benzediğini, "eğer biraz daha çalışırsa, onun yerine geçebileceğini" söyler, tabii "düşünce olarak". Elisabeth'in gözlemciliği, sessizliği, kendinden emin mesafeli/ soğuk davranışları da Alma'nın, Elisabeth ile ilgili merakını ve onun gibi olma arzusunu kamçılar. Böylece, kendi olabilmek için, "öteki" olmanın gerekli olduğunu yinelemiş olur. Bir başka deyişle, birbirleri için "öteki" olan kadınların kendilerini tanımaları için, birleşmeleri gerektiğini vurgular.

9.2.3. Düş, Gerçek ve İntikam

İçki içip gizlerini anlattığı akşam Alma, uyuyakaldığında Elisabeth, ona yatağına gitmesini söyler. Bu, film boyunca Elisabeth'in sesinin duyulduğu ilk sahnedir. Ancak gerçek mi, düş mü olduğu belli değildir. Alma, Elisabeth'in söylediklerini tekrarlar ve onun eşliğinde yatağına gider. Elisabeth, ona sarılır ve başını öper. Ertesi sabah uyandıklarında deniz kıyısındadırlar ve elinde fotoğraf makinesi ile Elisabeth, hem kameraya dönerek, hem de Alma'ya yönelerek fotoğraf çeker. Alma, elinde fotoğraf makinesi ile ona poz vererek, hala personasını, takındığı kişilikleri sürdürür. Öteki olan Alma, kendisini Elisabeth'in bakışına göre tanımlar, poz verir, kişilik takınmaya devam eder. O gece Alma, Elisabeth'e, gece yanına gelip gelmediğini sorduğunda, Elisabeth, "Hayır" anlamında başını sallar. Bu durum, önceki geceye tanık olmuş seyircinin de gördüklerini ve duyduklarını karıştırmasına neden olur.

Elisabeth'in doktora yazdığı mektubu gizlice okuduğunda Alma da, karışık duygular yaşar. Mektupta Elisabeth şöyle yazmıştır: "Ben hep böyle yaşamak isterdim, sessizliğimi koruyarak, isteklerimi en aza indirerek. Alma çok dokunaklı ve beni şımartıyor, sanırım beni seviyor, hatta beni biraz da çekici bulduğunu düşünüyorum. Ama yine de onu incelemek eğlenceli. Düşüncelerinin yaptıklarıyla uyumlu olmadığından şikâyet ediyor". Mektubun ardından Alma, intikam düşleri kurar. Sonraki sahnede iki kadın evdeyken görülür. Elisabeth Alma'nın, Alma'nın Elisabeth'in giysileri giymişlerdir. Giysi aracılığıyla ben/ öteki, izleyen/ izlenen yer değiştirmiştir. Elisabeth, Alma'nın kasıtlı olarak bıraktığı cam kırıklarına bastığında, Alma'ya dönüp düşmanca bakar. Bu bakışla birlikte film tekrar kırılır ve film kamerası döner, perde aydınlanır, prologtaki görüntüler tekrar perdede akar. Alma, kendisini Elisabeth'den uzaklaştırmaya çalışır, Bergman'ın iki kadını filmin ikinci yarısından itibaren ayrı ayrı çerçeveleyen görsel üslubu da, bu duygusal yabancılaşmayı artırır (Kinder, 1981: 71). Sonraki sekansta iki kadın da siyah giysiler içindedirler. Alma, sıkılıp gitmek istediğini söylediğinde Elisabeth oralı olmaz. Elisabeth'i, kendisine ihtiyacı kalmadığı için bir kenara

atmakla suçlar, “Zaten hep böyle oluyor” diyerek de hep reddedildiğini vurgular Alma. Bu kez Alma, zora, şiddete başvurarak Elisabeth’i konuşmaya zorlar; önce burnunu kanatır, sonra kaynar suyla korkutur. Elisabeth, “Yapma” diyebilir. Burada Alma, duyulmak için şiddete başvurmuştur. Ona unutamayacağı bir ders vermekle tehdit ettiğindeyse Elisabeth’in tepkisi, yalnızca gülmek olur. Tıpkı, konuşmayı reddettiği oyunda olduğu gibi.

Alma, “sessiz kalmayı seçerek kendini geliştirmiş olsa da, kendisini kandıramayacağını, sağlıklı görünerek rol yaptığını, ama kendisini kandıramayacağını” söylediğinde Elisabeth evden hızla uzaklaşır. Arından af dileyerek gelen Alma’yı dinlemez bile. Alma, reddedildiğinde yine çılgına döner ve ona “Seni istemiyorum” diye bağırır. Alma, annesi Elisabeth tarafından terk edilen bir çocuk gibidir. Dil’e, Baba’nın yasasına geçmek için ayrılması gereken anneden bir türlü kopamaz. Bu aşamada ben/ öteki, özne/ nesne, izleyen/ izlenen karşıtlığı da yeniden üretilmiş olur. Ertesi gece düş mü gerçek mi ayırt edilmez bir olay yaşanır. Kocası Elisabeth’e seslenir ve ona oğlunu anlatmaya başlar. Ancak onun seslendiği kişi Elisabeth değil, Alma’dır. Alma, tıpkı Oedipus gibi kör olan Elisabeth’in kocasına, “Elisabeth olmadığını söylese de, sonradan, Elisabeth’miş gibi konuşmaya başlar. Ona, “Oğlumuza annesinin döneceğini söyle” dedikten sonra, Elisabeth’in gözlerine bakarak, kocasıyla sevişir. Alma, Elisabeth’in kendilerinin dikizlemesinden haz alarak, ondan intikam almaya çalışır. Bu sahnede Alma’nın kullandığı dil, onun kendisini henüz Elisabeth’ten farklı bir “ben” ile ilişkilendiremediğini açık eder. Psikanalizde öznenin (çocuk), ben’in kendini var ediş sürecinde "öteki"nden ayırmadığı düşüncesine dayanarak Alma’nın, neden Elisabeth’in kocasıyla, Elisabeth’in diliyle konuştuğu açıklık kazanır. Çünkü “ben” göstereni, dilde “sen ve “o” ile yapılaşarak kurulur. Lacan’ın kuramında “ben” ve “sen” kavramları, ancak bir üçüncünün, “o”nun devreye girmesiyle oluşur. "O", "Babanın Adı”dır, yani babanın simgesidir, anne-çocuk ilişkisine giren üçüncü ve dolayımlandırıcı simgedir (Tura, 1996: 122). Alma ile Elisabeth’in ilişkisi de bir tür anne-çocuk ilişkisidir ve bir çocuk olarak Alma, kendisi ile öteki, yani annesi Elisabeth arasında bir ayrım yapmaz. Alma’nın, kendilerinin birbirlerine ne kadar benzediklerini söylemesi de, onun bu ayrımı yapamadığını gösterir. Alma, ancak “O”nunla, Elisabeth’in kocası, yani “Baba” ile karşılaştıktan sonra Elisabeth’ten kendi kimliğini ayırır. Elisabeth gibi olmayı isteyen, ama bunu başaramayan Alma, onun kullanmadığı dilini kullanarak, oymuş gibi davranarak ondan intikam almaya çalışır. Alma, burada mitolojideki Thebai krallı Lalios ile İokaste'nin oğlu olan ve bilmeden babasını öldürüp ve öz annesi ile evlenen Oedipus’a (Erhat, 2000: 226) benzer. Kendisini, anne-kız ilişkisi kurduğu Elisilbeth’ten ayırmak, ondan farklı bir kimlik geliştirmek için Alma, babası yerine geçen Elisabeth'in kocasıyla sevişir. Alma'nın Elisabeth ile özdeşleşmesi ve özel olarak Elisabeth’in anneliği, Elisabeth’in kocası ile tanımlanır. Elisabeth'le özdeşleşmesi yoluyla Alma, onun arzularını yerinden eder, böylece onun kocasıyla cinsel ilişkiye girebilir (Oliver, 1995: 245). Böylelikle Elialbeth'ten intikamını alır. Çünkü Lacancı psikanalize göre, bireyin karşı cinsten ebeveyni arzuladığı ve bunun için aynı cinsten ebeveyni rakip olarak gördüğü Oedipus (erkek çocuklar için)/ Elektra (kız çocuklar için) karmaşasında çocuk, annenin arzuladığı nesneyi, yani fallusu arzular ve onunla özdeşleşir. Ancak, çocuk bu evrede bir "özne" değildir henüz (Lemaire, 1996: 159). Alma da, Elektra aşamasındaki bir çocuk gibi, Elisabeth'in filmsel anlatıda reddettiği, ama psikanalize göre arzuladığı fallusa, Bay Vogler'le sevişerek sahip olmaya çalışır; Elisabeth'in arzusunu yerinden eder. Alma, Elisabeth'in reddettiği rolleri bir bir oynar: Elisabeth'in sessizliğine karşı dili

kullanır; onun reddettiği kocasına karşı "eş" rolü oynar. Orr'a göre, Alma rol yapar, ama iyi bir oyunculuk sergileyemez (154). Çünkü Alma, Elisabeth'in "eş" rolünü, "yapmacık bir fahişe" gibi oynar (Fisher, 1989: 76). Filmin sonu da, Alma'nın, "Elisabeth gibi olma" oyununda başarısız olduğunu açığa çıkarır.

9.2.4. Olanaksız Birleşme

İki kadın arasındaki ben/ öteki ilişkisini birleştiren bir sahne ise, daha sonra gelir. İki kadın mutfakta otururlarken Alma, Elisabeth'in çocuk sahibi olmak istemediğini, başkalarının isteğiyle hamile kaldığını, kürtaj için geç kaldığını, hatta bebek doğduktan sonra da onun ölmesini istediğini anlatırken, görüntüde onu dinleyen Elisabeth'i görürüz. Az sonra Bergman, aynı sahneyi, bu kez Alma konuşurken çekerek, dinleyen/ anlatan karşıtlığını vurgular. Alma, bu deneyimi, Elisabethmiş gibi anlatır ben/ sen adıllarını farklı kullanarak. Annelik, "öteki"yle öznenin savaşının sembolü haline gelir. Öteki, ben'in kendinin içindedir. Bu sahnenin ardından yönetmen, iki kadının karanlıkta bıraktığı yüzlerinin yarısını, çift ayna etkisiyle birleştirerek tek yüz elde eder. Blackwell, bu birleşmenin, "ben" ve "öteki" karşıtlığında, "öteki"ni benimsemeye teşebbüs etmede, birinin benliğini kaybetmesi nedeniyle "yanlış birleşme" olduğunu söyler (154). Persona, Lacancı psikanalizde, benliğin kurulmasının, önce öteki'yle bir ilişkiyi, yanlış birleşmeyi, yanlış tanımayı gerektirdiğini savlayan görüşlerine uyar. Alma, "ben", kendi olabilmek için öteki'yle birleşir, kendisini yanlış tanır ve sonra benliğini, öteki'nden ayırarak kurmayı başarır.

Son sahnede Alma, Elisabeth'e bir ders verirken görülür; ona "Hiçbir şeydi ve öyle kalacak" cümlesini tekrar ettirir. Burada görüntü aydınlanarak olanaksız birleşme bir kez daha tekrar edilir. Eşyalarını toplamıştır Alma. Elisabeth'i ise, filmi çeken kameramanı da gösteren çekimde, yerde yatarken görürüz. "Ben Elisabeth Vogler değilim" cümlesini tekrarlayan Alma, varlığını Elisabeth'ten ayırmıştır. Film, prologdaki, gibi biterek, sanat filmi niteliklini bir kez daha vurgular.

Sonuç

Bu ünitede sanatı, düşlerin ve bilinçaltının bir ifadesi olarak gören Freud ile onun ardılı olan Lacan'ın görüşlerine yer verilmiştir. 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) içeriğini n altında yatan latent (örtük) içeriğini ortaya çıkarma amacını taşımaktadır. Yönetmenin sanatsal yaratıcılığının psikolojik kaynaklarını incelediği kadar, filmdeki karakterleri ve onların ilişkilerine de yönelen psikanalitik çözümleme, seyircinin de filmi izleme ve anlamlandırma sürecini anlamaya hizmet eder. Lacancı psikanaliz ise, temelde ben kimliğinin oluşum sürecinin, bir öteki'ni gerektirdiğini ortaya koyarak, film çözümlemesinde yol gösterici olmuştur.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Psikanalitik film çözümlemesinin temel amacı, işlevi nasıl açıklanabilir?

2. Freudçu psikanaliz sanatçıyı nasıl değerlendirmektedir?

3. Lacancı psikanalitik çözümlemenin Freudcu çözümlemeden temel farkı nedir?

4. Aşağıdaki cümlede boş bırakılan yere gelecek uygun sözcüğü yazınız.

"Freud sanatçılar üzerine olan incelemelerinde, sanatçıların yapıtlarını ….. bir hastanın anlattıkları gibi ele almaktadır".

5. Freud'a göre 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 Freud, film-öykü sürecini düşlerden çok neye benzeterek açıklar?

6. "Psikanalitik bakış açısından, sanatsal yaratım süreci neye benzetilmektedir?

a) Savunma mekanizmalarına

b) Suçluluk hissine

c) Uykuya

d) Düş görme eylemine

e) Bilincin oyunlarına

7. Aşağıdakilerden hangisinde Lacan'ın seyirciyi oluşturan ve "inanç rejimleri" olarak ifade ettiği kavramlar doğru olarak verilmiştir?

a) Özdeşleşme-Suçluluk hissi- Röntgencilik

b) Suçluluk hissi- Reddetme süreçleri- Özdeşleşme

c) Reddetme süreçleri- Röntgencilik- Suçluluk hissi

d) Özdeşleşme- Röntgencilik- Yansıtma mekanizması

e) Özdeşleşme- Röntgencilik- Reddetme süreçleri

8. Psikanalize göre filmlerin, hangi ilkenin egemenliğinde çalışmaktadır?

a) Yansıtma

b) Savunma mekanizması

c) Haz

d) Düş

e) Bilinçaltı

9. Lacan'a göre her kendini tanıma arzusu, gerçekte neyin arzusu olarak değerlendirilir?

a) Gerçeği öğrenme

b) Ötekini tanıma

c) Anneye ulaşma

d) Düş görme

e) Haz

10. *Persona* filminde Alma'nın mesleğiyle bütünleşmiş, toplumun kendisinden beklentilerini içselleştirmiş ve kendisini tamamen topluma adamış olması hangi kavram ile açıklanabilir?

a) Personayla özdeşleşme

b) Simgesel alanın reddi

c) Ayna evresi

d) İmgesele dönüş

e) Personanın reddi

YANITLAR

1. Psikanalize dayalı film çözümlemesi, filmlerin analizinde 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) içeriğini n altında yatan latent (örtük) içeriğini ortaya çıkarma amacını taşımaktadır. Psikanalitik eleştiri yaklaşımı içinde yalnızca yönetmen değil, filmlerinin içerik malzemesi 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.
2. 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 âlemine sığındığını kasteder. 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 istek doyumuna karşı gösterdiği tepkileri yumuşatır ve kısa b i r süre için bastırılmış duyguların açığa çıkmasına ve onun kendi bilinçdışı süreçlerinden yasak bir zevk almasına imkân tanır" (Eagleton, 1990: 200).
3. 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 sokmasıdır.
4. Nevrotik.
5. Bilinçdışı düşünceleri ifade etme aracı olan şakalara benzetir.
6. d) Düş görme eylemine
7. e) Özdeşleşme- Röntgencilik- Reddetme süreçleri
8. c) Haz

9. b) Ötekini tanıma

a) Personayla özdeşleşme

10. SOSYOLOJİK ÇÖZÜMLEME

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

10.1.

10.2.

10.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	Kazanım	Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği

Anahtar Kavramlar

Giriş

Bu ünitede film incelemelerinde sıkça ideolojik, tarihsel, feminist ve diğer yaklaşımlarla birlikte kullanılan sosyolojik çözümlemeye yer verilmiştir. Filmsel metinleri, içinde üretildiği toplumsal yapının bir ifadesi ya da tezahürü olarak gören sosyolojik çözümlemede öncü olan Mills, Denzin, Diken ve Laustsen'nin görüşleri ile sosyolojik çözümlemede temel olan kavramlar tanıtılmıştır. Ardından Diken ve Laustsen'nin *Filmlerle Sosyoloji* kitabında yazdıkları çözümlemeler ile 1950'li yılların Hollywood Aile Melodramlarına ilişkin sosyolojik bir çözümlemeye yer verilerek, bu eletiri yaklaşımı örneklenmiştir.

10.1. Giriş

Sosyolojik film çözümlemesi, her ne kadar ideolojik (Marksist), feminist ve diğer çözümleme yaklaşımlarıyla birlikte kullanılsa da, başlı başına bir çözümleme yöntemidir. Bu çözümlemede toplumsal yapı, toplumsal rol, toplumsal değişme, tip, toplumsal ilişki, üretim ve tüketim biçimleri, yabancılaşma, anomi, toplumsal kontrol, toplumsal hareketler temel kavramlar olarak öne çıkar. Başlangıçta filmlerin ve diğer medya içeriklerinin çocuklar, ergenler ve yetişkinler üzerindeki olumsuz etkileri olduğu görüşünden hareket eden sosyolojik eleştiride, daha sonraki dönemlerde toplumsal değişme, toplumsal olayların temsili, toplumsal hareketlerde filmlerin rolü ve önemi, yıldız olduğu, sinema izleyiciliği gibi daha farklı ve geniş konular ele alınmıştır. Sosyolojik eleştiri, günümüzde öylesine benimsenmiştir ki, film araştırmaları içinde sinema sosyolojisi adında bir çalışma alanının ortaya çıkmasını sağlamıştır.

Sinema ve sosyoloji arasında karşılıklı bir ilişki vardır. Film çalışmaları içerisinde sosyolojinin pek çok kavramından yardım alınmaktadır. Film çözümlemelerinde, felsefe, psikoloji, siyaset bilimi ve daha pek çok farklı sosyal bilim dalının yanı sıra sosyolojiye de başvurulmaktadır. Sinemanın kendisi ve sinema filmlerinde yaratılan dünyalar üzerine düşünmek için birbirinden farklı alanlara dair bilgi sahibi olmak, önemli bir arka plan oluşturmak gerekmektedir. Sosyoloji arka planı, bu alanlar içerisinde en çok ön plana çıkanlardandır. Bununla birlikte, sosyoloji biliminin kendisi de sinemayla ilgilenmektedir. Sosyoloji alanında sinemanın topluma dair sunduğu temsiller, seyirciyle/toplumla kurduğu ilişki, toplumun sinemaya/sinemanın topluma etkisi üzerine çalışmalar yürütülür. Bu çalışmalar için bir alt dal olarak sinema sosyolojisi oluşturulmuştur. Diğer taraftan sosyoloji, sinemadan sosyoloji yapma uğraşı içerisindeyken de yardım almaktadır. Daha doğrusu, akademide sosyolojik kavramların ele alınmasında sinema filmleri aracı bir rol üstlenir. Sosyoloji, sinemadan bir analoji nesnesi olarak yardım almaktadır. Filmler ona, sosyolojik imgelemi oluşturmada bir imkân sağlamaktadır. C. Wright Mills'e ait olan sosyolojik imgelem/düş gücü kavramı, bireysel deneyimlerin toplumsal kurumlarla, toplumların tarihteki yeri ile ilişkilendirilmesini ifade etmektedir. Mills'e göre bireyin hayatı, içinde bulunduğu toplumdan ve toplumun tarihinden kopuk olamaz. Tarih ve biyografi iç içedir, birbirlerini etkilemektedirler. Dolayısıyla sosyolojik imgelem tarih ve biyografi arasındaki ilişkiyi anlayabilme kabiliyetidir. Tarih ve biyografi arasındaki ilişkiyi anlayabilmek toplumla birey arasındaki ilişkiyi anlayabilmektir (Mills, 2000). Buradan hareketle, eğer sosyolojik imgelem tarih ve birey, dolayısıyla birey ve toplum arasındaki ilişkiyi anlayabilme çabasıysa, sinema filmleri bu çabaya önemli ölçüde destek verebilme potansiyeli taşımaktadır.

Lancaster Üniversitesi Sosyoloji bölümünde öğretim üyesi olan Bülent Diken ve Aarhus Üniversitesi Siyasetbilim öğretim üyesi olan Carsten B. Laustsen birlikte hazırlamış oldukları *Filmlerle Sosyoloji* kitabında, sinemaya içeriden ve dışarıdan yaklaşırlarken, sinema figürlerinin sinemasal anlamlarından ayrı olarak sosyolojik anlamlar da sunduğunu ve filmleri alegorik olarak incelediklerini söylerler. Toplumsal olguları soyut teori ile incelemek yerine filmleri toplumsal olgular olarak alegori aracılığıyla ele almaktadırlar. Onlara göre, filmlerden alınan parçalar, sosyolojik hayal gücünü kamçılayabilmektedir. Alegori, sinemaya bakışı biçimlendirdiği gibi sinema/toplum gibi çifte okumalara da imkân tanımaktadır. Filmden

bahsederken toplumdan, toplumdan bahsederken de filmden bahsederiz. Dolayısıyla, toplumu anlamada film aracı olmaktadır (2010:34-35).

Sinema sosyolojisiyle ilgilenen isimlerden ön plana çıkanlar, Norman Denzin ve Andrew Tudor'dur. Diğer yandan Rajinder Kumar Dudrah'nın da bu alana önemli katkıları olmuştur. Rajinder Kumar Dudrah, toplumun ve kültürün alanlarının belki de tümünün sosyoloji disiplini içerisinde araştırılmakta olduğunu belirtir. Ona göre, sinema konusuna daha az hizmet edilmiştir. Kitle iletişim sosyolojisi çalışmaları halihazırda devam ederken sinema çalışmaları nadiren dikkat çekmektedir (Dudrah, 2006:21). Denzin, endüstrileşen toplumlarda sinemanın sosyolojik etkisinin ve onun sosyal teoriye ithal edilişinin önemli sosyal teorisyenlerce ilk zamanlar küçümsendiğini ve göz ardı edildiğini anlatır. Ona göre, sadece Amerikalı pragmatistler bu yeni endüstriye ve onun toplum üzerindeki etkilerine dikkat çekmişlerdir (Denzin, 1995:13). Tudor da, 1998 yılında *Image and Influence: Studies in the Sociology of Film* adlı kitabı ile Amerika ve Avrupa'da sinema sosyolojisine dair önemli bir çalışma ortaya koymuş ve bu yeni gelişen alt dala daha fazla dikkat çekmiştir.

Bu ünitede ise, sosyolojik eleştirinin kısa bir tarihçesine ve film çalışmalarındaki temel uğraklarına yer verilmiştir. Daha sonraki bölümde ise, Diken ve Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* kitabında ele aldığı filmlere ilişkin sosyolojik çözümlemeler ile filmleri toplumsal arzuların, korkuların bir kültürel ifadesi olarak gören yaklaşımlardan söz edilerek, 1950'li yıllarda Hollywood'da ortaya çıkan ve popüler olan aile melodramlarına ilişkin sosyolojik yaklaşıma yer verilmiştir.

10.2. Sosyolojik Çözümleme[30]

Filmlerin sosyal bilimlere dayalı bir çerçevenin kullanılmasıyla sosyolojik ölçütlere göre değerlendirilmesini amaçlayan 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

[30] Bu başlık altındaki bilgiler, Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* adlı kitabın 153-165 sayfaları arasından alınmıştır.

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" (Kalkan, 1988: 4). 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 yılın da yazdığı *The Photoplay: A Psychological Study* (*Fotooyun: Psikolojik Bir İnceleme*) adlı çalışması bulunmaktadır. Film tarihini mini teknolojik gelişimi ve toplumun bu yeni aracı kullanma evrimi açısından ikiye ayıran Munsterberg'e göre, sosyal bir kurum olarak sinemayı ortaya çıkaran güç halkın psiko-sosyolojik baskısı olmuştu: "Teknoloji olmadan hareketli resimler olmayacaktır. Psiko-sosyolojik baskı olmadan ise, bu resimler müzelerdeki yerlerini almaya mahkûm olacaklardır. Sinemayı var eden toplumun bilgi, eğitim ve eğlence isteğidir." (Andrew, 26). 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]ohn Phelan tarafından yürütülen ve "Toledo Araştırması'" olarak bilinen araştırmadır. 1921 yılında Colombia Üniversitesi 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 edenlerle 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 (Kalkan, 11-33). 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 sosyolojik 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" (Grisebach, 1995: 93).

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" (Moran, 1991: 77). Sosyolojik eleştiri filmlerin incelenmesinde bilimsel nesnelliğe dayalı ve tutarlı bir perspektif sağlamaktadır ve "Marksist çözümlemeyle bunun üzerine bir derece daha gelmesi beklenebilir. Çünkü Marksist kavramlar sosyolojik düşünce konusunda bilgi vericidir" (Berger, 1993: 106). 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.

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 İncelenmesine 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, yönet menlerin kullandığı ya da tepkide bulunduğu bir yasaya maruz kalan bir konu olarak görürüz" (Johnston, 1976: 211). 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 yaklaşımlardan -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" (Jarvie, 1978: X). 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 üze rinde iş gören sosyal ve kültürel güçler hakkında bir şeyler bilmek gereklidir" (Fearing, 1976: 21).

Sosyolojik eleştiride bulunacak bir film eleştirmeninin bilmesinin ve filmlerde aramasının gerekli olduğu bazı temel kavramlar; sosyo-ekonomik sınıf, cinsiyet, azınlıklar, ırk, toplumsallaşma, toplumsal rol, statü, stereotip, değerler, yaşam biçimi, yabancılaşma, anomi,

bürokrasi, seçkinler, sapkınlık, işlevselcilik olarak saptanmaktadır" (Berger, 91-96). 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 % 8O'inin , % 90'ının kodunu çözebildiği için 'mümkün tek okuma' haline gelir"(Goldman'dan akt. Lowell, 1976: 335). 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? 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 hiç bir aile bağları ve genellikle hiç bir politik eğilimleri yoktur. Eylem kendi hatırına yapılmaktadır, bir sonuca ulaşmamaktadır, nedensiz ve güdüsüzdür. Birey ve toplum arasında hiçbir temas noktası yoktur." (Lowell, 1976: 354). 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. 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 " (Orr, 1997: 20).

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" (Orr, 19). Orr'un sunduğu 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 olduğu kadar sosyal bir varlık olarak kendisini ve içinde yer aldığı toplumsal yapıyı anlamasına yardımcı almaktadır.

10.3. Sosyolojik Çözümleme Örneklerine Bir Bakış

10.3.1. Filmlerle Sosyoloji[31]

Diken ve Laustsen'in *Filmlerle Sosyoloji* adlı kitabı tez boyunca ele alınan diğer çalışmalarla karşılaştırıldığında, hem sosyoloji hem de sinema açısından daha derinlikli bir yapıya sahiptir. Diken ve Laustsen, hem içeriden hem de dışarından bir göz olarak değerlendirmenin önemini vurgularlar ve son derece kapsamlı analizler yaparlar. Yaptıkları analizler hem sosyolojik çaba hem de film çalışmaları açısından dikkat çekicidir. Diken ve Laustsen, kitapta altı tane filmi analiz etmektedir. *Hamam* (Ferzan Özpetek, 1997) filmini toplumsal cinsiyet, kimlik ve öteki kavramlarıyla; *Sineklerin Tanrısı'*nı (*Lord of the Flies*, Peter Brook, 1963) terör, korku ve güvenlik; *Tanrı Kent'*i (*City of God*, Fernando Meirelles, 2002) kapitalizm ve direniş; *Dövüş Kulübü'*nü (*Fight Club*, David Fincher, 1999) kitle biçimleri; *Brazil*'i (Terry Gilliam, 1985) kamplar ve yoksulluk; son olarak da *Hayat Güzeldir* (*Life is Beautiful*, Roberto Benigni, 1997) filmini etik ve tanık olma kavramlarıyla ele almışlardır.

Kitabın ikinci bölümünde *Hamam* filmi incelenir. Diken ve Laustsen, çoğu araştırmacının Doğu'ya bakışın Avrupa kimliğinin inşasında belirleyici rol oynadığı düşüncesinde hemfikir olduklarını belirtirler. Ancak, kitabın yazarları Lacan psikanalizinden yola çıkarak "ben" ve "öteki"nin biçimlenmesinde öncelikle simgesel bir uzamda farklılıkların inşasının rol oynamadığını belirtirler. Onlara göre şark, daha çok dilsel ve toplumsal farklılıkların öncesine ait bir fantezi evreni şeklinde işlev görmektedir. Şark yalnızca bir öteki değil, aynı zamanda hiperboliktir. Bu çerçevede, yazarlar *Hamam*'da cinsel sapkınlık, bedensel zevk, cinsiyet -özelikle de eşcinsellik ve heteroseksüellik- ve despotizm fantezilerinin farklı arzu ekonomileri aracılığıyla ne şekilde sürdürüldüğünü ve istikrarlı hale getirildiğini göstermektedir. Sonuç olarak, Diken ve Laustsen, bu bölümde iki farklı okuma ortaya koyduklarını belirtirler: İlki Foucaltcu ve yapıbozumcu yöntem, ikincisi de Lacancı psikanalizdir. Özellikle de kimlik ve cinsiyet/toplumsal cinsiyet ile ilgili bir tartışmanın yürütüldüğü kısımda okuyucuyu post-yapısalcı sosyal teori ile tanıştırmayı amaçladıklarını vurgularlar (2010:36-37).

Üçüncü bölümde, *Sineklerin Tanrısı*'nı ele alırken burada sergilenen ada yaşamının toplum öncesi biçimlere bir geri dönüş olmadığını, şu anki toplumsal sistemimizde hep var olan bir olasılık olduğunu vurgularlar. Ada, adanın çocuklarından ikisi Ralph ve Jack'in yönetiminde iki klan/kitleye ayrılmış durumdadır. Diken ve Laustsen bu durumu aynı toplumsal bağın iki tarafı olarak ifade eder. İlki, kurallarla yönetilen ve kurumsallaşmış bir toplum ve kanunlara bağlı vatandaşlar görünümündedir. İkincisinde ise, yıkıcı ihlal fantezileri ve sapkınlıkla karşılaşılmaktadır. Ralph, demokratik bir ütopyacılık ortaya koyarken, Jack faşist bir savaşçı etiği sergilemektedir. Bu bölümün belki de en dikkat çekici kısmı ise, Diken ve Laustsen'in, Ralph ve Jack'in klanları üzerinden günümüz toplumuna bir geçişle çıkarsama yapması ve sorduğu sorudur. Yazarlara göre, Ralph'in hatası (ve genel olarak demokrasinin kusuru)

[31] Bu başlık altındaki bilgiler, Duygu Çayırcıoğlu'nun "Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanımı" başlıklı yüksek lisans tezinin, 109-113 sayfaları arasından aktarılmıştır.

harcamanın, oyunun, savaşın ve düzensizliğin önemini yadsımasıdır. Diğer taraftan, Jack'in gözden kaçırdığı şey ise, düzensiz kaçış hatlarının şiddetli ve nefret dolu bir cinayet şenliğine dönüşebileceğidir. Çocuklar adadan kurtarılırlarken kendilerine sorulan "adayı niye yaktınız?" sorusuna "sadece oyun oynuyorduk" diye yanıt verirler. Diken ve Laustsen, bunun bir istisna olduğunu söyler ve günümüz toplumunda hayati önem taşıyan sorunun, bunun hâlâ geçerli bir yanıt olup olmadığının önemini vurgularlar. Günümüzdeki istisnai durumun "bir istisna mı, geçici bir fenomen mi?" olduğunu, yoksa "bir istisnai durum içerisinde zaten yaşanmakta mıdır?" diye sorarlar (2010:37-38).

Dördüncü bölümde *Tanrı Kent'i* ele alırlar. Buradaki favela halkının diğer bir deyişle Brezilya'nın varoşlarında yaşayan insanların durumunu homo sacer (kutsal insan) kavramıyla değerlendirirler. Homo sacer kavramını da, "hayatı kültürel ve siyasi biçimlerden mahrum bırakılmış nihai biyopolitik özne örneği" olarak tanımlarlar. Diğer yandan bu incelemenin merkezine de favelayı hareketsiz kılan toplumsal-mekansal mekanizmaları aldıklarını da belirtirler. Bu hareketsizleştirmeyi açıklamak için ise istisna ve kamp kavramları üzerinde dururlar. Favela yaşamını üç dönem halinde ele alırlar. Birincisi, kanunun buhran içinde olmasına rağmen hâlâ işler durumda olduğu dönemdir. İkincisi, suç ve sapkınlık artmasına rağmen topluluk bağları devam ediyordur. Egemen durumdaki çete bir düzen kurar. Son olarak da, bu istisnai durum bir kurala dönüşmektedir ve böylece Diken ile Laustsen'e göre *Tanrı Kent* üçüncü evresine girmiştir. Artık herkes, şiddetin en çıplak halinin yaşandığı yerde homo sacer'a dönüşmüştür. Sonuç olarak kamp mantığının nasıl genellendiğini, etrafı duvarlarla çevrili yerleşim yerlerinde nasıl daha olumlu biçimlere büründüğünü açıklamaya çalışırlar. Filmin, favelada "kamp" olduğu ya da olabileceği ve favela dışında bir şehir olduğu yanılsamasının nasıl yaratıldığına dair bir tartışmayla bu bölümü bitirirler (2010:38).

Filmlerle Sosyoloji'de incelenen filmler arasında hiç kuşkusuz en popüler ve en fazla gişe başarısı yakalamış olanı *Dövüş Kulübü* filmidir. Beşinci bölümde *Dövüş Kulübü* üzerinden mazoşizmi bir bağ kurma/koparma biçimi olarak ele almaktadırlar. Mikrofaşizmin toplum tarafından inkar edilen bir şey olmasıyla birlikte ağ toplumunda nasıl sürmekte olduğunu da sorgulamaktalar. Bu bağlamda da şiddet sorununu ele alıp, bunu çağdaş toplumlardaki eleştiri, kaçış ve eylem sorunsallarıyla ilişkilendirirler. Film üzerinden günümüz tüketim kültürüne odaklanıp, ihlal ile kanun başka bir ifadeyle istisna ile kaide arasındaki ayrımın yok olduğunda kapitalizmin kendisini hareketlilik/ihlal/sapkınlık çerçevesinde aklamaya başladığını vurgularlar. Diken ve Laustsen, burada yapılan analizin, çağdaş toplumun iki ana yönü olan üretim şekli olarak kapitalizm ve denetim toplumundaki disipliner düzen üzerinden şekillendirildiğini belirtirler (2010:38-39).

Altıncı bölümde Terry Gilliam'ın *Brazil* adlı filmi analiz edilmektedir. Yazarlar filmde yaratılan dünyayı ters-ütopya alemi olarak adlandırmaktadır. Filmdeki karakterin, Bay Tuttle'ın adının yanlış yazılarak Buttle olmasıyla dünyası değişir. Bir yığın istihbarat raporu doğrultusunda Bay Buttle tutuklanır bilgi almak için bakanlığa getirilir. Burada işkence görür. *Brazil*'de sergilenen toplumda her şey gözetim ve istihbarattan ibarettir. Bu toplumda terör tehdidi günlük hayatın bir parçası haline gelmiştir ve halk artık yapılan saldırılara aldırış etmeden rutinine devam etmektedir. Diken ve Laustsen, filmin kendilerini, terör kavramını

eleştirel bir gözle analiz etmeye ve bunu varoluş sebebi terörizm olan bir toplum fikriyle ilişkilendirmeye ittiğini belirtmektedirler (2010:39,40).

Sonuncu olarak yedinci bölümde ise *Hayat Güzeldir* filmi ele alınmaktadır. Bu bölümün ön plana çıkan kavramı etiktir. Auschwitz bağlamında tanık olma meselesi üzerine odaklanılır. "Sözler ile çıplak bir yaşam, travma geçirmiş bir tanıklık ile seçici bir unutkanlık arasındaki gerilimi, çıkmazı nasıl canlı tutacağız? Geçmiş ile gelecek arasında nasıl aracılık edeceğiz? Dehşeti tasvir etmenin imkânsızlığı nasıl tasvir edilebilir?" gibi sorular sorulmaktadır. Yazarlara göre, kampın dehşeti ancak dolaylı olarak tarif edilebilir. Gaz odalarında ölenlerde ya da kurtulan kişilerde bu ruh bulunmaz, ancak ikisi arasında var olan bağda cisimleşebilir (2010:40).

10.3.2. Aile Melodramlarına Yönelik Sosyolojik Çözümleme[32]

Merkezinde kadının ya da birbirilerini seven heteroseksüel bir çiftin bulunduğu, çatışmanın temelde cinsel birleşme, aile ve mesleki başarı eksininde kurulduğu melodramlar, Amerika'da 1950'li yılların en yaygın türüdür. Bu türün yaygın olmasındaki temel etkenlerden bir, dönemim toplumsal olaylarıdır. Zira Amerika'da 1940'lı yıllarda erkekleri İkinci Dünya Savaşı nedeniyle savaşa gitmiş, onların işleri ve konumları da kadınlara kalmıştır. Savaştan sonra evlerine döndüklerinde ise erkekler, kendilerine ait yerlerde kadınları gördüklerinde bundan korkmuşlar, toplumsal ve ekonomik konumlarının, rollerinin yitirildiği endişesine kapılmışlardır. Film araştırmacıları, aile melodramlarını, erkeklerin bu korku ve kaygılarının bir kültürel dışavurumu olarak okuyarak, sosyolojik analize yönelmişlerdir.

D. Sirk ve V. Mineli, melodramların usta yönetmenleri olarak bilinmektedir. Bu yönetmenlerle birlikte melodramlar en parlak dönemlerine girer. Bu dönem için hatırlatılması gereken şey, dönemin İkinci Dünya Savaşı yılları olduğudur. O yılların Amerika'sı, savaş öncesi Amerika değildir; ekonomik, sosyal ve kültürel yapı değişmiştir. Bu değişimi yaratan, erkeklerin savaşa gitmesiyle birlikte kadınların iş yaşamına girmesidir. Kadınların iş yaşamına girişi, doğal olduğu kabul edilen toplumsal cinsiyet rollerinin ve bununla bağlantılı olarak da aile kurumunun sorgulanmasına neden olur. Byars (1991: 10, 11) aristokrasi ve burjuvazi çatışmasında ortaya çıkan melodramın Fransız devrimi ortamında, yeni düzenin 'gerçeklerini' açıklama ve ortaya çıkarma işlevi üstlenmesi gibi, 1950'lerde Japonya'yla savaş sonrası kadınların evden çıkıp iş yaşamına girmesiyle Amerika'nın da benzer bir durumla karşılaştığını vurgular. Amerikan ideolojisinin 'sarsılan' ahlâki kimliğini oluşturmak için, bu kez modern tarzda bir melodrama gereksinim duyulur. Öyle ki toplumun ahlâki kimliğini oluşturmada rol aldığı için Brooks melodramı, 'ahlâki oyun' olarak adlandırmıştır (Gledhill, 1987: 29). Bu dönemde Amerikan yaşamının doğal bir parçası olan sinema, 1950'ler boyunca cinsiyet-kimlik

[32] Bu başlık altındaki bilgiler, Hasan Akbulut'un, *Kadına Melodram Yakışır* adlı kitabından kısaltılarak aktarılmıştır.

oluşumu ve onun aile yapısıyla ilişkilerini ele alan melodram filmleri yapar. Odak, heteroseksüel evli çifte dayalı çekirdek ailedir.

Melodramların aileye odaklanmaları, onların bir tür olarak ortaya çıktıkları tarihsel süreçle bağlantılı olarak açıklanır. Schatz'a göre (1981: 126) II. Dünya savaşı ve Kore savaşı erkekleri askere göndererek, kadınların ev dışında çalışmasına yol açar. Savaş sonrası erkeklerin dönüşü, büyüyen toplumsal hareketlilik, banliyöleşme ve iyileşen eğitim olanakları, aileleri parçalar ve kuşak çatışmasını başlatır. Dönemin Freudcu psikolojisi ve varoluşçu felsefesi, bireyin gereksinimlerini tanımlamada ailevi ve toplumsal konumların yetersizliğine vurgu yapar. İkinci Dünya savaşı sonrası yaşanan, kadının iş için evden ayrılması gibi toplumsal, tarihsel ve ekonomik koşulların aileyi tehdit etmeye başladığı görülür. Bu şekilde Amerikan toplumunun temeli olan aile sorunsallaşmaya başlar. Ailenin 'doğal mı yoksa toplumsal bir birliktelik mi?' olduğu tartışılır (Byars, 1994: 93). Aile içinde kadın ve erkek rolleri mercek altına alınır. Çeşitli Hollywood türleri bu konuyla ilgilense de, heteroseksüel arzular ve gerilimleriyle bu konuyla en çok melodramlar ilgilenir. Sirk'in, Minelli'nin ve Ray'in filmleri, Amerikan toplumunda bu değişen, dönüşüme uğrayan cinsiyet rollerini ve aileyi sorunsallaştırırlar.

Sirk, *Bütün Arzuladığım*, (*All I Desire*, 1953) filminde oyuncu olmak için evini terk eden bir kadının, geri döndüğünde toplum tarafından benimsenmeyişini; *Her şey Senin İçin*'de (*All That Heaven Allows*, 1954)[33], bir bahçıvana âşık olan dul bir kadının çocukları tarafından eleştirilmesini; *There is Always Tomorrow*'da (1956), tekdüzeleşmiş bir aile yaşamı içinde çıkış yolu arayan bir adamı anlatarak, aşk ekseninde toplum baskısını, aşk ile görev (anne-baba olmak gibi) arasındaki karşıtlığı işler. *Sahte Mutluluk* (*Imitation of Life*, 1959)[34] ise, başlı başına annelikle ilgilidir. Biri beyaz, biri siyah anne-kız ilişkisini ele alan film, duygusal bir bağlamda, örtük bir şekilde Amerikan ırkçılığına keskin eleştirilerini yöneltir. Bu nedenle Sirk'in filmleri duygusal görünüş altında, ideolojik karşıtlıkları açığa vurur. Minelli'nin filmleri, çoğu kez toplumsal sorunları işleyen müzikallerle birleşmiş toplumsal melodramlar olarak adlandırılırken (Schatz, 1981: 223), Ray'in melodramları daha çok, savaş sonrası dönüşüme uğramış, kırılmış, kendine, topluma ve kurumlara güven duymayan erkek kimliğini ele alan 'trajik melodramlar' olarak adlandırılabilir.[35] Bu filmlerde ortak olan nitelik, baskıcı toplumsal yapıyı öne çıkarmalarıdır.

İzlekleri ne olursa olsun, bu melodramların (büyük bir çoğunluğunu) ortak paydasını, heteroseksüel arzu oluşturur. Her ne kadar sadece ona özgü olmasa da (çünkü müzikallerde de bu arzu temeldir) melodramlar için ayırıcı bir niteliğe sahip olan heteroseksüel arzu, sadece başkarakterlerin eylemleri için güdüleyici olmayıp, aynı zamanda anlatıda merkezi bir yer işgal

[33] *All That Heaven Allows* filmi *Aşktan Kaçılmaz* olarak da bilinmektedir.

[34] Bu film Türkiye'de *Zehirli Hayat* adıyla da bilinmektedir.

[35] Trajik melodram tanımlamasını, İngiliz tür filmlerini incelediği kitabında Landy yapar. Landy'e göre (1991: 237-239) trajik melodramlar, merkezinde bir erkek karakter olması nedeniyle kadın merkezli melodramlardan ayrılır. Bu türde çatışma, eril figürü eksen alır. Anlatı, bir baba figürüne meydan okunmasıyla gelişir ve başkarakterin acıları, erdem ve adaletin egemen olduğu bir toplumsal düzenin haklılaştırılması çabasından kaynaklanır. Ray'in bir klâsik haline gelmiş *Asi Gençlik* (*Rebel Without A Cause*, 1955) filmi ile Elia Kazan'ın *Rıhtımlar Üzerinde* filmi bu türün en güzel örnekleridir.

ederek (Neale, 1992: 23) evlilik ve onunla bağlantılı olarak aileyi, melodramlar için odaklaştırır. Bu sınıflamadaki filmlerin çoğu (özellikle savaş sonrası melodramlar), aileye odaklanır.[36] Öyle ki, Elsaesser (1985: 177), 1950'lerde patlama gösteren melodramları, aileye ağırlık vermeleri nedeniyle aile melodramları olarak adlandırır.[37] Elsaesser'e göre, bir tür olan aile melodramları, duygusal ve ahlâki kimliğin aynı *oedipal* izlekleriyle uğraşır; daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkilemede ve olayları biçimlendirmede kahramanın başarısızlığını işler. Dünyada çıkış yolu yoktur ve karakterler bunun üzerinde sunulur. Aile, bu çıkışsızlığı eğretilemeli olarak sergiler ve kendini sınırlamalarla ortaya koyar. Çünkü Nowell-Smith'in belirttiği gibi (1985; 190), melodramın ortaya çıkışında burjuvazinin yükselişiyle birlikte ortaya çıkan toplumsal sınırlamalar ve aile çevresinde gelişen bir dizi ruhsal (*psişik*) sınırlamalar söz konusudur. Her yetişkin insan çiftinin (kuşkusuz heteroseksüel bir çift) kurmasının zorunlu görüldüğü aile, aynı zamanda üyeleri için korunaklı, huzurlu bir ortam da değildir. Schatz'ın belirttiği gibi aile (1981: 227), ya baskıcı toplumsal uylaşımların içselleştirildiği ya da yok olmaya yüz tutan bazı insani değerlerin (aşk, dürüstlük, cömertlik) yaşatılmaya çalışıldığı bir birimdir. Bununla birlikte aile, melodramlarda toplumsal bir birim olduğu kadar doğal bir birim olarak da sunulur.

Aile melodramlarının anlatısal-izleksel özünde, aileyi düzene koyabilecek ve daha büyük toplumla bütünleştirebilecek ideal bir kocanın-âşığın-babanın eğretilemeli bir arayışı vardır. Bu durumda kadının ikilemi, ya sosyo-ekonomik güvenliği için uygun olanı ya da duygusal ve cinsel doyumu seçmektir. Kadının bu ikilemi, 1950'lerin *Aşk Rüzgârları*, *Ucuz Sıcak Yaz*, *Kızgın Damdaki Kedi* filmlerindeki gibi aile aristokrasisi çeşitlemesiyle yoğunlaştırılmıştır. Bu melodramlar sonraki kuşağın davranışsal ve tutumsal eğilimleriyle uğraşır. Dramatik çatışma, aykırı bir evlilikten kaynaklanır; bu, mantıksız aile ilişkilerinden, bağlarından kurtulma anlamına gelir (Schatz, 1981: 227, 235). Anlatıda önerilen çözüm ise, aile aristokrasisinin devamıdır. Aile, iki temel açıdan türün temel karakteri için ideal bir yer sağlar: İlki büyük toplumsal önem taşıyan bireysel rollerin (anne, baba, çocuk gibi) ilk dizisi olmasıyla; ikinci olarak babanın mesleği, geliri, aile evinin yer, tipi gibi toplumsal sınıfları belirleyen sınırlamaları içermesiyle. Aile, ideal olarak toplumsal birliktelik olduğu kadar, 'doğal' bir birliktelik olarak da sunulur. Bunu sağlayan şey, tabii ki evliliktir. Ancak ilginç olan, 1950'lerin melodramlarında evliliğin özgürleşmeden, bir kaçıştan çok, toplum içinde çiftin konumunu

[36] Daha önce vurgulandığı gibi, bunun tarihsel açıdan bakıldığında özel bir nedeni vardır. Amerika'da II. Dünya Savaşı sonrasında evin geçimini sağlamak üzere kadınların iş yaşamına girmeleriyle sarsılan toplumsal düzen, aileyi öne çıkarmaya başlar. Toplumun temeli olarak sorunsallaşan aileyi, Hollywood filmleri, en çok da melodramlar konu edinir.

[37] Ancak her ülkenin melodramlarında ailenin merkezi olmasının farklı bir açıklaması vardır. Örneğin Sorlin (1995: 3), İtalyan melodramlarında ailenin merkeziliğine yapılan vurgunun, 1950'ler İtalya'sının yeniden yapılanma döneminde, tarımsal arazilerin bölünmemesi gereksiniminden kaynaklı olduğunu belirtir. Yani bir çeşit ekonomik zorunluluk söz konusudur. Melodram da ailenin direncini yükseltmeye çalışmıştır. Bu süreçte Landy'e göre (1991: 285-286) bir anlamda kadın melodramları ve trajik melodramlar ev ve çekirdek aile sorunlarına odaklanmalarıyla aile melodramları olarak adlandırılabilir. Ancak aile melodramları temelde aileye odaklanarak, bireysel çatışmaları, aile birliğinin sürdürülmesine ikincil kılar. Bu filmlerde sorunlar açıktır; kimilerinde tarihsel bağlamlardaki aile serveti yerleştirilmeye çalışılır; kimilerinde aile birliğini canlandıracak bir yabancı (*outsider*) ile aristokrat aile soyunun tükenmesine odaklanır. Yazara göre aile melodramlarının kuşatılmış aileyi düzeltmek (restore etmek) ile ilgili çatışmalarla uğraşması, sadece kamusal alandan bir kaçının belirtisi değildir; aynı zamanda toplumsal ve ekonomik sorunların da göstergesidir.

kuvvetlendirici bir toplumsal ritüel olarak çizilmesidir (Schatz, 1981: 227, 233). Aile melodramları, bu aile birliği idealinin kesintiye uğramasını işler.

Dönemin önemli başka bir çeşitlemesini de, anlatısal merkezini erkeklerin oluşturduğu, erkekliğin sorunsallaştırıldığı savaş-sonrası eril melodramları oluşturur. Bu çeşitlemede çatışmayı yaratan, anlatının merkezindeki erkeğin, toplumun yetişkin bir erkekte olması gereken -eril- niteliklere sahip olmayışıdır. Bu nitelikler, orta-sınıf ideolojisinin kutsadığı ideal baba, ideal koca, ideal sevgili ya da ideal erkek rollerindeki bir eksikliği dile getirir. Bir tür güçsüzleşmiş, dişilleştirilmiş erkekleri sunarak bu filmler, dönemin Amerikan siyasasına keskin eleştiri oklarını gönderirler ki, bu da onların 'toplumsal melodramlar' olarak adlandırılmalarına neden olmuştur. James Dean'in oynadığı *Asi Gençlik* (*Rebel Without a Cause*, Yön. Nicholas Ray, 1955), Marlon Brando'nun oynadığı *Rıhtımlar Üzerinde* (Elia Kazan) filmleri, bu çeşit bir izleği işler.

Görüldüğü gibi melodramın anlatısal, tematik ve türsel özellikleri, bu filmlerin yapıldığı dönemin toplumsal, ekonomik, kültürel ve ahlâki koşulları tarafından biçimlendirilmiştir ve sosyolojik çözümleme, bu filmlerde kadına sunulan iş/ ev, kamusal yaşam/ özel yaşam karşıtlıklarında neden hep ikinci seçeneklerden yana tavır alındığını görmeye yarar. Erkeklerin savaş sonrasında karşılaştığı durum (kadınların iş ve kamusal hayatta daha çoğalması), toplumsal cinsiyet rollerinin doğal mı, yoksa kültürel mi olduğunu sormalarına yol açmış; filmlerde kadınların kamusal yaşamı tercih ettiklerinde mutsuz olacaklarını söyleyerek, onlara yakışanın ev ve özel hayat olduğunu belirtmişlerdir.

Sonuç

Bu ünitede sosyolojik film çözümlemesinin temel kavramları, amacı, işlevi ve örnekleri üzerinde durulmuştur. Sosyolojik film çözümlemesi, 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. Bu çözümlemede toplumsal yapı, toplumsal rol, toplumsal değişme, tip, toplumsal ilişki, üretim ve tüketim biçimleri, yabancılaşma, anomi, toplumsal kontrol, toplumsal hareketler temel kavramlar olarak öne çıkar.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. *Filmlerle Sosyoloji* adlı kitapta filmler, nasıl ele alınmıştır?

2. Sosyolojik çözümleme, hangi yaklaşımlardan destek alır?

3. Sosyolojik film çözümlemesi ne tür bir işlev sağlar.

4. Sinemayı sosyolojik imgelem olarak gören kuramcı kimdir?

5. Bir filmin sosyolojik çözümlemesi, temel olarak neye önem verir?

6. Sosyoloji temelli bir sinema araştırmasında, aşağıdaki yöntem ve tekniklerden hangisinin daha az kullanılması beklenebilir?

a) Alan araştırmaları

b) Anketler

c) İstatistikler

d) gözlemler

e) Yönetmen biyografileri

7. Sinema sosyolojisi üzerine ilk bilimsel çalışma olarak kabul edilen ve "Sinemayı var eden toplumun bilgi, eğitim ve eğlence isteğidir" saptamasında bulunan araştırmacı/ kuramcı kimdir?

a) Andrew Tudor

b) Hugo Munsterberg

c) C. Wrigt Mills.

d) Norman Denzin

e) Miller Mitchell

8. Sosyolojik film eleştirisinin en yakın olduğu eleştirel yaklaşım aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak verilmiştir?

a) Gazete eleştirisi

b) Yapılsalcı eleştiri

c) Göstergebilimsel eleştiri

d) Marksist eleştiri

e) Auteur eleştiri

9. *Filmlerle Sosyoloji* kitabına göre *Hamam* (F. Özpetek) filminde şark'ın (Doğu) nasıl işlev görmekte olduğu belirtilmiştir?

a) Günümüz toplumunun bir metaforu olarak

b) Gelecek toplumsal oluşumların bir yansıması olarak

c) Dilsel ve toplumsal farklılıkların öncesine ait bir fantezi evreni olarak

d) Batı'nın bilincinin bir dışavurumu olarak

e) Yönetmenin bilinçaltının bir ifadesi olarak

10. 1950'li yıllarda, aile içinde kadın ve erkek rollerini diğer türlerinden daha fazla mercek altına alan Hollywood türü aşağıdakilerden hangisidir?

a) Aile melodramları

b) Müzikaller

c) Westernler

d) Polisiye filmler

e) Kara filmler (*film noir*)

YANITLAR

1. *Filmlerle Sosyoloji* kitabında, sinemaya içeriden ve dışarıdan yaklaşırlarken, sinema figürlerinin sinemasal anlamlarından ayrı olarak sosyolojik anlamlar da sunduğunu ve filmleri alegorik olarak incelediklerini söylerler. Toplumsal olguları soyut teori ile incelemek yerine kitapta filmler, toplumsal olgular olarak alegori aracılığıyla ele alınır. Kitabın yazarlarına göre, filmlerden alınan parçalar, sosyolojik hayal gücünü kamçılayabilmektedir. Alegori, sinemaya bakışı biçimlendirdiği gibi sinema/toplum gibi çifte okumalara da imkân tanımaktadır. Filmden bahsederken toplumdan, toplumdan bahsederken de filmden bahsederiz. Dolayısıyla, toplumu anlamada film aracı olmaktadır
2. 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. 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. Bunun yanı sıra toplumsal rollerin incelenmesinde psikanaliz, toplumsal hareketler ve tarihsel olaylar söz konusu olduğunda siyaset bilimi ve tarih; toplumsal cinsiyet rollerinin inşası ve temsili söz konusu olduğunda feminist yaklaşım da kullanılmaktadır.
3. 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. Ayrıca sanatsal ve toplumsal olgulara duyarlı yönetmenlerin değerinin ortaya konulmasında; film yapımcıları açısından, seyirci talebinin yönünü göstererek film projelerinin seçilmesinde ve üretilen filmlerin tanıtım kampanyalarında üzerinde durulacak temaların saptanmasında; sinema seyircisi açısından ise, seyircinin filmleri kendi kültürel kaygıları ya da arzularını ifade eden yönleri kavrayarak seyretmesinde ve değerlendirmesinde, böylelikle filmi olduğu kadar sosyal bir varlık olarak kendisini ve içinde yer aldığı toplumsal yapıyı anlamasında yardımcı olabilir.

4. C. Wright Mills.

5. Sosyolojik bir film çözümlemesi, temel olarak bir filmin üretilmiş olduğu dönemin ya da içeriğinde ele aldığı dönemin sosyal koşullarının incelenmesini öne çıkarmaktadır.

6. e) Yönetmen biyografileri

7. b) Hugo Munsterberg

8. d) Marksist eleştiri

9. c) Dilsel ve toplumsal farklılıkların öncesine ait bir fantezi evreni olarak.

a) Aile melodramları

11. İDEOLOJİK ÇÖZÜMLEME

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

11.1.

11.2.

11.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	Kazanım	Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği

Anahtar Kavramlar

Giriş

İdeolojik çözümleme, ideolojinin siyasette, sağlıkta, gündelik yaşam pratiklerinde her yerde olması nedeniyle, film çalışmalarında da oldukça temel bir yaklaşımdır ve Marksist felsefe ve kuramdan ortaya çıkmıştır. Bu kapsamda ünitede Marks'ın, Althusser'in ve Gramsci'nin yanlış bilinçten, hegemonya kavramına olan süreçte ideoloji kavrayışları ve bu kavrayışlar çerçevesinde sinemaya olan yaklaşımlar ele alınmıştır; ideolojik film eleştirisinin temel amacı, bu çözümlemede yol gösterici olan sorular, egemen ideolojiyi üretmede filmlerin rolü Hollywood ve Türk sinemasından örneklerle ortaya konmuştur.

11.1. İdeolojik Eleştiri[38]

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 (Harvey, 1980:116-117). Fransa'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 dâhil olmak üzere) sosyal yapı ve bireyin konumu sorunlarıyla ilişkilendirilebilir" (Nichols, 3). 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

[38] Bu başlık altındaki bilgiler, Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* adlı kitabının, 165-179 sayfaları arasından aktarılmıştır.

olarak ele almakta ve sosyo-ekonomik temellere sahip altyapı ilişkilerinin üst yapı ürünü olarak filmleri nasıl belirlediğini –sosyolojik eleştiriden ayrılan yönüyle ideolojik belirlemelere 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 dâhil olmak üzere birçok başka ilgili alanlara da dokunacaktır" (Nichols, 1981: 3). 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 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 sanal 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 (Harvey, 111). 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) ekonomik ve sınıfsal çıkarlarıyla bağlantılandırılmasını ve bunları alımlamasını sağlayacaktır. İdeolojik çözümleme, kültür yapıtlarının -edebiyat, film, televizyon vb.- özgül tarihsel bağlamlar içinde özgül sosyal gruplar tarafından ve bu sosyal gruplar için üretildikleri

varsayımına dayanmaktadır" (White, 1992: 163). 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 ele, toplumsal gerçekliği inşa eden kültürel temsiller sisteminin bütünlüğü içindeki yerini alır. Bu inşa üreci kısmen temsillerin içselleştirilmeleriyle ortaya çıkar" (Ryan, Kellner, 1997: 35). 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 benimsemenin acısını, utancını 'hafifletmektedir'" (Oksay, 1983: 190). 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 hala 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 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" (Fiske, 1996: 223). Büyük ölçüde Althusser'in çalışmalarından kaynaklanan ve psikanalitik kuramdan alınan özne oluşumu (subject formation) kavramını kullanan bu yaklaşım, film 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 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 kapanını 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" (Ryan, Kellner, 19). 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 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" (Kavanagh, 1990: 315-316). 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 Louis Comolli ve Jean Narboni'nin l968 olayları ardından film eleştirisinin amacını yeniden tanımlamak üzere yazdıkları "Sinema/İdeoloji/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" (Comolli, Narboni, 1994: 13). 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 söylemektedir.

İdeolojik 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 muhtemel uygulamalarının sınırlarında oluşturulur görünmektedir" (Lewis, 1984: 75). 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" (Ellis, 1997: X). Bu seyirci tavrı ise, ideolojik film eleştirisinin saklanılması 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" (Atam, Görücü, 1995: 8). 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 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" (Comolli, 1997: 66). 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" (a.g.e, 67) ileri sürmektedir. Bu durumda sinema filmleri "egemen ideolojinin belirlediği modele uygun bir tür 'ruhsal vekalet 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 (Baudry, 1997: 98). Filmlerin yanlış bilinç yaratma amacıyla egemen ideoloji tarafından kullanıldığının kabul edildiği 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 editoryal 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" (Yeni İnsan Yeni Sinema, 6). 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" (Macbean, 1975: 326). 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 oları 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 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: **İlk 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 bulun maktadır. 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 tepkilerden 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 (Comolli, Narboni: 13-15). 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.

11.2. İdeolojik Film Çözümelemesi Örnekleri[39]

11.2.1. Kültürel Bir Temsil Olarak Sinema ve Gerçeklik

Sinema, çoğumuz için bir düş perdesidir. Özellikle de serin yaz akşamlarında çekirdek çıtlayıp, ille de gazoz içerek film izlemenin tadına varanlar için. Evet, sinema bir düş perdesi, ancak aynı zamanda davranışlarımızı, düşünme biçimlerimizi biçimlendiren psikolojik hazırlayıcılardır. *Politik Kamera* adlı çalışmalarında Ryan ve Kellner (1997: 18), filmlerin herhangi bir durumu yansıtmaktan çok, o durumun tasarlanan belli biçimlerini oluşturmak üzere seçilmiş ve birleştirilmiş temsili öğeler yoluyla bir takım tezler ileri sürdüklerini, bunu yaparken de seyirciye belli bir konumu ya da bakış açısını benimsettiklerini belirtirler. Onların vurgulamasına göre "eril kahramanlık serüvenleri, romantizm arayışı, kadın melodramı, kurtarıcı şiddet öyküleri, ırkçılığa ve suça ilişkin klişeler gibi izleksel görenekler, gerçekliği toplumsal değer ve kurumlarla bağlantılandırarak, bunların değişmez bir dünyanın doğal ve apaçık göstergeleri olarak algılanmasını sağlar. Bu görenekler, seyirciyi belli bir toplumsal düzenin temel varsayımlarını benimsemeye ve bunların içerdiği akıl dışılık ve adaletsizlikleri göz ardı etmeye alıştırır" (Ryan, Kellner, 1997: 18). Bu sav da, bizleri sinema ve ideoloji bağlamında düşünmeye götürür ki, kameranın tam da ideolojik olduğu yer burasıdır. Öyleyse izlediğimiz filmler, öykülerden öte belli roller, anlamlar inşa eden kültürel üretim alanlarıdır. "İmgeler gerçeklik değildir, fakat gerçekliğe giden yolumuzdur" (Sorlin, 1991: 6). Filmler, bir gerçekliğin kurulmasında ve yeniden üretilmesinde belirgin bir öneme sahiptir. Temsil ise, bir yansıtma değil, daha çok anlamın oluşturulmasının, yapılaştırılmasının (*structuring*) ve biçimlendirilmesinin, seçmenin ve sunmanın etkin bir sürecidir (Girgus, 1994: 60). Cowie'nin de belirttiği gibi (1996: 37-38) sinemada filme alınan gerçeklik yalın değildir; kamera, dünyayı selüloid üzerinde resimlemek için çerçeveler, seçer, ayırır. Bu yönüyle film, bir sözcedir (*utterance*), gerçekliğin 'örgütlenmiş temsili'dir. Bir başka deyişle filmler ve filmlerdeki dünyalar bir kurgudur. Ya da Patricia Edgar'ın *Media She* adlı çalışmasında (akt. Connel, 1998: 322) vurguladığı gibi, gerçek pratikler dağınık ve karmakarışık bir halde bulunur; bunların ideolojik temsilleri ise, tertemizdir. Edgar'ın çalışması, kitle iletişim araçlarının cinsiyet ilişkilerini içeren toplumsal pratiklerin, nasıl doğallaştırma' yoluyla egemen hale getirildiğini gösterir. Filmler, konularını gerçekten alırlar, gerçekmiş gibi yaparlar, ancak nihayetinde ortaya çıkan ürün, gerçeğin değiştirilmiş bir biçimidir.

11.2.2. Filmsel Temsiller ve İdeoloji

Temsil, "anlamlı bir şey söylemek ya da dünyayı birine anlamlı biçimde anlatabilmek için dilin kullanımıdır" (Hall, 1997). Bu kavrayış, sınırlı da olsa, temsilin, gerçekliğin dil yoluyla kültürel olarak kurulduğunu ifade eder. Ancak temsilin, yalnızca dille, yani konuşmayla

[39] Bu başlık altındaki bilgiler, Hasan Akbulut'un, "Sinemada Temsiller ve Gerçeklik" başlıklı bildirisinden aktarılmıştır. Bildiri 5-7 Ekim 2012 tarihleri arasında Ankara'da yapılan Kamusal Eğitim Sempozyumu'nda sunulmuştur.

sınırlı olmadığı, görsel, işitsel ve performansla da işlediği belirtilmelidir. Kültürel araştırmacı Stuart Hall (1997: 19-26), temsile ilişkin üç yaklaşım biçimi olduğunu söyler: Yansıtmacı (reflextive), kasıtlı (intentional) ve inşacı (constructivist). Kaba bir deyişle yansıtmacı yaklaşıma göre anlam, dünyadaki kişi, nesne ve olaylarda saklıdır ve dil, ayna gibi bu anlamları yansıtır. Ancak, bu kavrayış, mutlak bir anlamın varlığına inandığı için yetersizdir. Kasıtlı yaklaşım, dil yoluyla konuşmacının ya da yazarın bizatihi anlamı yarattığını savlar. Ancak bu yaklaşım da dilin, konuşmacı, bağlam, dinleyici gibi öğelerden oluşan sosyal bir sistem olduğunu unuttuğu için eksiktir. İnşacı temsil yaklaşımı ise, anlamın, verili olmadığını, ancak kavramlar ve gösterge sistemlerini kullanan sosyal aktörlerce kurulduğunu iddia eder. Bu, anlamın dil yoluyla üretilmesidir. İnşacı temsil yaklaşımı doğrultusunda her türlü medya, sanat ve kültür ürününün, gerçeği, seçerek inşa ettiği vurgulanır. Bu inşa, yalnızca dil yoluyla değil, metnin içeriğinden biçimine dek sarmalanmış bir söylem içinde gerçekleşir. Bu nedenle sözgelimi yalnızca filmlerde ne anlatıldığı (öykü) değil, nasıl anlatıldığı (olay örgüsü, biçem) önem kazanmaktadır. Sinema, yanlıca tekil filmlerden oluşan bir kültürel metinler toplamı değildir, aynı zamanda belli bir bağlam içinde üretilen, pazarlanan ve tüketilen bir sistemdir. Filmlerde temsil edilen hayat biçimleri, özne kavrayışı, dünya tahayyülü, böylesi çoklu ilişki içerisinde kurulur. Toplumda egemen olan ekonomik ve siyasi güç, filmlerdeki anlamı üretimini de denetlemek ister. Tam da bu noktada ideoloji devreye girer. Çünkü ideoloji, "gerçekliğin kodlama sistemidir" (Veron'dan akt. Hall, 1999). Bu kodlama, iletilerin nasıl yaratılacağını belirler ki, ideolojinin işleyiş biçimini anlamayı gerektirir.

Siyasi ve ekonomik güç, yönetilenlerin fikirlerini de kontrol etmek ister bunun için kitleleri biçimlendirir. Klasik Marksist kavrayışa ideoloji, yönetilenlerin, egemenlerin çıkarlarına uygun biçimde düşünmesi anlamında yanlış bilinçtir. İdeolojinin, Marksist anlamda yanlış bilinç değil, bir yaşam tarzı olarak kavramsallaştırılması, filmlerde işleyen ideolojiyi kavramak için yararlı bir çerçeve sunar. Althusser'e göre ideoloji, "toplumsal varoluşun tüm biçimlerine yer etmiştir ve dünyayı ve toplumu anlatan, ancak baskın anlatıyı yayan kurumları olan devletin ideolojik aygıtları" (Eagleton'dan akt. Mutlu, 1995: 162-163) –okul, kilise, aile- aracılığıyla bireylere belli özne konumlarından seslenir. İdeoloji yüklü metinler, tek tek okurları, "dünyayı özgül biçimlerde görmeyi kabul etmeye davet eder" Eagleton'dan akt. Mutlu, 1995: 163). Metinlerin çağrısına yanıt veren okur/ izleyici, metinde kurulan gerçeklik kavrayışını kabul eder ve kendi ideolojik inşa sürecine katılır. Üstelik bundan haz alır. Haz almayı sağlayan stratejiler, filmin anlatısına ve biçimine gömülür. Bir filmin "ideoloji eleştirisi ise, ideolojinin dışında olması imkânsız bir bakış açısından yanlış bilinci ortaya koymaya değil, filmin anlatısının ve biçiminin bu riski nasıl kontrol ettiğini incelemeye dayanır" (Kornbluh, 2011: 126).

11.2.3. İradenin Zaferi ve Büyük Diktatör

"Sinema-İdeoloji-Eleştiri" başlıklı makalelerinde Camillo ve Narboni (1994: 11-13), filmleri, gerçekliğin resmedilişi olarak görürler ve kameranın kaydettiği şeyin, başat ideolojinin belirsiz, formüle edilmemiş, teorize edilmemiş, düşünülmemiş dünyası olduğunu belirtirler. Yazarlara göre sistemin doğası, sinemayı ideolojik bir aygıt durumuna getirir. Ancak

Gramsci'nin, ideolojiyi, aynı zamanda "anlam üzerindeki mücadele" (Çam, 2008: 234) olarak tanımladığı anımsandığında sinemanın da karşı bir araç olabileceği görülür. Egemen sınıfların, bağımlı sınıflar üzerindeki egemenliğinin yalnızca zorla, şiddetle değil, aynı zamanda rızaya dayalı olarak sürdürdüklerini belirten Gramsci'nin kavrayışında ideoloji, hegemonik aygıtların işleyişiyle "geçerli" ve "doğal" olarak kabul edilir, dolayısıyla ideoloji olarak görülmezler. Hegemonya, "egemen grupların erkini, doğal ve meşru gösteren, toplumsal grupların geçici bağlaşıklıklarına dayanan oydaşma"yı (Mutlu, 1995: 154-155) ifade eder. Tam da bu yönüyle hegemonya, karşı-hegemonya ile birlikte var olur. Sinemanın, ideolojik ve karşı-hegemonik bir araç olarak işlevi, dünya sinema tarihinde iki film ile örneklenebilir.

İlk örnek, yönetmenliğini Leni Riefenstahl'ın yaptığı *İradenin Zaferi* (*Triumph des Willens,* 1935) belgeselidir. Bir Nazi propaganda aracı olan belgeselde yalnızca Almanya'yı değil, dünyayı da bir felakete sürükleyen Hitler, göklerden süzülen bir elçi olarak betimlenirken, Nazi partisi dinsel, uhrevi bir örtü ile kutsanır. Nazi Partisinin 6. kongresi için 1934'te Nürnberg'de düzenlediği gösterişli toplantıyı belgelemek üzere, bizatihi parti tarafından ısmarlanan belgeselde, Nazi partisi öncülüğünde nasıl da "saf ve ari bir Alman ırkı" yaratıldığını anlatılır. Nazi bayraklarıyla süslenmiş katedrallerin, kusursuz ölçüde düzgün dinsel ve resmi yapıların var olduğu tertemiz sokaklarda, yine tertemiz, sağlıklı, gürbüz Alman çocuk ve gençleri sıraya girmiş, führerini selamlamaktadır. Gençler, spor yapıp sağlıklı beslenirken, Hitler'e bereketli topraklarda yetişmiş meyveler, bir sepet içinde ikram edilir. Kusursuz güzelliğin yüceltildiği faşist bir estetiğin egemen olduğu belgesel, kitlesel kıyımlar işleyen bir politik hareketi ve onun dayandığı ideolojiyi, izleyicilerin zihninde meşru kılmaya ve duygusal bağlanmaya hizmet eder. Susan Sontag'ın faşist estetiğin ortaklıkları olarak sırladığı özellikler, belgeselde tam kadro işbaşındadır: "Anıtsal olandan alınan hazza ve kitlelerin kahramana bağımlılığına odaklanmak; devinimin görkemli ve katı modeller içinde sunulması; ütopyan bir estetiği- fiziksel mükemmelliğin estetiğini öne çıkarmak" (Sontag, 2002: 10). Wood'un saptadığı gibi "film, total egemenlik arayışındaki bir lideri ve bir partiyi över/ kutsar ve tümüyle izleyicisine hâkim olmaya çalışır. İzleyiciye tek, basit ve sorgulanmayan bir görüşü dayatmak için her türlü teknik ve stilistik aygıtı kullanır" (2002: 3). Hitler'i ilahlaştıran alt açı çekimler, duygusal bağlılığı artırmaya hizmet eden müzik faşist bir estetik yaratır.

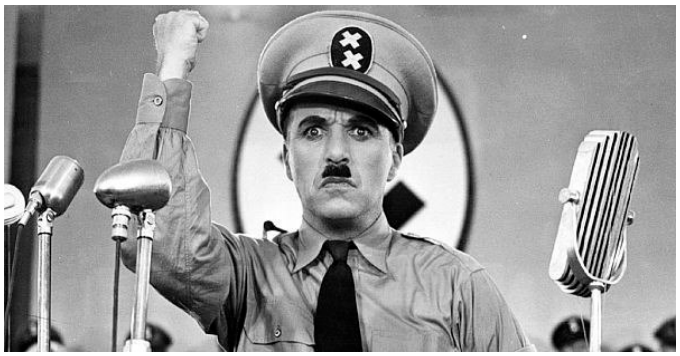


Resim 1: *İradenin Zaferi* filmin afişi ve filmden kareler.

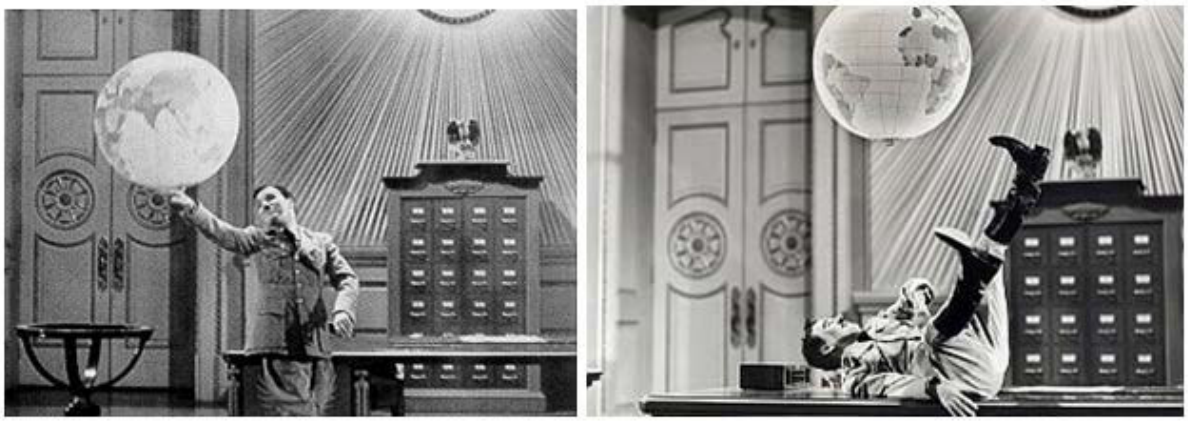
Karşı-hegemonya örneği olan diğer film ise, Charlie Chaplin'in yönettiği *Büyük Diktatör* (*The Great Dictator*, 1940) filmidir. İkinci Dünya Savaşı döneminde yapılan film, Avrupa'yı ve dünyayı saran totaliter rejimlerine, baskıcı devlet aygıtlarına toplumsal ve politik bir eleştiri getirir. Chaplin, filmde Tomania'nın diktatörü Adenoid Hynkel ve Yahudi Berber'i canlandır. Yahudi berber, ne için ve nasıl savaşıldığını bilmeyen sakar bir asker olsa da, komutanının hayatını kurtarır. Yıllar sonra karşılaştıklarında, berber, Yahudi olduğu ve polislere karşı geldiği için idam edilmek üzeredir. Komutan, onun hayatını kurtaran kişi olduğunu hatırlar ve hayatını kurtarır. Filmde Tomania Almanya, Hynkel ise Adolf Hitler'dir. Diktatörün yaptıkları, katiyen rasyonel değildir, hatta saçma ve gülünçtür. Filmde İtalya Bacterian, Mussolini ise Napaloni olarak adlandırılır. İki diktatörün, kendi aralarında yaptıkları paylaşım tartışmasını bir gazetecinin duyması üzerine, Alman propaganda bakanı Joseph Goebbels'i simgeleyen Garbitsch, görevliyi oradan uzaklaştırır ve iki diktatörü uyarır. Filmde berber ve diktatör benzerlikleri yüzünden karıştırılırlar. Bu yerine geçme ironiktir, zira "Hynkel'in öldürüp yok etmek istediği Yahudilerin arasında atılması, zorunlu bir empatidir. Öte yandan Hynkel sanılan berberin de, Avusturya'yı işgal emrini vermesi trajikomiktir" (Boz, 2012). Bu benzerlik ve karıştırma, faşizmin sıradan olduğunu, totaliter rejimlerde, sıradan insanlardan nasıl bir faşist yaratılacağını göstermesi oldukça anlamlıdır. Chaplin, böylece

içinde yaşanılan gerçekliği, bir temsile dönüştürürken, kurduğu kurmaca evrende, bu gerçekliğin daha net ve doğru anlaşılmasını sağlayacak bir dil ve biçem geliştirir. *İradenin Zaferi*, nasıl var olan korkutucu gerçekliği, dinsel ve duygusal bir temsile dönüştürüp gerçeklerin üzerini örtüyor, Hitler'i bir melek olarak kutsuyorsa, *Büyük Diktatör* de tam tersine yarattığı kurmaca içindeki asıl gerçeği anlatmaya çabalar. Böylece filmde şifrelenen isimler ve eylemler, izleyiciyi gerçek', gerçekliğe götürür. Chaplin, filmin sonundaki seslenişi ile de, ideolojik anlam üretimini gizleyen geleneksel filmlerin tersine, sinemasının açıkça bir taraf olduğunu duyurur ve kamerasının, evrensel insanlığın hizmetine sunar.

> "Hayat hür ve güzel olmalı. Biz doğru yoldan çıktık. İktidar hırsı insan ruhunu zehirledi, nefret duvarları ördü. Bizi mutsuzluğa ve insan kıyımına mahkûm etti. Bilgimiz bizi saygısız ve yobaz yaptı. Çok düşünüp az hissediyoruz… Nefret geçer, diktatörler ölür. Halktan aldıkları iktidar, halka geri döner. İnsanlar ölür, hürriyet ölmez…"Güç sizin, halkın elindedir. Birlik olup harika bir dünya yaratalım. Herkese iş sağlayan, gençlere umut, yaşlılara garanti veren bir dünya… Biz bu vaatleri yerine getirmek için savaşalım. Dünyayı kurtaralım, milli engelleri yok edelim. Hırs, kin ve yobazlığı yürürlükten kaldıralım. Aklın idare ettiği bir dünya için savaşalım. Bilim ve ilerleme herkese mutluluk getirsin" (Chaplin, 1940).



Resim 2: *Büyük Diktatör* filminden bir kare



Resim 3: *Büyük Diktatör'*de Tomania diktatörü Hynkel

Popüler filmler, kendilerinin kurmaca inşalar olduğunu gizleyen anlatısal ve biçimsel stratejiler geliştirirler. Bunların başında ise, anlatısal yapı gelir. Belirli başlangıcı, gelişme yapısı ve sonu olan anlatılar, klasik anlatılar olarak adlandırılır ki, köklerini Aristoteles'ın *Poetika*'sından alan bu yapı, sinemada geleneksel anlatı olarak görülür. Bu yapıda filmde herkes tarafından açıkça anlaşılabilecek bir kapalı öykü, özdeşleşmeyi tetikleyen iyi karakterler ve onların karşısından mutlak kötüler yer alır. Temel bir çatışmanın sürdürülüp doruğa taşındığı geleneksel filmsel anlatı, kurmaca olduğunu gizleyen bir kesme ve görünmez bir kurguya dayanır. Tüm biçimsel öğeler, kurmaca dünyayı, gerçek dünyaya benzer kılacak biçimde kurulur. Böylece ideolojik etki, hem filmsel anlatıdan, hem de Baudry'nin de işaret ettiği gibi (1986), sinemanın teknolojik yapısından kaynaklanır.

Temsiller aracılığı ile işleyen ideolojiyi, popüler filmlerde daha bariz görmek mümkündür. Örneğin western filmlerinde Kızılderililer, beyaz adama ve uygarlığa düşman, kavgacı varlıklar olarak çizilerek, farklı bir tarih kurgusu inşa edilir. Benzer biçimde pek çok Hollywood filminde hispanikler, siyahlar, gayrı meşru işlerle uğraşan, toplum-dışı, potansiyel olarak suçlu olarak resmedilir. Bu yaygın temsiller, toplumda bu insanlara yönelik ayrımcı pratikleri, yabancı düşmanlığını meşru kılar.

Filmler, bazen oryantalist söylemleri yeniden üreterek de ideolojik işlevler taşırlar. 12. yüzyılda gerçekleşen Haçlı Seferlerini konu edinen *Cennetin Krallığı* filmi (Yön. Ridley Scott, 2005), üç din için kutsal olan Kudüs'ün alınması ekseninde dönerken, yüzeyde Müslümanların da Hıristiyanlar kadar iyi olduklarını söyler. Ancak Fransa'da demircilik yapan Balian'ın, kutsal topraklara geldikten sonra sefalet içinde yaşadığını gördüğü Doğululara, Batının rasyonalitesini götürürken çizilmesi, tipik bir oryantalist söylemi açığa vurur. Toplum yaşamında rasyonaliteden yoksun Doğu'ya ve Doğululara uygarlık götürmek, elbette Batılı bir fail aracılığı ile mümkün kılınır. "Tembel, duygusal, zamansız Doğu karşısında iyi ki çalışkan, rasyonel, planlı, sistematik Batı vardır" söylemini üreterek, Batılı düşünme geleneğindeki yaygın doğu" imgesini yeniden inşa eder film. Benzer biçimde çok sayıda Hollywood filminde Araplar ve Ortadoğu halkları, kaçakçılık, uyuşturucu ticareti, terör gibi suçlarla

ilişkilendirilerek kalıp yargılar pekiştirilir. Bu kalıpyargılar ise, ABD'nin ve diğer güçlerin, bu ülkelere yapacağı olası her türlü askeri müdahaleyi zihinlerde meşru kılar.



Resim 4: Cennetin Krallığı filminden kareler

11.2.4. Yeşilçam ve Toplumsal Cinsiyet Temsili

Filmlerin, imge ve algılarımızı, özellikle toplumsal cinsiyet kavrayışımızı nasıl biçimlendirdiğine ilişkin daha geniş örneklere ise Yeşilçam sinemasından bakabiliriz. 1960'lar ve '70'ler boyunca perdeleri kaplayan yerli melodramlar, zengin kız-yoksul oğlan çeşitlemesi içinde, romantik aşk eksininde dolanan rastlantıya, kaçırılmış fırsatlara, son dakika kurtuluşlarına dayalı öyküler anlatmıştır. Bu filmlerdeki kazalar, körlükler, mucizevi kurtuluşlar öylesine çoktur ki, pek çok klişenin varlığı, günümüz izleyicisine, "Bu bir Türk filmi" tanımlaması yaptırır. Gerçek yaşamda bu kadar çok rastlantı, kaza, hastalık, mucizevi son yoktur. Ancak daha derinlikli bir analiz, bu filmsel temsillerin belli toplumsal cinsiyet kalıpları ürettiğini ve bu süreçte kadını ve kadınlık rollerini erkekler için ve erkeğin gereksinimlerine göre kodladığını açığa çıkarır. 1960-1975 arası yerli melodramlarda kadın temsilini inceleyen araştırmamız, bu filmlere ilişkin çarpıcı sonuçlar ortaya çıkmıştır.

Öncelikli olarak Yeşilçam filmleri, kurmaca olsalar da, çizdikleri dünya ile izleyicilere muhafazakâr bir dünya çizmiştir. Bu dünya kapalıdır ve herkesin görevi bellidir. Her ne kadar anlatısal yapıda "zengin kız ve fakir oğlan", sınıfsal engelleri aşıp evlenseler de, gerçekte bu yalnızca sınıfsız, imtiyazsız kaynaşmış bir kitle yaratma idealinin resminden başka bir şey değildir. İmkânsızı olduran filmler, bir arzu yaratmış ve bu arzuyu imgesel olarak gidermeye çalışmışlardır. Muhafazakâr dünyanın filmlerde örgütlenişi, film kişileri ve onların yaşadıkları ile kurulur. Merkezlerinde erdemli kadın ve erkeklerin olduğu bu filmlerde çatışma, çiftlerin birleşmesine toplumsal ya da kişisel engellerle kurulur. Filmsel anlatıların merkezinde kadın karakterler yer alır. Başlangıçta yoksul ve kimsesiz olan kadınlar, "gerçek bir kadın" gibi değildirler ve hayatlarına rastlantı, kaza vb yollarla giren erkeklere âşık olurlar. Yani onların belirgin hedefleri yoktur. Bu durum, kadınların kendi anlatılarını kuramadıklarını, onların edilgen olduğunu, dahası 'boş özne' olarak konumlandıklarını ortaya çıkarır. Erkekler ise ne

istediğini bilir. Aşk, kadını kendi isteği dışında biçimsel, duygusal, bilişsel ve davranışsal bir dönüşüme uğratır. Erkeklerin yönelimi**,** kadınların, kendi arzularını arzulamalarını sağlamak ve öğretmektir. Kadın, erkeği arzulamayı öğrenir. Bu, gerçekte kadın olmayı öğrenme süreci olarak yürürlüğe konur. Bu süreç öylesine zorludur ki, kadın karakterler acı-çile çeker, sevdiklerinden ayrı düşer, fedakârlık eder, sabretmeyi, şükretmeyi, evinin kadını olmayı öğrenir.

Örneğin *Samanyolu*'nda Zülal'in, *Sevemez Kimse Seni'*de Alev'in eril biçimde tanımlanmış kadınlık rollerine uygun olmayan yarışmacılık, mücadelecilik, "kendi istediği gibi yaşamak" gibi özellikleri, hem kadınların, hem de onların çevresindeki erkeklerin 'felaketine' yol açar. Bu filmlerin anlatıları, "uysal" ve erkeğin sözünü dinleyen kadınları olumlar. *Aşk Mabudesi*'nde fıstık satıcısı kadın, roman yazarı "erkeğin kurduğu" bir varlık olarak sunulur: Leyla, Ekrem tarafından, kendisi için yaratılan "yaratılan" bir kadına dönüşür.

Kadın olmayı öğrenme süreci öylesine "öğreticidir" ki, kadınların yalan, iftira (*Bir Demet Yasemen*, *Aşk Mabudesi*, *Samanyolu*), erkeğe itaatsizlik (*Bütün Anneler Melektir*), erkeğin sözünü-uyarısını dinlememek (*Kara Gözlüm*) gibi nedenler yüzünden pek çok acıya, ayrılığa katlanmayı; bütün bu acılar karşısında yılmamayı, sabretmeyi, beklemeyi; çile çekmeyi; erkeklere özgü olarak görülen yarışmacılık, mücadele etmek, yenilmemek gibi 'eril' niteliklerden vazgeçmeyi gerektirir. Bu yönüyle melodramatik anlatılar, tam anlamıyla "kadın oluş" öyküleri anlatarak, izleyicilere "edilgen" bir kadınlık kimliği önerir ve hatta "öğretir". Kadınların anlatı içindeki dönüşümleri, onları, ataerkil sistemin gereksindiği kadın doğrultusunda gerçekleşir.

Öğrenme sürecinde evliliğin yeri büyüktür. Bu filmler, kadınlar için mutluluğu evlilik olarak çizer, evlenememek, bir kadın için büyük bir mutsuzluk kaynağıdır. Evlenememiş kadınların kimsesiz, sahipsiz, korunmaya muhtaç olduğunda diretir anlatılar (*Bir Demet Menekşe*). Kimi örneklerde anlatı, kadınlar için yaptırımla başlar; kadınlar cezalıdır (*Samanyolu*) ya da erkeksizlik, onların mutsuzluklarının nedeni olarak sunulur (*Bir Demet Menekşe*). Evlenemeyen kadınlar, anlatıda yer alan diğer kişiler tarafından aşağılanır. Erkekler için ise evlenmek, 'arınmak' gibi 'daha yüce, 'ulvi' amaçlar için söz konusu olur. Kadın ve erkeğin yönelimleri arasındaki bu ayrım, kadın karşısında erkeği yüceltir. Mutluluk, kadın için gelip geçici olan maddi dünya, erkek için ise kalıcı olan içsel huzur gibi manevi dünyayla ilişkilendirilir.

Görgü bilmeyen "eksik kadın", kadın olmak için bir dizi zarafet dersine tabii tutulur. Anlatı, kadının erkeğin 'yüksek' niteliklerine eşitlemek ister. Bu yönüyle şarkıcı olma sürecinde kadınların aldığı 'zarafet' dersleri, gerçekte kadınlara 'erkeğin arzusunu arzulamayı' ve 'kadın olmayı' öğreten bir sürece dönüşür.



Resim 5: Karagözlüm



Resim 6: Aşk Mabudesi



Resim 7: Sürtük





Resim 8: Tatlı Dillim'de kimlik yarılmasına uğrayan E/Mine

Filmlerde kadınlar iş yaşamıyla çok az ilişkilendirilmişlerdir. Kadınların kamusal yaşamda, iş yaşamında oldukları pek görülmez. İçlerinden bir üniversiteyi bitirmiş olan ve mutlu bir biçimde mesleğini yapan tek kadın, *Tatlı Dillim*'in Emine'sidir. Ama onu kendine âşık eden Ferit ise doktordur. Böylelikle film, ataerkil bir toplumda kadına öğretmenliği, erkeğe doktorluğu yakıştırır. Melodram kadınları, kamusal yaşamda değil, özel yaşamda, âşık oldukları erkekleri, doğurdukları çocukları için var olmak isterler. *Sevemez Kimse Seni* ve *Akasyalar Açarken*'de kadın karakterler hemşirelik yapar. Ancak her iki durumda da hemşirelik, bir meslek olmaktan çok, geçici olarak yapılan bir eylem olmaktan öteye gidemez. Şarkıcılık yapan kadınlar da, aşkları için bu işlerinden vazgeçebilirler. Filmsel anlatılar, kadınların, yine kadınlara uygun gördüğü "kadınsı işlerin" (kadınların bu işleri sürekli yapmamaları, bu işleri "meslek" olarak tanımlamayı engellemektedir) tek başına kadına mutluluk getirmediğini, hatta mutsuzluk, ayrılık, acı ve keder getirdiğinde ısrar eder.

Toplumda farklı gerçeklikler mevcutken, filmsel anlatılarda homojen ve tekil bir kadınlık portresi çizilir. Melodram filmleri, anlatılarını 'kadın olmak' temelinde kurmuştur ve kadın olmanın anlamlarını üreterek-yeniden üreterek egemen toplumsal cinsiyet kalıplarının benimsenmesinde önemli bir işlev yüklenmişlerdir. Kadınlar ev kadını, şarkıcı, öğretmen olsa da, melodram filmleri, onlara kadın olmayı öğretir. Ancak filmlerin tanımladığı, biçimlendirdiği kadınlık kimliği, özgür değil, edilgendir ve ataerkil toplumun gereksinmeleri doğrultusunda kurulmuştur. *Bir Demet Menekşe*'de kadınlar, 'sahip çıkılmayı' bekleyen, korunmasız, güçsüz olarak betimlenir. Anlatı, bütün sorunların evlilikle çözümlenebileceğini söyler. *Bütün Anneler Melektir*'de Selma, erkeğin kendisine yasak ettiği alana girmenin cezasını, evden kovulmakla ve evlat acısı çekmekle ödemeye mahkûm edilir. Çünkü film, kadına 'kamusal alana girmenin yasak' olduğunu söyler.



Resim 9: *Bir Demet Menekşe*



Resim 10: *Bütün Anneler Melektir*

Kadın, erdemin, saflığın, sadakatin olduğu gibi, siyasal düşüncelerin eğretilemesi olarak da sunulur. *Tatlı Dillim*'de Emine, Cumhuriyet ideallerinin; *Kara Gözlüm*'de ise Azize, hem dönüşmemiş kırsal kimliğiyle 'biz'in, hem de dönüşmüş kentli kimliğiyle ise, 'öteki'nin içerdiği tehlikeleri görünür kılan bir eğretilemeye dönüşür. Kadın, vatanı simgeler.

Yerli filmlerin analizi, Connel'in vurguladığı gibi kadınlığın oynandığını ve özellikle erkekler için oynandığını açığa çıkarır. Çünkü melodram kadınları, kendi istedikleri gibi değil, sevgilileri ya da kendilerinden daha güçlü ve 'akıllı' olarak sunulan erkeklerin istediği gibi davranırlar; kadınlıklarını onlar için ve onlar aracılığıyla kurup oynarlar. Yerli melodramlar belli toplumsal cinsiyet kalıpları üretmekte ve bu süreçte kadını ve kadınlık rollerini erkekler için ve erkeğin gereksinimlerine göre kodlamaktadır. Filmlerde kadınların, ataerkil düzenin devamı için bir tehdit oluşturmayan edilgen, "çaresiz", uysal, güçsüz" olarak tanımlanması, bu filmlerde kadınların, gösterilenin (gerçek kadınların) göstergesi olarak değil, erkek bilinçaltını

temsil eden bir gösterge olarak işlev yüklendiğini açığa çıkarmaktadır. Aynı zamanda bu çalışma, kadınlığa ilişkin pratiklerin, gerçek yaşamda dağınık ve karmaşık bir halde bulunurken, filmlerde, nasıl seçilerek ve yeniden kodlanarak sunulduğunu göstermektedir. Çalışma, sinemanın "gerçekmişgibilik" boyutunun, bu temsillerin gerçekmiş gibi algılanmasına yol açarak onların "doğallaşmasında" ve dolayısıyla ataerkil düzenin devamlılığının sağlanmasında önemli psikolojik hazırlayıcılar, referans çerçeveleri olarak işlev gördüğünü ortaya koymaktadır.



Resim 11: *Karagözlüm*



Resim 12: *Samanyolu*

Sonuç

İdeolojik film eleştirisinin temel amacı, ideolojik bir yeniden üretim aracı olarak filmlerin doğasının belirlenmesini sağlamaktır. İdeolojik film eleştirisi, filmleri toplumun ve üretilmiş oldukları dönemin bir yansıması olarak ele almakta ve sosyo-ekonomik temellere sahip altyapı ilişkilerinin üst yapı ürünü olarak filmleri nasıl belirlediğini araştırmaktadır. Bu eleştiri, filmlere yaklaşırken şu soruları sorar: 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 çözümleme, filmlerdeki egemen ideolojinin izlerini aramak kadar, egemen ideoloji ile çelişen, onu eleştiren öğeleri görmeyi de mümkün kılmaktadır. Bu nedenle ideolojik eleştirinin dayanağı olan eleştirel yaklaşımlar, yalnızca filmleri çözümlemede değil, aynı zamanda karşı hegemonya üretmek için de kullanılan yol gösterici olmuştur. Yeşilçam

melodramlarına ilişkin yapılan ideolojik çözümleme ise, bu filmlerin temelinde yatan toplumsal cinsiyet ideolojini açığa çıkarmıştır.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. İdeolojik film eleştirisi, filmi çözümlerken hangi soruları sorar?

2. İdeolojik film çözümlemesinin amacı nedir?

3. Althusser'in ve Gramsci'nin önerdiği ideoloji kavrayışı, film çözümlemesine nasıl bir etki/ katkı yapmıştır.

4. Aşağıdaki cümlede boş bırakılan yeri tamamlayınız.

"İdeolojik film eleştirisi yaklaşımının temelinde …….. kuram bulunmaktadır".

5. İdeolojik film eleştirisinde, sinema olgusunun hangi bileşenleri dikkate alınır?

6. Aşağıdakilerden hangisi ideolojik eleştirinin etkisiyle feminist eleştirinin gündemine doğrudan girmiş konulardan biri değildir?

a) Kadınların ekonomik olarak sömürülmeleri

b) Kadınların kültür dışında bırakılmaları

c) Toplumsal cinsiyet kalıplarının filmsel yöntemlerle inşa edilme yolları

d) Kadının filmsel sunumu

e) Seyircilerin filmsel anlamlandırmalarındaki farklılıklar

7. Filmlerde çizilen dünyanın, belirli bir kavrayış doğrultusunda seçilip bir araya getirilerek oluşturulduğunu ifade eden temsil kavrayışı, aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak verilmiştir?

a) Yansıtmacı temsil

b) İnşacı temsil

c) Kasıtlı temsil

d) İdeolojik temsil

e) Kültürel temsil

8. Marksist yaklaşımda "tüm sınıfların katıldığı süregiden ve her yana yayılmış pratikler dizgesi" olarak tanımlanan kavram, aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak verilmiştir?

a) Yanlış bilinç

b) Meşrulaştırma

c) İdeoloji

d) Hegemonya

e) Ortak duyu

9. Kurgu, alan derinliği ve ses gibi filmsel öğelerin ideolojik yanını vurgulayarak sinema dilinin teknik zorunluluklar tarafından değil de, tekniğin birtakım ideolojik gereksinmeler tarafından belirlendiğini ileri süren eleştirmen/ kuramcı kimdir?

a) L. Althusser

b) A. Gramsci

c) J. Mac Bean

d) J. L. Comolli

e) J. Narboni

10. Charlie Chaplin'in yönettiği *Büyük Diktatör* (*The Great Dictator*, 1940) filmi, ideolojik eleştiri kapsamında hangi kavramla açıklanabilir?

a) Karşı hegemonya

b) Hegemonya

c) Meşrulaştırma

d) Yanlış bilinç

e) Yansıtmacı temsil

YANITLAR

1. 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?
2. 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 sosyo-ekonomik temellere sahip altyapı ilişkilerinin üst yapı ürünü olarak filmleri nasıl belirlediğini –sosyolojik eleştiriden ayrılan yönüyle ideolojik belirlemelere vurgu yaparak- araştırmaktadır.
3. Althusser'in ideolojiyi, bireylere tek tek seslenen ve onların bu çağrıya yanıt vererek/ gönüllü olarak katıldıkları bir süreç olarak görmüştü. Gramsci ise, hegemonya kavramına işaret ederek, yönetenlerin, yönetilenlerin rızasını kazanması olarak tanımladığı hegemonya aygıtlarının karşısında karşı-hegemonyanın da geliştirilerek ideolojik mücadelenin olanaklı olduğunu vurgulamıştı. İki kuramcının bu ideoloji kavrayışı, film eleştirisinde, filmlerin yekpare bir ideolojinin taşıyıcısı olmadıklarını, aynı zamanda bu yapının içinde, ona meydan okuyan, onu geçersiz kılan parçalanmaların, çatlakların da olduğunu görmeyi mümkün kılmıştır. Örneğin Hollywood'un tümden hegemonik olmadığını, içinde çatlaklar barındırdığını görmeyi olanaklı kılmıştı. Ayrıca filmler aracılığı ile karşı hegemonya üretmenin de mümkün

olduğunu, gerek feminist sinema, gerekse toplumsal hareketler içinde üretilen filmler de ortaya koymuşlardır.

4. Marksist

5. Filmin kendisi (ürün-eser); filmin üretim, dağıtım ve gösterim koşulları ile bu koşulları biçimlendiren bağlam.

6. e) Seyircilerin filmsel anlamlandırmalarındaki farklılıklar

7. b) İnşacı temsil

8. c) İdeoloji

9. d) J. L. Comolli

a) Karşı hegemonya

12. FEMİNİST ÇÖZÜMLEME

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

12.1.

12.2.

12.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	Kazanım	Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği

Anahtar Kavramlar

Giriş

Bu ünitede, kadın-erkek eşitsizliğine karşı mücadele eden feminist hareketin ortaya çıkardığı feminist çözümlemeye yer verilmiştir. Çalışmada öncelikle feminist çözümlemenin temel amacı ve öncelikleri açıklanmış, ardından sinema tarihinde kaydedilen feminist film literatürüne kısaca yer verilmiştir. Feminist çözümlemenin, filmlerde kadının sunumunu incelemede psikanalist ve Marksist eleştiriden yararlandığı vurgusunu, Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması"na ilişkin sunum izlemiş ve feminist eleştirinin filmsel metinlerin çözümlenmesinde olduğu kadar, sinema endüstrisinin incelenmesinde ve film üretiminde yol gösterici olduğu belirtilmiştir.Son olarak, *Aşk Mabudesi* filminin, psikanlitik ve göstergebilimsel eleştiriden de destek alan feminist bir okumasına yer verilmiştir.

12.1. Feminist Çözümlemeye Giriş[40]

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" (Mulvey, 1989: XIII). 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 kâğıttaki 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 l950'lerde ideoloji biçimini alan ve erkek egemenliği konusun da kadınların beyinlerini yıkayan revizyonist Amerikan Freudculuğunu reddetmesi olmuştur" (Donavan, 1997: 192). Freud'u ve kuramını babaerkil ideolojinin en güçlü kalesi olarak gören feminizm, daha sonraları Freud psikanalizinin Lacancı okumasını kullanarak, kuramı babaerkil ideolojinin 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

[40] Bu başlık altındaki bilgiler, Zafer Özden'in *Film Eleştirisi* adlı kitabının, 191-210 sayfaları arasından aktarılmıştır.

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 tanımlanmaya yakındır, ama bunlara yapılacak bir dönüş ileriye gidiş olacaktır" (Mithcell, 1984: 364). 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 sağlayan 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?" (Gledhill, 1974: 817-818). Feminist eleştirmenler, bu temel sorular 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 bölümlerinin 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 Savaşları* 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" (Farber, 1991: 37). 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, Scarccrow, 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 dönemi 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 hâkim olma için esas araç olarak yararlanma ihtiyacı artık saklanamıyordu" (Kaplan, 1983: 7). Feminist film kuramı ve eleştirisinin neden olduğu bu durum, l970'l i 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.

Feminist eleştirinin gelişmesi, babaerkil ideolojinin egemenlik sürdüğü ticari sinemada bu tür sonuçlar ortaya çıkarırken, feminist film yönetmenlerinin kadın karakterler üzerinde yoğunlaşarak kadın sinema seyircisi için ürettikleri filmlerde 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 eleştir iye 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 adların 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" (Hansen, 1993: 295-296). *FuF* dergisinin taşıdığı eleştirel amaçların da gösterdiği gibi, feminist film eleştirisi, esas 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"(Derman, 2). 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, geniş çekime karşı yakın çekim-bütün film teknikleri kadın ve erkeğin perdedeki sunumlarını radikal bir biçimde farklılaştırmak üzere kullanılmaktadır

(…) 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" (Cowie'den akt. Geldhill, 840-841). 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" (Showalter, 1988: 333-334). 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 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 Eleştirmeni" (Mayne, 1988: 22-40) 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 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" (Culler, 1995: 31). 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.

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" (Mulvey, 1997: 46). Erkeğin hazzının sinemadaki görsel haz üzerinde kontrol gücüne sahip olduğunu düşünen Mulvey, feminist film eleştirisinin babaerkil düzenin bilinçaltına hizmet etme işlevi gören görsel hazzın reddedilmesine dayalı bir tavır alınası gerektiğini ileri sürmektedir.

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" (Hedges, 1991: 97).

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 feminist 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 *Piyano* 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 parmaklan arasındadır. Sevgili piyanosunun tuşlarına dokunur ve titreşen ses tellerinde kendini bulur. Parmaklan 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 tün 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" (Gillet, 1997: 19). 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 oları bi r dil iken, Ada'nın yeniden konuşmaya çalıştığı dil, yerli 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 yaklaştın 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. 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" (Eagleton, 1996: 135). 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 giriştiğimizde; 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 v b . – 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 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" (Freiden, 1993: XIX) 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 toplumsal yaşam içinde sahip olduğu yerin gerçeklerine uygun kadın karakterlerinin ve sunumlarının üretilmesini teşvik etmektedir.

12.2. *Aşk Mabudesi* Filminin Feminist Bir Çözümlemesi

Çalışmanın bu bölümünde, yönetmenliğini Nejat Saydam'ın yapmış olduğu *Aşk Mabudesi* (1969) filminin, göstergebilimsel ve psikanalitik eleştiriden de destek alınarak hazırlanmış feminist bir okuması yer almaktadır. *Aşk Mabudesi* filmi çözümlemesi, feminist çözümlemsinin temelindeki sorulara yanıt vermektedir: Filmde kadın karakter, hangi kavram ve durumlarla ilişkili olarak sunulmuştur? Bu temsil, kimin inşasıdır?

12.2.1. Filmin Özeti

Leyla (Türkân Şoray), hayatını çadır tiyatrosunda fal bakarak kazanan kimsesiz genç bir kadındır. Müşterilerin sarkıntılık etmesi üzerine onlarla kavga eder ve işten kovulur. Arkadaşı şarkıcı Suzan'ın (Suzan Avcı) yardımıyla *Şelale Saz*'da fındık-fıstık satıcısı olarak çalışmaya başlar. Yazar Ekrem (Cüneyt Arkın), yeni romanı için aradığı 'sokak kızı modeli'ni o gece geldiği gazinoda Leyla'da bulur. Leyla önce diğer fıstık satan kızlarla, sonra da Suzan'a sarkıntılık eden müşterilerle kavga ederken, yanlışlıkla Ekrem'e iki kez bir şeyler fırlatır. Rastlantıyla tanışırlar. Ekrem, Leyla'yla görüşme konusunda ısrar eder, ama Leyla onun niyetinden emin olamaz ve kaçar. Birbirlerine âşık olduklarını anladıkları sırada, Leyla, Ekrem'in Jale'yle (Feri Cansel) nişanlı olduğunu öğrenir. Ekrem'in sevmediği nişanlısından ayrılması ilişkiyi düzeltir. Ama Jale'nin babasıyla ticari bir ilişki içinde olan Ekrem'in ağabeyinin intiharı yine bu ilişkiyi bozar. Jale'nin düzenlediği sahte mektup, Leyla'nın Ekrem'den soğumasına yol açar. Ağabeyin vasiyetine uymak için Leyla kendisini, para-pul, şan-şöhret peşindeymiş gibi tanıtır. Böylece Ekrem'i kendinden uzaklaştırır. Leyla'nın bu davranışının sahte mektuptan kaynaklandığını öğrenen Ekrem, tekrar ona dönerken kaza geçirir ve kör olur. Leyla, organizatör Murat'la (Reha Yurdakul) birlikte gazinoda çalışmaya başlar, artık ünlü biri olmuştur. Ekrem körlüğünü Leyla'dan gizler, onunla karşılaşmaz. Bir daha bu yanlış anlama sonucunda Leyla, Murat'la evlenmeye karar verir, ancak son anda vazgeçer. Leyla'nın evleneceği haberi Ekrem'in her şeyini satıp 'sefil' bir yaşam sürmesine neden olur. Gerçekte sevgilerini birbirlerine açıklamazlar, bu nedenle aşkları gizlidir. Ancak son anda

Leyla Murat'ın yardımıyla (rastlantıyla) Ekrem'i bulur. Onu ameliyat ettirir, böylece gözleri açılır. Ekrem ve Leyla birbirlerine dönerler.

12.2.2. Film Kişileri

Leyla (Türkân Şoray): Leyla, yirmili yaşlarda, siyah uzun saçlı, yoksul, kimsesiz ve bekâr genç bir kadındır. Leyla, filmin başlangıcında 'falcılar kraliçesi Nergis' adıyla bir çadır tiyatrosunda program yapar. Çevresindekilerin dikkatini güzelliğiyle çeker. Arkadaşı ses sanatçısı Suzan'ın program yaptığı gazinoda, onun yardımıyla fıstıkçı olarak çalışmaya başlar. Öteki kızlardan daha çok iş yaparak onların tepkisini çeker. Ancak güzelliği kadar fiziksel güce de sahiptir, kızların hepsini döverek onlara hadlerini bildirir. Leyla müşterilerin (ki hepsi erkektir) sarkıntılıklarına dayanamaz ve ilk işinden (falcı Nergis olarak) müşterilerin sarkıntılıklarına karşı koyduğu için kovulur. Suzan yüzünden çıkan kavgada da, sarkıntılık eden erkek müşterilere önce domates fırlatır, sonra onları kovdurur.

Leyla, halktan biridir, 'naif', eğitimsiz, ağzına geleni söyleyen 'dobra' bir kadındır. Kavga ederken külhanbeyi ağzı kullanır. Çoğu davranışı erkeklere özgüdür, erkeksidir. Özellikle erkeklerle ilişkilerinde, onları kendine yaklaştırmaz, hep serttir. O, bu 'erkeksi' davranışlarıyla Ekrem'in arzu nesnesi olur. 'Erkeksi' hali, Leyla'yı 'ulaşılmaz' ve çekici kılar. Filmsel anlatı Leyla'yı, ancak Ekrem'in arzu nesnesi ve aşkı olarak sunar. Leyla, gazinoda çalıştığı sırada çıkan kavgada tanıştığı Ekrem'e âşık olur, ancak kendisini bu aşka yakıştıramaz. Çünkü Ekrem üst sınıftan, eğitimli, görece varsıl ve bir yazar olarak tanınan, 'ünlü' biridir. Leyla ise yoksul, eğitimsiz, ünlü olmayan, Ekrem'e göre daha az özelliğe sahip birisidir. Ekrem'e "Ben basit bir sokak kızıyım" der, kendisini aşk ilişkisine layık görmez. Bir süre 'çileci' davranır. Başlangıçta, 'kolay bir kız' olmadığını da yineler, Ekrem'le 'siz' diye konuşur. Ekrem ise, 'sen'li konuşmanın duygusal hoşlanmayı belirtmek için kullanıldığını söyler.

Leyla, güzel olduğu kadar yardımsever biri olarak da sunulur; kimsesiz çocuklar için düzenlenen yardım balosunda, diğer fıstıkçı kızların aksine para almadan çalışır. Güzelliği, düzenlenen yarışmada o gecenin güzeli seçilmesiyle ilan edilir. Ekrem için Leyla, 'aşk Mâbudesi'dir. Leyla Ekrem'in bakışının nesnesi olduğunda, gözleri, dudakları, yüzü parçalanarak ekrana gelir. Artık onun arzu nesnesi olduğunda Leyla, Ekrem'in evlenme teklifini kabul eder. Ekrem daktilo başında yazı yazarken Leyla onun dizleri dibindedir, oysa daha önce Ekrem'in nişanlısı Jale, onun masasına oturmuştur. Böylece yaratılan karşıtlık, 'iyi kadın'/'kötü kadın' ayrımını vurgular. Film 'iyi kadın'ın yerini, erkeğinin yanı, onun dizlerinin dibi olarak belirlerken, 'kötü kadın'ı, yani Jale'yi, erkeğinin yaptığı işe saygı göstermeyen bir kadın olarak konumlandırır. 'İdeal kadın'ının nasıl olması gerektiği, başka karşıtlıklarla da desteklenir. Leyla kendisini uyarmak için geldiği sahnede, Jale'ye Ekrem için her türlü fedakârlığı yapacağını söyler ki, bu sahnede Leyla soba temizlemektedir. Yüzü gözü görünmez isten, soba kurumundan. Bu haliyle sarışın, temiz, bakımlı, güzel giyimli Jale'yle tam bir karşıtlık oluştururken, egemen ataerkil ideolojinin istediği kadın tipini cisimleştirir; kadın hem 'arzu

nesnesi', hem de evini temizleyen 'evinin kadını' olmayı bilmelidir. Ekrem'in ağabeyinin intiharının ardından Jale'nin mektup tuzağı, Leyla'nın kendini suçlu hissetmesine neden olur ve Leyla'yı arzu uğruna çileciliğe sürükler. Leyla, Ekrem'in ağabeyinin vasiyetine (Jale, Ekrem'le evlenmelerinin ağabeyinin vasiyeti olduğunu söyler) uymak için, Ekrem'i 'sevmiyormuş' gibi yapar (sesinin güzelliğinin fark edilmesiyle ses dersleri alır). Kendisine ihanet ettiğini düşünen Ekrem, Leyla'yı tokatlar ve buna orada bulunan kimse tepki göstermez, oldukça olağan karşılanır. Yediği tokat Leyla'yı yere yuvarlar, ama o, 'kötü/ hain' kadın rolü oynar. Bu sahne, Hint melodramlarında yaygın bir izlek olan, 'kadının sınıraşımı'nı anımsatır.

Vasudevan'a göre (1989: 32-35) Hint melodramlarının doruk noktasını, kadın karakterin sınıraşımı oluşturur. Kırsal yerleşim birimlerinden yeni bir yaşan kurmak için ayrılan kadın, kente gittiğinde, toplumsal değerlerle uyuşmayan bir yaşam sürmeye başlar. Arzusu nedeniyle böyle bir 'sınıraşımı' yaşayan kadın, anlatı içinde cezasını bulur. *Aşk Mâbudesi*'nde Leyla ise, ancak 'sınıraşımı'nı, gerçek yaşamda değil, Ekrem'e 'rol yaptığında' yaşar. Bir başka deyişle o, 'sınıraşımı'nı ancak oyun evreninde oynar. Üstelik bunu, Ekrem'in 'iyiliği' için yapar. Filmsel anlatı, esas kadının 'sınıraşımı'nı gösteren davranışlarını, toplumun ahlâki değerleriyle, ideal sayılan davranış kalıplarıyla birlikte sunarak, kadın oyuncunun 'yıldız' imgesini de güçlendirmiş olur. Ancak kadının bu 'fedakâr' davranışlarının farkında olmayan erkek, onu aşağılar. Bu nedenle Ekrem, Leyla için "Ben o sokak kadınında bir aşk Mâbudesi yarattım" diyerek, filmin ataerkil yapısını özetler; egemen ideolojiye göre kadına biçilen rolü de, "Hani evinin kraliçesi olacaktın?" diyerek dile getirir.

Leyla, şöhret olmasına karşın mutsuzdur. Mutsuzluğunun nedeni, aşkı Ekrem'den ayrı olmaktır. Kadını mutlu edenin 'kamusal alan' değil (her ne kadar, şarkıcılığın 'kamusal' niteliği tartışılsa da), özel alan olduğunu söyler film. Bu nedenledir ki kamusal alanda edindiği başarı, Leyla'yı mutlu etmez. Pek çok yanlış anlamayla dönüşüme uğrayarak ilerleyen anlatıda, iki âşık da acı çeker. Filmsel anlatıda ilginç olan, kadının 'yükselirken' erkeğin 'düşmesidir'. Filmin ideolojisi, kadının yükselişinin, erkek için tehdit edici olduğunu gösterir. Zaten onun gözü kamusal alanda edindiği şöhrette, parada değildir. Bu nedenle de Leyla, kamusal alanda başarıya ulaşmış olsa da, meşhur olmak için değil, seyahati ve turneleri sevdiği için organizatörün turne önerisini kabul eder. Bir süre sonra çok para kazanıp varsıl olur, ama onun gönlü yoksullardan yanadır. Bunu *Edebiyatçılar Birliği*'nin düzenlediği gecede kendisinden imza isteyen kadın için şarkı söyleyerek ve varsıl adamdan aldığı parayı o kadına vererek gösterir.

Leyla'nın bir başka özelliği de, 'minnettar' biri olmasıdır. Kendisine yardım eden organizatör-yıldız yaratıcısının evlenme önerisini, sırf ona 'iyilik borcunu ödemek' için kabul etse de, Ekrem'e olan aşkı bu evliliğin gerçekleşmesini önler. Her ikisi de aşk uğruna çileciliğe yönelir. Çünkü nesneye giden yolu, biraz da çilecilik açabilir (Girard, 2001: 134). Leyla'nın şarkıcı olarak ünlendiği dönem, tam da bu çilecilik dönemidir. Bu yönüyle bakıldığında, şarkıcılığın, Leyla'nın yaşamında hem Ekrem'in yokluğunu anımsatan, hem de onun boşluğunu dolduran bir gösterge olarak ikili bir anlama sahip olduğu görülür. Ekrem'in bestelediği ve Leyla'nın söylediği "Sen bensiz, ben sensiz" şarkısı, ona hep eski günleri anımsatır.

Leyla kimliğinde film, yıldız olgusuna ilişkin yorumlar da yapar. Onu görüntülerken, 'bakılası' kılar, onun yıldızlığını inşa eder. Grant (1990: 121) tür filmlerinde karakter oyuncularla yan oyuncuların, yıldızların parlaması için bir alan sağladığını belirtir ki, Türkân Şoray'ın filmdeki yıldızlığı da, aynı yoldan sağlanır. Şoray, hem filmin merkezdeki başkarakterin, hem de yan karakterlerin bakışlarının doğrudan kendisine yöneldiği anda 'yıldız' olarak konumlanır. Aynı zamanda onun ünlü bir şarkıcı olarak sergilediği davranışları, yıldızın halkla nasıl bir ilişkide olması gerektiğini de ima eder. Şarkı söylemesi karşılığında kendisine bir otomobil hediye etmeyi öneren varsıl adam için değil; yoksul ve parasız insanlar için, üstelik onlardan tek kuruş almaksızın şarkı söyler. Leyla turnede şarkı söylerken değişik giysiler içinde görülür. Bir görüntüde Leyla, Mısır kraliçesi Kleopatra giysileri giyinmiştir, başında yılan tacı vardır. Yılan tacı, onun farklı, sinsi 'fettan' bir kadını, ancak sahnedeyken 'oynayabileceğini' anlatır. "Kadın ne giyiyorsa odur" diyen Gaines'e (1990: 1'den akt. Büker, 2001b: 216) kulak verdiğimizde, Leyla'nın 'kötü' bir kadın olduğunu söyleyebiliriz. Oysa Leyla, tıpkı *Lekeli Kadın* filminde şarkıcı Selma'yı oynayan Neriman Köksal gibi şarkı söylerken, kendisini sergilemek amacında değildir. Büker'in *Lekeli Kadın*'da Neriman Köksal için yaptığı yorum, bu filmde de geçerlidir: "O (Leyla), yalnızca davetkar olmayı 'oynar'. Kendisini sergileyen kadın, bakılabilir olduğu için bir haz alabilir." (Büker, 2001b: 1). Bir başka deyişle Leyla, 'kötü' bir kadın değildir, ancak 'kötü' bir kadını 'oynayabilir'. Üstelik 'kötü' kadını sahnede oynaması, onun kötülüğünü seyirlik kılar, izleme ediminin farkındalığını gözler önüne serer. Seyirlik, anlatının farklı yerlerinde de görünür. Şarkı söylediği sahnelerde Leyla, anlatının dışında oldukça farklı, acı çeken, âşık kadın konumu dışında 'seyirlik kadın' olarak konumlanır. Filmin izleyicileri için, Leyla 'ideal kadın' olarak sunulur. Filmsel anlatı yanında görsel biçim de (kamera hareketleri vb.) zaten filmsel anlatının merkeze yerleştirdiği kadını 'bakılası' kılmak için işler. Leyla, Türkân Şoray kimliğinde ve yıldız olduğunun bilincinde olarak, bakıldığının bilerek buna göre davranır. Daima çerçevenin dışında, yükseklere bir yere başka 'esas kadın'ın yüzü, bedeni kendilerinin, gerek erkek gerekse kadın izleyiciler için 'bakılası' konumdadır. Onun 'bakılası' bir imgeyle kodlanmış olması, Mulvey'in görüşlerini doğrular. Erkek, film fantezisini denetleyen etkin bakışın sahibidir (Mulvey, 1993: 21). Leyla'nın güzelliği, parçalanarak sergilenen bedeniyle fetişleştirilir. O artık, film fantezisini denetleyen ve iktidarın temsilcisi olarak konumlanan (Mulvey, 1993: 21) Ekrem'in nesnesi olur. Ekrem, doğrudan doğruya bakışlarıyla Leyla'yı göz hapsine alırken, Leyla bakışlarını Ekrem'den kaçırır. O, tıpkı, küçük kızlar gibi, bakmayı, kendisini arzulayan erkeğin bakışına karşılık vermeyi beceremez (Williams,1992: 561-562). İlk sahnelerden itibaren Leyla namusuna düşkün, doğru erkeği bekleyen genç bir kız olarak sunulur. Leyla anlatı içinde yoksul, eğitimsiz, fıstık satıcısı, şarkıcı, gelinlikli vb. pek çok şekilde konumlanır. Ancak Leyla'nın bu dönüşümleri, tam anlamıyla bir erkeğe (Ekrem) duyduğu aşkta gerçekleşir. Leyla'nın yaşamdan beklediği şey kendini 'doğru' erkeğe adamaktır (Abisel, 1994: 137-140). Aşk, kadın için birincildir ve onu tanımlar. Ama Ekrem içinse aşk, başlangıçta yazacağı romanın malzemesidir. Bu yönüyle kadın, 'özel olan'ı erkeğe göre daha yoğun yaşar.

Ekrem (Cüneyt Arkın): Ekrem, yirmi beş yaşın üzerinde, uzun boylu, yeşil gözlü, ağabeyiyle birlikte yaşayan bir roman yazarıdır. Popüler aşk romanları yazar. Leyla'nın anne ve babasının sanatla ilgili olduğunu öğrenmemize karşın, filmsel anlatıda Ekrem'in anne-babası hakkında bilgiye rastlanmaz. Yalnızca Ekrem'in Jale'yle nişanlı olmasının, ağabeye birtakım

ekonomik çıkarlar sağladığı belirtilir. Ekrem, bu ilişkiden rahatsızdır. Ağabeyinin zoruyla, sevmediği halde varsıl bir işadamının kızı olan Jale'yle nişanlanmış olması, onun popüler olmasına karşın, çok varlıklı olmadığını gösterir. Jale'yi sevmediğini, sürekli onun yüzüne vurur, kötü davranıp onu yanından kovar. Ona, "O milyoner babana söyle de sana başka bir romancı satın alsın" diyecek kadar hem 'açık sözlü', kendine güvenen bir erkek olduğunu gösterir, hem de Jale'yle nişanlı olmasının kendisinin istemediği bir parasal ilişkiye dayandığını anlatır. Jale'ye karşı kaba davranır, sürekli onu tersler.

Ekrem'i, Leyla ile tanışmaya götüren şey, yeni romanı için aradığı sokak tipi kadını o güne dek tanımamasıdır. Çünkü hep, üst sınıftan, varsıl kadınlarla birlikte olmuş, onlarla gönül eğlendirmiştir. Daha önce pek çok kadınla kısa birliktelikler yaşamış olan Ekrem, tam anlamıyla bir *playboy*dur. Onun başlangıçtaki yitik nesnesi, romanı için karakter bulmaktır. Karakterini de sokak kızlarının bulunduğu gazino, bar gibi mekânlarda ararken Leyla'yı görür ve ona âşık olur. Çünkü Leyla'da, diğer kadınlara olmayan özelliklere (doğruluk, 'mertlik', açık sözlülük gibi) sahiptir. Leyla'yı da kendisine âşık eden Ekrem, onu kendisine bağlar. Bu ilişkinin başlangıcında Ekrem'den daha alt statüde olan Leyla, bir süre sonra Ekrem'den daha üst statüye yükselir. Leyla, sesinin güzelliğiyle beğeni toplayıp yükselirken, Ekrem, kendi isteğiyle 'düşer'. Buna, Ekrem'in Jale'yle evlenmeyeceğini söylemesi üzerine ağabeyinin intihar etmesi ve Jale'nin Leyla'yı, Ekrem'in ağabeyinin vasiyetinin Ekrem'le evlenmesi olduğuna inandırması neden olur. Leyla, bu vasiyete uymak için aradan çekilirken, kendisini Ekrem'e 'kötü', fırsatçı bir kadın olarak göstermeye çalışır. Romantik bir âşık olan Ekrem, arzu uğruna çileciliği benimser. Bu nedenle Leyla'ya duyduğu aşk, onu yazar kariyerinden ederek, felaketine, onun sefil bir hayat sürmesine neden olur. Bütün olanların sahte bir mektuptan kaynaklandığını öğrendiğinde Ekrem, Leyla'ya dönerken bir kaza geçirir ve geçirdiği kazada gözleri kör olur, ama Leyla'nın körlüğünü bilmesini istemez. Çünkü kendisine acır. Tuttuğu yardımcı kadının varlığıyla yaşamını sürdürür. Leyla'dan uzak durmaya çalışsa da, onunla ilgili her şeyi uzaktan izler. Aşk, ikisi için de bir çile çekme, mutsuz olma ritüeline dönüşür. Leyla'dan uzak kalmak ve körlük, onu sinirli bir insan yapar. Romanının gelirini kimsesiz çocuklara, gözleri kör olduktan sonra da bütün mal varlığını Kızılay'a bağışlar. Onun gözü, artık ne aşkı ne de parayı görür. Elindeki parasını yavaş yavaş kaybeden Ekrem, yayınevinin para verebilmesi için romanını hızla bitirmesini isteyen arkadaşı Osman'a (Zafer Önen) kızar, bağırır, ancak yanında çalışan sekreteri Sevgi'den (Sevgi Can) kaba davranışı için özür dilemeyi ihmal etmez. Sevgi ise, "Kim olsa sizin gibi kaza geçirince sinirleri bozulur, bana dilediğiniz kadar kötü davranabilirsiniz" diye karşılık verir. Bu diyalog oldukça ilginçtir. Çünkü bir yandan Ekrem'in isteyerek kaba davranmadığını ya da kaba davranmakta ne kadar haklı olduğunu gösterirken, öte yandan da Sevgi'nin tamamıyla onun hizmetinde, adeta onun 'malı' olduğunu gösterir. Kadın, ister eşi, ister sekreteri olsun, erkeğin her koşulda erkeğin hizmetinde olmalıdır, der anlatı.

Ekrem kendi yaşamı üzerinde egemenken (Abisel, 1994: 149), Leyla, kendisini kaderin akışına bırakır. Ekrem Leyla'yla birlikteliği konusunda kararlı davranır, onun kendine âşık olmasını sağlar, Leyla'nın rica ve yakarılarına karşın, emir kipiyle konuşur; "Hadi dans edelim", "Gözlerimin içine bakarak cevap ver" gibi. Ekrem'in bu konuşma biçimi, Tannen'in altını çizdiği gibi toplumsal cinsiyet rollerinin doğal olmayıp, dil aracılığıyla inşa edildiği

görüşünü destekler. Tannen, *Gender and Discourse* (1996: 11) başlıklı kitabında konuşma/iletişim örüntülerinde başatlığın nasıl kurulduğunu inceler ve kadın ve erkeklerin konuşma biçimlerinde sistematik farklılıkların, kadını erkeğe tabi kıldığını belirtir. Yazar, iletişim biçimlerinde kadınların genelde 'dinleyen', erkeklerinse 'konuşan', 'ders veren' konumunu aldıklarını söyler. Ekrem, Leyla'ya yapması gerekenleri söyleyerek; gerek Leyla'nın, gerekse Jale'nin konuşmalarını kesip araya girerek (*interrupt*) (Tannen, 1996: 37) kendisini kadınlarla olan iletişimde başat kılar. "Konuşma, bizi kadın ve erkek olarak kurar" diye açıklar bu olguyu Jennifer Coates (1996: 240). Ekrem'in konuşması, davranışları onu Leyla'ya ve anlatıdaki diğer kadınlara göre daha başat kılar. Buna ek olarak Ekrem bilgiyle, Leyla sezgisiyle hareket eder. Bu nedenle Ekrem, Jale'yle nişanlı olduğuna ilişkin bilgiyi de Leyla'dan gizleyerek onun kaçmasına neden olur. Bu olaydan sonra Leyla ile ilk buluştukları uzama ise (Dolmabahçe saat kulesi), Leyla gibi orayı 'tavaf etmek' için değil, onun geleceğini bilerek gider. Her ne kadar kadınların, insanlar ve tüm hayat biçimleri arasındaki kolayca fark edilemeyen bağlantıları anlamakta akılcılığın ötesine giden sezgisel bir algılamaları olduğu dile getirilse de (Donavan, 2001: 75) ve kültürel feministlerce[41] sezginin daha üstün olduğu varsayılsa da, filmde bunun geçerli olmadığı görülür. Çünkü filmde sunulan biçimiyle 'sezgi', 'bilmek'ten daha değerli değildir. Bilmek erkeğe, sezgi ise kadına yakıştırılır. Ekrem, 'bilme' eyleminde üstünlüğünü, anlatının bazı yerlerinde, tavırları ve söylemleriyle daha da belirgin kılar. Örneğin Leyla'nın baloda kraliçe seçilmesinden ve bu olayın onun mesleki geleceği açısından çok önemli olduğunun vurgulanmasından sonra, ötekilerle Leyla'nın arasında durur: "O yalnız benim kraliçem, artık. Ona en güzel tacı ben giydireceğim, evlilik tacını" der (Abisel, 1994: 149,150). Ortak alınması gereken kararı kendi başına verir Ekrem; çünkü en doğrusunun kendi bildiği olduğunu düşünmektedir. Kadından ise, verdiği karara uymasını, kendisine inanmasını bekler. Böylece erkek 'bilen', kadın ise, bilmek eyleminden daha düşük değerde oluğu düşünülen 'inanmak' nitelikleriyle kodlanır. Leyla, Ekrem'le ilk buluştukları yeri bir 'türbe gibi' ziyaret edeceğini belirtir. Evlilik 'yüce'dir. Öyle ki, Leyla'nın Murat'la evleneceğini öğrenen Ekrem, onu sevmediğini söylemek için Leyla ile konuşmaya gider. Başlangıçta Jale'nin sahte mektubu ile Ekrem'i kendinden uzaklaştıran Leyla, bu oyunu sürdürür (çünkü bir gece Ekrem'i Sevgi ile birlikteyken görmüş ve onun kör olduğunu bilmediğinden Ekrem'in kendisiyle ilgilenmediğini düşünmüştür), Ekrem'e ondan kopmasının, kendisine şöhret kapılarını açtığını söyler ki, bunu söylerken 'siz' diye konuşur. 'Siz' diliyle konuşarak Leyla, Ekrem'i kendisinden daha üstün bir biçimde kurmuş olur. Bu konuşmanın Ekrem'i üzmesinin ardından, Leyla, "Pişmanlık duysaydım benimle evlenir miydiniz?" diye sorar. Ekrem ise, gerçekleştirilecek mutlu evliliğin arasına girmeyi istemediğini söyleyerek aradan çekilir. Âşık olduğu kadın için mücadele etmek yerine kendini feda eder. Leyla'nın evlenmediğini öğrenmesine karşın, onun başkasının olduğunu söyleyerek ataerkil ideolojiyi görünür kılar. Etkin karakter, filmin esas erkeği olan Ekrem'dir.

[41] Siyasal bir değişime odaklanmaktan çok geniş bir kültürel dönüşümü arayan; eleştirel düşünme ve kendini geliştirmenin önemini kabul etmeye devam ederken, hayatın akıldışı, sezgisel ve genellikle kolektif yönü üzerinde duran; kadınların erkeklerden farklılıklarını vurgulayan bir 19. yy feminist kuramıdır. Margaret Fuller, *Woman in Nineteenth Century* kitabıyla bu kuramın tanınmış kuramcılarından biri olarak bilinir (Donavan, 2001: 69-71).

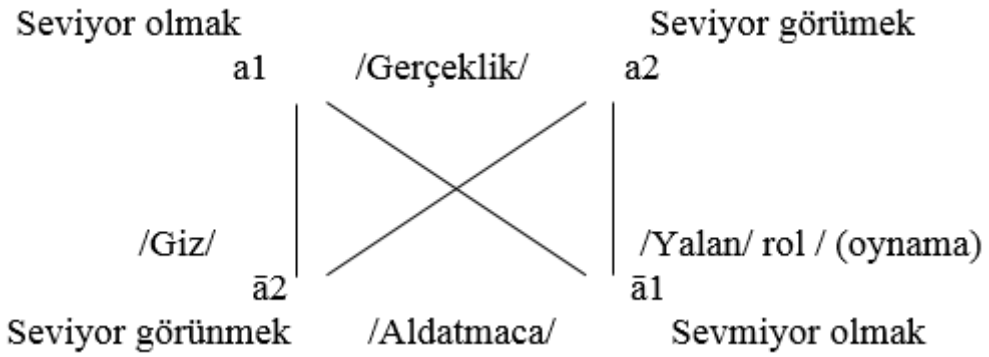
Murat (Reha Yurdakul): Murat, esas kadın Leyla'yı keşfeden, ona şan, şöhret kazandıran, 'yardımsever iyi' konumundadır. Geçmişi hakkında bir şey herhangi bir bilgi verilmeyen Murat, kendisini 'organizatör, yıldız yaratıcısı' olarak tanıtır. Ağırbaşlı, olgun ve yaşça Leyla'dan daha büyüktür. Leyla'daki yeteneği keşfedip ona destek olarak kariyer kazandırır, Leyla'nın hayatını kurtarır. Acı çeken âşıkları bir araya getirmeye yardımcı olur, Ekrem'le Leyla'yı buluşturur. Murat'ın Leyla'nın yaşamı üzerinde kurduğu denetim, 'iyilik' olarak değerlendirilecek şekilde inşa edilmiştir. "Sana layık olsun diye masallardaki gibi bir düğün istiyorum" diyerek belirleyici olduğunu gösterir (Abisel, 1994: 153). Leyla'yı takdim ederken "Son eserimi takdim ediyorum" der. Suzan da Murat'ı "Siz bir dahisiniz, bataklıktan bir altın madeni çıkardınız" diye kutlar. Böylece Ekrem gibi Murat da kadını 'yaratan' etkin olarak konumlanmış olur. Kadın ise, erkeğin yarattığı bir eser olabilir. Erkek 'yaratan'dır, kadın ise, ona 'nankörlük' eden.

Jale (Feri Cansel): Ekrem'in istemediği halde nişanlısı olmuş, genç, güzel, sarışın bir kadındır. Babası dolayısıyla varsıl, ama 'kötü' olarak inşa edilmiştir. Kısa etekli, sarı kabarık saçlarıyla ve Ekrem'in yazı masasının üzerine oturmasıyla şımarık, cinselliğini kullanan bir kadın olarak konumlandırılır. Ekrem tarafından aşağılanır, terslenir. Leyla'yı ondan ayırmak için sahtekârlık yapar. Ekrem'in ünüyle gurur duyar, ama onun yazı masasına oturur. Jale, varsıl ve görgüsüz kadınların aşktan, insanlıktan, yardımseverlikten uzak olduğu, yalnızca şan, şöhret, etiket peşinde koştukları açıklamasına bir örnek oluşturur (Abisel, 1994: 144).

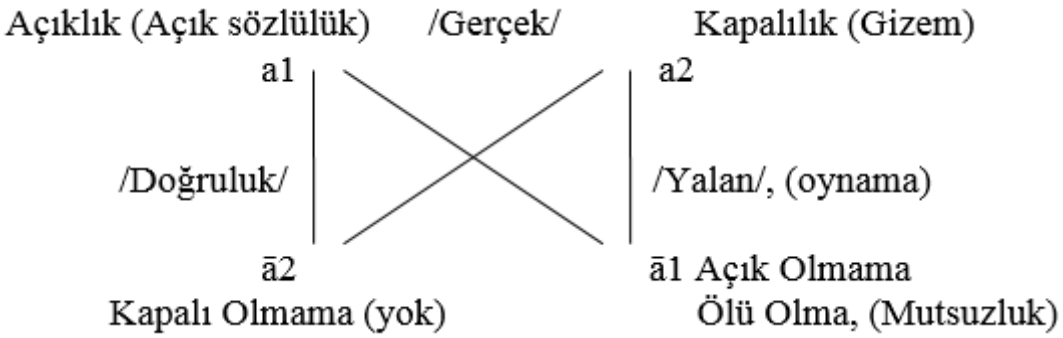
12.2.3. Temel Anlam-Derin Yapı: "Kadın, Erkek Tarafından Kurulan ve Kurmacalaştırılandır"

Aşk Mâbudesi filminin derin yapısı, anlatısal örnekçede yer alan eyleyenlerden hareket edilerek saptanabilir. Bu eyleyenlerden en belirgin olanı ise, göndericilerdir. Polisiye, casus filmlerinde göndericilerin vatanseverlik (örneğin *Rambo* filmleri); sanat filmlerinin göndericilerinin ise, insanın kendisine olan yabancılaşmasını, iletişimsizliğini anlamak (örneğin Antonioni'nin *Kızıl Çöl* filmi), bu iletişimsizliği incelemek olmasına benzer biçimde yalan, rastlantı ve kaza göndericileri de melodramın kodlarını oluşturur. Karakterlerin göndericileri olan yalan, arzu uğruna çileciliğe sürükler onları. Böylece karakterler seviyorken sevmiyor görünürler. Girard (2001: 131) kahramanın çileciliğini, "nesneyi ele geçirmek için, arzuyu gizlemek gerekir" diyerek açıklar. Ekrem ve Leyla, sevgilerini birbirlerine açık biçimde söylemez. Yalan söylemek, sevgiliyi ulaşılmaz kılmak (bizzat kendi kararları ile) ve kendilerini acı çeken bireylere dönüştürmek biçimlerinde görülen arzu uğruna çilecilik, 'arzunun' doğasını değiştirir ve onu mazoşizme bağlar. Girard (2001: 149) mazoşisti, 'sürekli bir hayal kırıklığı tarafından kendi başarısızlığını arzu etmeye itilen bir adam' olarak tanımlar. Leyla, kendisini Murat'la evleneceği için 'kutlamaya' gelen Ekrem'le, 'kötü' bir kadınmış gibi konuşarak, çok arzulamasına karşın onu kendisinden uzaklaştırır. Ekrem, arzu uğruna öyle çileci davranır ki, gözlerinin açılmasını bile istemez. Bir tür sevdiğinden intikam alma adına, 'rol yaparak',

‘oynayarak’ yalan söylerler. Rol yapma, arzu uğruna çileci davranma şeklinde oluşan bu durumu göstergebilimsel dörtgende şöyle gösterilebilir:



Filmin derin yapısında oluşan karşıtlık, ‘seviyor olmak’ ve ‘seviyor görünmek’ olarak saptanabilir. Alt karşıtlık ise, ‘sevmiyor görünmek’ ve ‘sevmiyor olmak’ olarak kavramsallaşır. ‘Seviyor olmak’, ‘sevmiyor olmak’ ile; ‘seviyor görünmek’ ise, ‘sevmiyor görünmek’ ile çelişir. ‘Seviyor olmak’ ve ‘sevmiyor görünmek’ ekseninde oluşan giz, romantik aşkla ilgili bir kavram olur ve bütünleyicilik eksenini oluşturur. Öteki bütünleyicilik ekseninde ise /yalan/, /rol yapma/ vardır. Bununla ilgili olarak diğer bir karşıtlık, açıklık (açık sözlülük) ve kapalılık (gizleme) arasında kurulabilir:



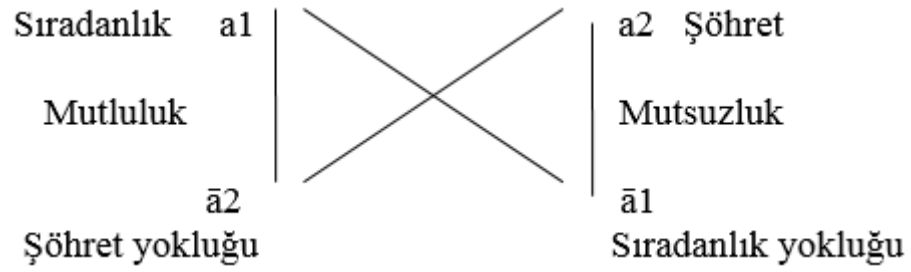
Açıklık ve kapalılık karşıtlığı, gerçek evrenini oluştururken, ‘kapalı olmama’ ve ‘açık olmama’ karşıtlığı ise, kumaca/yapıntı evrenini oluşturur. Böylece kendi içinde (yapıntısal gerçeğin içinde) oyun oynama, aldatma, yalan söyleme, kapalı olma söz konusudur. Gerçek, yapıntısal gerçekliğin içindedir. Yazar Ekrem’le tanışması ve onun esin kaynağı olduğu andan itibaren Leyla’nın hem Ekrem’in, hem de filmin bakış açısından nesne olarak konumlandığı görülmektedir. Bir yazar olarak Ekrem, romanı gibi Leyla’nın yaşamını da kurmaya, kurmacalaştırmaya başlar. Ekrem’in Leyla’nın yaşamını, romanı gibi kurmacalaştırdığını,

Leyla'nın "Aşkı romanlardan bilirim" cümlesi de ele verir. Leyla aşkı, okuduğu sevda romanları kadar bildiğini söylerken, aşkı onu yazan Ekrem'in kurduğu gibi yaşayacağını belirtmiş olur. Bu durumun başka bir yönü, sevda romanlarının, Leyla için (onun aşkı için) dolayımlayıcı[42] olmasıdır. Leyla aşkının dolayımlayıcısını (sevda romanları) açıkça söylediği için, buradaki dolayım dışsaldır. Ekrem romanı için "Seviyorum galiba" der. Kesme. Leyla, Suzan'a "Niyeti kötü değildi galiba, aşkı romanlardan bilirdim, tatlı bilirdim, seviyorum galiba" der. Bu sahne, kadınların aşkı sezgisel, erkeklerin akılcı (*rasyonel*) yaşadığının altını çizer.

Ekrem, Leyla'nın romanı için 'tam aradığı gibi biri' olduğunu söyler. Romanın konusu olmaya başladıktan sonra Leyla, artık hem filmin, hem de Ekrem'in nesnesi olur. Bunu, başlangıçta Leyla'nın çalışırken kendisine bakan erkeklerden rahatsızlık duyarak onları dövmesi, ama Ekrem'le tanışmasından itibaren onun bakışının nesnesi olarak sunulduğunun farkında olmaması (ya da farkında değilmiş gibi görünmesi) ve bundan rahatsızlık duymadığını gösteren sahneler belirgin bir biçimde kanıtlar. Hem rastlantıyla tanıştıkları gecede hem de, *Edebiyatçılar Birliği*'nin gecesinde Leyla, Ekrem'in bakış açısıyla görülür, onun arzu nesnesi olur. Leyla, ilk buluştukları mekânı (Dolmabahçe saat kulesi) türbe olarak ziyaret edeceğini söylerken mekân dönüşümüyle aşkı sezgiselleştirir. Onun eyleminde birincil amaç, aşkın kendisi nesne olarak konumlandığı için temizdir. Filmde doğrudan eylem içinde olan Leyla, aynı zamanda özne ve engelleyici rollerindedir. Kendi gururu, nesnesi Ekrem'e ulaşmasını engeller.

Aşk Mâbudesi'nin derin yapısında ataerkil sistemin cinsiyetçi bakışı açık bir biçimde görülür. Filmsel anlatı, kadının mutlu olmasını bir erkeğe âşık olup onunla evlenmesine bağlar. Ancak her kadın, bu aşka ulaşamaz. Filmin cinsiyetçi söylemine göre, aşkı -ki aşk evlilik demektir- evliliği, namuslu, başka erkeklere bakmayan kadınlar hak edebilir. Kadın, tam anlamıyla erkeğin arzu nesnesi, bakışının nesnesi olarak konumlanır. Ekrem'in körlüğü, tam anlamıyla arzu yokluğunu, onun başka kadınları görmeyeceğini anlatır. Ekrem'in, gözleri açıldığında 'aşk mâbudesi' olan Leyla'yı görmesi, Leyla'nın onun arzu nesnesi olduğunu vurgular. Filmin pek çok yerinde Leyla, Ekrem'in bakış açısıyla görüntülenir. Ekrem'in olduğu her sahnede Leyla onun bakış açısıyla görülür. Böylece Leyla'nın yalnızca Ekrem'in nesnesi olduğu vurgulanır. Bunun karşısında Ekrem'in bulunmadığı sahnelerde Leyla, izleyicilerin seyirlik nesnesi olur, şarkı söyler, dans eder. Ancak söylediği şarkının sözleri, kendisini yine Ekrem'in nesnesi olarak konumlandırır: "Senin yüzünden düştüm dillere. Perişan oldum senin hasretinle".

[42] Dolayımlayıcı, yazın kuramcısı René Girard'ın geliştirdiği bir kavramdır. Girard, arzu kavramıyla ilişkili olarak bir üçgen önerir. Bu üçgenin bir ucunda arzulayan özne, bir ucunda arzulanan nesne, diğer ucunda da arzunun dolayımlayıcısı (*mediateur*) vardır. Girard'a göre (2001: 10) özne, bir başkası tarafından arzulandığı için arzuluyordur nesnesini; ona arzusunu veren, o arzuyu 'dölleyen' ve kışkırtan (dolayımlayan) bir başkası vardır hep. Arzunun öykünmeci doğasını vurgulayan Girard'ın kavramsallaştırmasında dışsal dolayımın kahramanı, arzusunun gerçek niteliğini (dolayımlayıcıyı) açıkça ifade ederken, içsel dolayımın kahramanı, dolayımlayıcısını gizler. Bu durumda nesneye yönelen dürtü, aslında dolayımlayıcıya yönelen dürtüdür (Girard, 2001: 30-33).



Mutluluk ile ilgili olarak düşünüldüğünde Leyla için temel karşıtlık, 'şöhret olmak' ile 'sıradanlık' arasında kurulur. Şöhret, Leyla için mutluluk getirmez, Leyla'ya mutluluk getiren 'sıradanlık'tır. Çünkü filmsel anlatı, Leyla'nın yükselişi ile Ekrem'in düşüşü arasında bir bağ kurar. Kamusal yaşamda edindiği başarı, kadını mutlu etmediği gibi, erkeği de aşk nedeniyle sefalete sürükler. Filmsel anlatının kurmaca dünyasında 'kadının yükselişi', romantik erkek için bir tehlike olarak kodlanır. Zaten esas kadının kamusal yaşamda (iş yaşamında) edindiği başarı da onu mutlu etmez. Kadını mutlu eden şey, âşık olduğu erkekle evlenmektir. Kuşkusuz kadının ya da erkeğin aşklarına kavuşmaları, aşkın onları mutlu etmeleri küçümsenemez, ancak söz konusu olan şey, mutluluğun yalnızca aşka bağlanmasıdır; üstelik kadını doğrudan erkeğin nesnesi, 'evinin kraliçesi' kılan bir aşka. Bu yönüyle film, aynı zamanda kadının bir erkeği arzulamayı öğrenmesinin sürecini anlatır ve Cavell'in (1996), melodram filmlerinde kadın arzusunun yok sayıldığı; onların, kendilerini arzulayan erkekleri arzulamayı öğrendiği saptamasını destekler. Leyla'nın yaşamına rastlantıyla giren Ekrem, onu arzu nesnesi yapar ve kendi yönelimini de onun arzusunu kazanmak biçiminde kurar. Ekrem ve Leyla, sevda romanlarından dolayımladıkları ilişki içinde, aynı arzuyu taklit ederler; bu arzu birinde uyandığında ötekinde de uyanır (Girard, 2001: 132). İlk arzu duyan kişi Ekrem'dir ve Leyla, Ekrem kendisini arzuladığı için onu arzular. Başka bir deyişle kadın, erkeğin arzusunu arzulamayı öğrenir. Başlangıçta çekici ve güzel olmasına karşın bunun farkında olmayan Leyla, aşk sürecinde kendi kadınlığının da farkına varır. Onu 'kadın' kılan bu fark ediş, bir erkeği arzulamayı öğrenmesiyle gerçekleşmiş olur. Filmsel anlatı, kadını, 'erkeğin kurduğu ve kurmacalaştırdığı' bir nesne olarak sunar.

Sonuç

Feminist film çözümlemesi, toplumdaki eşitsizliklerin ve kadına yönelik cinsiyetçi ayrımların ve bastırmaların kaynağı olarak gördükleri babaerkil yapıların ve bunların inşa edilme yollarının çözümlenmesini ve deşifre edilmesini sağlamaya çalışır. Filmlerin babaerkil düzenin devamını sağlayan 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. Mulvey'in çalışması, klasik sinemada erkeğin bakışının etkin olarak kontrol

eden özne, kadının ise erkeğin arzusunun hizmetinde edilgin bir bakış nesnesi olarak konumlandırıldığını; sinemadaki üç farklı bakışın (kameranın, filmdeki karakterlerin ve filmi izleyen seyircinin), perde yanılsamasındaki karakterlerin birbirlerine bakışlarına tabi kılındığını vurgulayarak sinemada kadın temsillerinin gerçeği yanıstmadığını, kurulduğunu ortaya koyan analizlerin yapılmasına yol açmıştır. Feminist eleştiri, aynı zamanda sinema endüstrisindeki cinsiyetçiliğe de itiraz ederek, farklı ve karşı bir sinema üretiminde yol gösterici olmuştur.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Feminist eleştiride psikanalizden yararlanılmasının gerekçeleri nelerdir?

2. Laura Mulvey'in "Görsel Haz ve Anlatı Sineması" başlıklı çalışmasında açıkladığı kameranın bakışına ilişkin görüşleri, feminist film çözümlemesinde, temel olarak hangi araçlara işaret etmiştir?

3. *Aşk Mabudesi* filminin feminist bir okumasının ortaya koyduğu en temel düşünce nedir?

4. Başlangıçta edebiyat eleştirisini izleyen feminist film eleştirisi, hangi yaklaşımların izinde yoluna devam etmiştir?

5. Aşağıdaki cümlede boş bırakılan yeri doldurunuz.

"Feminist eleştirmenler, sinema perdesinde yansıyan kadın imgelerinin, gerçek kadınlara ait olarak değil, erkeğin kadına yönelik ……. duygu ve düşüncelerinin, arzu ve korkularının temsil edilmesi işlevi içinde yansıma bulduklarını, kadının erkek için temsil ettiği şey olarak sunulmasına aracılık ettiğini kabul etmektedir."

6. Filmlerin çelişkilerle, boşluklarla ve dil sürçmeleriyle dolu bir sistem olarak ele alınmasını öneren feminist yöntembilimsel yaklaşımın adı nedir?

a) Filmin bağlamsal okunması

b) Filmin metinsel okunması

c) Filmin grafik okunması

d) Filmin idiografik okunması

e) Filmin grenine karşı okunması

7. Kadınların ezilmesinin ve bastırılmasının kökeninde babaerkil egemenliğin bulunduğunu ileri süren, babaerkil ideolojinin sürdürülmesine hizmet veren erkek yapımcıların egemen olduğu sinema endüstrisi içinde kendi ellerinde bir üretim alanı yaratmayı amaçlayan feminist eleştiri hangisidir?

a) Liberal feminist eleştiri

b) Marksist feminist eleştiri

c) Radikal feminist eleştiri

d) Siyah feminist eleştiri

e) Lezbiyen feminist eleştiri

8. Aşağıdakilerden hangisi feminist film eleştirisinin olumlu sonuçlarından biri sayılamaz?

a) Kadınların sinema sektöründe kolayca benimsenmelerini sağlamıştır.

b) Kadının toplumsal yaşam içinde sahip olduğu yerin gerçeklerine uygun kadın karakterlerinin ve sunumlarının üretilmesini teşvik etmiştir.

c) Kadınların sinemada yokluğunu, sinema endüstrisinin yapısıyla ilişkili olarak açıklamışlardır.

d) Muhalif bir pratik olarak film yapımcılığının potansiyelini ortaya koymuştur.

e) Sinema tarihinin, başka bir gözle yeniden değerlendirilmesine yol açmıştır.

9. Feminist film eleştirisinin en önemli kilometre taşlarından biri olan Laura Mulvey'in 1975 yılında *Screen* dergisinde yayımladığı makalesinin başlığı nedir?

a) Kadın ve Film

b) Görsel Haz ve Anlatı Sineması

c) Sinemada Kadının Temsili

d) Sinemada Bakış

e) Filmlerde Kadın

10. *Aşk Mabudesi* filminin feminist analizine göre filmin temel söylemi aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak ifade edilmiştir?

a) "Kadın, modernleşmenin eğretilemesidir"

b) "Kadın, ulusun eğretilemesidir"

c) "Kadın, erkek tarafından kurulan ve kurmacalaştırılandır"

d) "Kadının yeri evidir"

e) "Kadın, fedakârlık ettiğinde gerçek bir kadın olur"

YANITLAR

1. Freud psikanalizinin Lacancı okumasının, babaerkil ideolojinin anlaşılmasında ve çözümlenmesinde en elverişli eleştirel araç olarak görmeleri; 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.

2. Mulvey'in çalışması, öncelikle sinemadaki üç bakış açısının ortaya çıkarılmasında, nesnel ve tarafsız olduğu izlenimi yaratan kameranın konumunun, yani bakış açısının tespit edilmesinin önemine işaret etmiştir. Kameranın, objektifin tarafsız olmadığı, tam tersine, taraflı olduğunu gizleyerek, nesnellik izlenimi yarattığı, böylece, eril (babaerkil) bir perspektiften üretilen temsillerin doğal olmadığını, meşru olmadığını anlamak, ancak bu saptamayla mümkün hale gelmiştir.

3. *Aşk Mabudesi*'nin feminist analizi, filmde kadın karakterin inşasının, kurmaca içindeki erkek özne tarafından kurulmuş bir imge olduğunu açığa çıkarmaktadır. Bu da, klasik anlatı sinemasında kadınının, erkeğin kurgusu/ inşası olarak kurulduğunu vurgulamaktadır. Kadının özerk değil, erkeğe ve onun düşüncesine bağlı olduğu olarak kurulması, bu inşa biçiminin değişebileceğine de işaret etmektedir.

4. Başlangıçta politik eleştirinin etkisinde olan feminist film eleştirisi, sonraları göstergebilim ve psikanalizin izinde yoluna devam ederek argümanlarını geliştirmiştir.

5. Bilinçaltı.

6. e) Filmin grenine karşı okunması

7. d) Siyah feminist eleştiri

8. a) Kadınların sinema sektöründe kolayca benimsenmelerini sağlamıştır.

9. b) Görsel Haz ve Anlatı Sineması

c) “Kadın, erkek tarafından kurulan ve kurmacalaştırılandır”

13. TÜRSEL ÇÖZÜMLEME

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

13.1.

13.2.

13.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	Kazanım	Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği

Anahtar Kavramlar

Giriş

Bir sınıflama çabasının sonucu ortaya çıkan tür kavramı, filmleri çözümlemede kullanılan yaklaşımlardan birisidir. Bu ünitede türün sanatta ve sinemada nasıl tanımlandığı, hangi belirgin özellikleri taşıdığı açıklanmış ve türü incelemede geliştirilen klasikçilik, ikonografi, yapısalcı ve antropolojik gibi yaklaşımlara yer verilmiştir. Temelde türün metin, endüstri ve seyirci arasında bir uzlaşma olduğunu vurgulayan Gleddhill'in kip olarak türü açıklamasına yer verildikten sonra da, *Gönderilmemiş Mektuplar* filminin türsel çözümlemesine yer verilmiştir. *Gönderilmemiş Mektuplar* filmini Yeşilçam melodramlarının anlatısal ve görsel kodları çerçevesinde inceleyen bölümde, filmin diğer filmsel metinlerle kurduğu ilişki metinslerarasılık bağlamında bir okumasına yer verilmiştir.

13.1. Sinemada Tür [43]

Dünyayı anlamlandırma çabası olan sanatın çok çeşitli biçimleri ve türleri vardır. Sinema da bu sanatlardan birisi olarak, dünyayı çeşitli biçimlerde ve türlerde anlatmaya, ifade etmeye, irdelemeye çalışır. *Genre* sözcüğünün karşılığı olarak kullanılan tür, aralarında ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu anlamına gelmektedir. Abisel'in de adlandırmasına göre tür (1995: 14), çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir. Ancak, herkesin, üzerinde uzlaşmaya vardığı bir tür tanımından söz etmek biraz güçtür. Örneğin *Türk Dil Kurumu Sözlüğü*'nde (1988: 2) tür, içerik, biçim ve amaç yönünden ortak özellik gösteren bir sanat çeşidi olarak tanımlanırken, Özon'un yaklaşımında (1972: 147), çeşitli yönlerden benzerlik gösteren, yapıları birbirinden ayıran, ortak nitelik, özellik ve öğeler taşıyan sinema yapıtlarının kümelendirilmesi olarak tanımlanır. Gianetti (1996: 345) ise, türlerin biçim, konu ve değerlerdeki bir takım geleneklere göre ayırt edilebileceklerini belirtir. Tanımlardan anlaşıldığı üzere tür, öncelikle benzer niteliklere sahip oldukları için diğerlerinden ayrılan yapıtları/ ürünleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır ve temelde, bir sınıflama çalışmasıdır. Sanat ürünlerini sınıflama çabası olan tür olgusunun, sinemadan önce resim sanatında ortaya çıktığı görülür.

Kökeni, sanat tarihinde 17. yüzyıla kadar uzanan tür, resim sanatında, o güne dek yapılagelenden farklı bir tarzı belirtmek için kullanılmıştır. Klasik sanat geleneğinin 'ideal' güzellik anlayışı eksininde gelişen resim sanatı, 'ideal olan güzel'in resmini yapıyordu. Oysa Rönesansın sonlarında, konusunu gündelik olandan alan bir resim anlayışı ortaya çıkarak, kutsal ve dini olandan uzaklaşılmaya başlamıştı. Böylece 17. yüzyılda ortaya çıkan bu gündelik yaşamın resmedilme alışkanlığının yaygınlaşıp, Flaman ressamlarla farklı bir boyut kazanması, 'tür resmi' ayrımını ortaya çıkarmıştı (Abisel, 1995: 15). Artık gösterişli sarayların, şatoların, kiliselerin, soyluların yanı sıra köylülerin, doğanın, sıradan ve günlük olanın resmi de yapılmaya başlamıştı böylece. Resim anlayışındaki bu değişim ('klasik olan'dan), aynı zamanda yüksek sanat/ popüler sanat ayrımının da başlangıcını oluşturuyordu. Aynı olgu edebiyat alanında görülerek, sinemaya da taşınmıştı. Yüksek sanat ürünleri, 'akım' ya da 'ekol'leri oluştururken, kitlelere dönük olan sanat ürünleri 'düşük' nitelikli sayılıp, 'tür' olarak nitelendirilmiştir. Resim sanatında bir ayrım olarak ortaya çıkan tür kavramı, kendine özgü bir gelişim çizgisi izleyerek, farklı sanatlarla etkileşime girerek sinemaya da taşınmıştır.

Sinemada tür olgusunun ortaya çıkışı, Hollywood'un doğuşuyla birliktedir. Bu sürecin temelinde, sinemanın ticari bir potansiyeli olduğunu fark eden yapımcıların, farklı yaştan, farklı kültürden ve farklı cinsten izleyicilerin farklı beklentilerine yanıt vermek için, her kesim için düzenlenmiş film yapma girişimleri bulunur. Schatz da (1981; 4), tür filmleri bağlamında Hollywood stüdyo sisteminin doğuşunu açıklarken, onun amacının, olabildiği kadar izleyici kitlesine erişmek olduğunu, aynı zamanda Hollywood ürünlerinin, ekonomik nedenlerin bir sonucu olarak standartlaşmış olduğunu belirtir. Öyle ki, bir türler sineması olarak doğan

[43] Bu başlık altındaki bilgiler, Hasan Akbulut'un "Türden Türselliğe: Kuramlar Çerçevesinde Tür Sinemasına Bir Bakış" başlıklı makalesinden özetlenerek aktarılmıştır.

Hollywood, böylece 1915-1930 yılları arasında standartlaşmış ve 'klasik' dönemlerindeki (1930-1960) ağır rejim nedeniyle, fabrika üretim sistemi (*factory production system*) olarak anılmaya başlamıştı. Artık farklı izleyici beklentilerine yanıt vermek için yapılan filmlerin büyük kâr getirdiği görülünce, bu filmlerin, değişmeyen anlatısal ve görsel uylaşımları oluşmuştu. Böylelikle anlatısal ve görsel uylaşımlar, izleyici beklentilerine yanıt vermek kadar, yapımcıların kâr beklentilerinin de bir sonucu olarak biçimlenmişti. Neyin nasıl satılacağının her zaman daha önemli olduğu Hollywood'da tür filmleri (yıldız olgusu ile birlikte), sinema endüstrisi için en önemli dayanak olmuştur. Bu çerçevede Abisel (1995: 42, 43), 1920'li yıllardan itibaren uluslararası ve türdeş bir kitle olarak değerlendirilen izleyicilere yönelik filmler üretilmeye başlandığını ve 1960'lara dek uzanan bir dönem boyunca varlığını sürdüren 'stüdyo sistemi'nin en parlak sonuçlarını aldığını belirtir. Başka bir deyişle Hollywood, tür filmleriyle birlikte doğmuştu.

İzleyicilerine anlatısal uylaşımlar yoluyla ulaşan Hollywood, yönetmenler ve yapımcılar arasında bir uzlaşmanın ürünüydü. Böylece yönetmenler ve yapımcılar, oldukça verimli ve gerekli bir ilişkiye girmişlerdi. Bu süreçte Schatz (1981: 5,6) yönetmenlerin, kendilerinin ve izleyicilerin yönelimlerini, aracın isteklerine uyarlamayı öğrenirken, yapımcıların da, daha gelişmiş yapım ve tüketim için aracın kapasitesini geliştirmeyi öğrenmiş olduklarını ifade eder. Yazara göre yönetmenler, tiyatro ve edebiyatta geliştirilmiş olan anlatısal gelenekleri iletirken, yapımcı ve dağıtımcılar, kitle eğlencesinin önceki biçimleriyle onların ticari potansiyellerini birleştirmişlerdi. Başarılı üretim, tekrarlar ve başarılı uyarlamalar (esinlenmeler) nedeniyle de uylaşımlar sınırlanmıştı. Benzer biçimde, yönetmen de, belirli uylaşımlar ve izleyici beklentileriyle sınırlanmıştı. Schatz, sonuç olarak filmsel uylaşımların, tekrarlar ve çeşitlemeler yoluyla yeniden tanımlandığını belirtir. Belirli anlatıların, belirli biçimler içinde tekrarlanması, bu uylaşımlara alışık izleyicilerde belli beklentilere neden olmuş ve bu beklentiler de stüdyoların, tanıdık anlatısal formülleri tekrarlayarak ya da biraz değiştirerek sunmasıyla sonuçlanan bir döngüye neden olmuştur. Bu nedenle tür filmlerinin biçimlenmesinde yönetmenler ve yapımcılar kadar, seyirciler de önemli bir işlevi yerine getirmişti.

Hollywood'la birlikte doğan ve sınırları çizilen tür sineması, benzer ya da aynı anlatısal ve biçemsel uylaşımların tekrarlanmasıyla birlikte, yalnızca Hollywood'da değil, neredeyse tüm ülke sinemalarında da etkisini göstermeye başlamıştı. Şüphesiz bu gelişim, her ne kadar Hollywood'dakine benzer bir gelişim süreci izlemişse de, her ülkede kendine özgü bir örüntü de oluşturmuştu. Tür sinemasının bu yaygınlığı ve etkisi, film eleştirmenlerinin kuramcılarının tür filmleriyle ilgilenmesine yol açmıştı.

13.2. Tür Filmlerine Genel Bir Bakış

Tür filmleri, ortaya çıkıp yaygınlaştığı dönemlerden itibaren, çeşitli özellikleri temel alınarak tanımlanmıştır. Bu tanımlamalar, daha sonra da görüleceği gibi, temelde bir sınırlandırma çabasını ifade eder. Örneğin Gledhill'e göre tür (2000: 221-223), öncelikle ve en başta sınırlı bir fenomendir. Bu nedenle de ilk tür eleştirmenleri, haritacılar gibi, türlerin

bölünmüş sınırlarını ve kurgusal yönlerini tanımlamaya çalışmışlardır. Sözgelimi *western*i gangster filminden, romantik komediden, müzikalden ayıran özellikler üzerinde durulmuştur. Ancak Gledhill tür tanımlamasını, bu karakteristiklerin ötesine geçerek yapmıştır. Gledhill türü (2000: 223), estetik bir kategori olarak yönetmenler ve izleyiciler tarafından paylaşılan bir kurallar ve beklentiler bileşimi olarak tanımlar. Yazara göre başlangıçta sınırlı bir fenomen olarak, popüler kültürel yaşamın tanıdık öğeleri ile tanımlanan ve ticari kurmaca üretimle birlikte düşünülen tür, türsel olmadığı düşünülen sanat pratiğinden ayrılmıştır. Sanatın karşısında popüler olan tarafında yer alması ise, tür filmlerinin temel özelliklerinden birinin popülerlik olarak değerlendirilmesine neden olmuş ve sanat olan karşısında türün değersiz görülmesiyle sonuçlanmıştır.

Genel açıdan bakıldığında Abisel (1995: 22, 57), türlerin belirleyici özelliklerinin popüler olmaları olduğunu belirterek, sinemada türün esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol-yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıktığını ifade eder. Dolayısıyla bu tanımlamada türün, yalnızca benzer anlatısal geleneklere sahip olmasıyla değil, aynı zamanda, sinema endüstrisi için de gelir getiren bir (nitelikte) özellikle belirlendiği görülür. Türün bu popülerlik ve ticari oluş niteliklerini Özden şöyle vurgular:

> Film yapımcısı için film, öncelikle bir maldır ve satılması gerekir. Filmin 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 (Özden, 2000: 182).

Özden'in altını çizdiği belirli anlatım gelenekleri, bir türü öteki türlerden ayırmaya yarayan ölçütler sunar. Bu ölçütler, Abisel'in tanımlamasında (1995: 57) 'uylaşımlara uygunluk' ve 'filmin bu açıdan yarattığı farklılıkların, tür içinde, kendinden sonrakiler aracılığıyla düzenlenir olması' biçiminde kavramsallaştırılmıştır. Bu özelliğe dayalı olarak tür filmleri, birer anlatısal kurmaca olarak ortak noktalara sahiptir. Bunların başında da öykü gelir.

Tür filmlerinin klasik anlamda bir öykü anlattıkları çoğu yazarın vurgusunu oluşturmaktadır. Ancak söz konusu olan şey, bu öykünün klasik anlatı geleneklerine sadık oluşudur. Bu klasik gelenek ise, Aristoteles'in *Poetika*'sında tragedya üzerine yazdıklarına götürür bizi. Sanatı bir taklit olarak gören Aristoteles (1999: 14, 15), bunun iki şekilde yapıldığını söyler: İlki hikâye etme yoluyladır; diğeri ise, taklit edilen bütün kişileri, bir etkinlik ve eylem içinde göstermedir. İlki diegetik anlatı, ikincisi mimetik anlatı olarak tanımlanır. Örneğin Homeros hikâye eder, Sophokles ise, dramatik eylem içinde anlatır ki, bu ikinci yol, drama olarak adlandırılır. Ahlaksal bakımdan ağırbaşlı, başı sonu olan, belli bir uzunluğu

bulunan bir eylemin taklidi olan tragedyanın temelinin, öykü olması (Aristoteles, 1999: 22-25) gibi, tür filmlerinin temelinde de başı ve sonu belli olan bir öykü vardır. Tiyatro kuramcısı Sevda Şener'in belirttiği gibi (1997: 17-19) klasik kurgulamada oyun kişilerinin ilişkisi, serim, düğüm çatışma, çözüm aşamaları içinde geliştirilir. Kahraman, oyun başında sergilenen duruma tepki göstererek eylemi başlatır. Bu durumu hazırlayan koşullar ile olay başlamadan önce geçmiş olaylar, genellikle oyunun başında, bazen de olayın gelişim aşamaları arasında anlatılır ki, buna serim denir. Çatışmanın kaynağı olan çözümsüzlük, düğümü oluşturur, onu da klasik dram yapısında çatışma izler. Gerilimin tırmandığı en yüksek aşama olan doruktan sonra, bu düğümler çözümlenir. Bu da klasik dram yapısında olayların, denge-dengenin bozulması ve tekrar denge şeklinde kurulduğu anlamına gelir. Tür filmleri de Şener'in çizdiği bu yapıyı izledikleri için, klasik dramatik değerlere bağlılık gösterir.

Dramatik anlatı geleneklerine bağlılık, tür filmlerinin ikinci özelliğinin hikâye etme değil, eylem içinde canlandırma olduğunu gösterir, aynı zamanda türsel anlatıların, sınırları önceden çizilmiş bir yapıyı izlediğini açığa vurur. Bu çizgi, 'klasik' olarak değerlendirilir. Öyle ki Sobchack (1990: 104, 105), tür filmlerinin 'klasik olan' üzerindeki ısrarı nedeniyle, bu filmlerin sadece yaşamın değil, diğer filmlerin bir taklidi olduğunu belirtir. Bu anlayışın sonucu olarak 'klasik' versiyonların, hep sonrakilerden daha iyi olduğu söylenir. Abisel'e göre (1995: 59) benzer, ama farklı olma gerekliliğinin sonucunda klasik anlatı geleneğine uygun biçimde, kısa bir zaman kesiti içinde türdeş filmlerle farklılıklarını daha çok biçimsel açıdan kurmaya çalışmaları, tür filmlerinin bir başka özelliğini oluşturur. Yazara göre çok ucuza maledilen ve kopya olmaktan öteye gidemeyen filmlerin biçimsel yetersizliği bile, bir anlamda farklılığı yaratan şeydir; ama yine de türe ilişkin öğeler, o filmin yapılışının tek meşruiyet dayanağı ise, o film, tür filmi olarak tanımlanır. Bu yönüyle önemli olan, türün 'klasik' olup olmaması değildir, anlatısal ve görsel yapıda türsel kodları taşımasıdır.

Yalnızca uylaşım haline gelmiş anlatısal nitelikleri ile değil, özgün görsel betimlemeleri ve ikonografileri ile de tür filmlerinin ayırt edici bir yapıya sahip olduğu düşünülür. Bunlar, filmlerdeki mekân, çevre ve sahne düzenlemelerinden, film karakterlerinin görünüşlerine değin tanımlayıcı bir alan açar. İkonografi olarak tanımlanan görsel öğeler, filmin konusu, stereotip karakterler gibi, ne yönetmenin ne de izleyicinin ayrıca düşünmesi gereken, ilk bakışta kolayca tanınabilen çerçeve sağlar. Bu yönüyle tür filminin ikonları, izleyicinin filmdeki uzamın ve karakterlerin tanıdıklığını ve içsel tutarlılığını hatırlatmaya hizmet eder. Bu uzamlar ve karakterler, değişmezler ya da filmden filme çok az değişirler (Sobchack, 1990: 106,107). İzleyiciler olarak bizler, uçsuz bucaksız çöller, kaktüsler, beyaz at, yerliler gördüğümüzde bunun *western* olduğunu anlarız ya da rengarenk giysiler içinde şarkı söyleyip dans eden insanlar gördüğümüzde müzikal izlediğimizi hemen biliriz. Ayrıca ikonografi karakterlerin ne olduklarına, kim olduklarını anlamamıza yardımcı olurlar. Çünkü klasik dramatik değerlere bağlı olan tür filmlerinde karakterler, iyi ve kötü olarak ikiye ayrılmışlardır. Karakterlerin iyi mi, kötü mü olduğu, onların dış görünüşlerine yansır. Örneğin melodram ve güldürü filmleriyle dolu olan Yeşilçam filmlerinde erkeklerin bıyık şekli, onların ahlaki yapılarını anlatır: Pala bıyık, her zaman 'babacan', iyi kalpli bir karakteri (bu, çoğunlukla Hulusi Kentmen'dir), ince bıyık ise, art-niyetli karakteri (genelde Hüseyin Peyda bu tiptedir) anlatır. Bu nedenle ikonografi, anlatım yapısını belirleyen ve biçimlendiren yıldızlarla da ilişkilidir. Belli yıldızlar

ise, Cordova'nın vurguladığı gibi (1990: 133) belli türlerin ikonudur. Örneğin, John Wayne ve Henry Fonda *western*in; Humpry Bogart ve Robert Mitchum *film noir*ın; Fred Astaire, Ginger Rogers ve Gene Kelly müzikalin ikonlarıdır (Ryall, 1998: 331,332). Artık, film afişinde o yıldızı gördüğümüzde, ne tür bir film izleyeceğimizi biliriz. Buna Türk sinemasında en iyi örnek, güldürü sinemasının ikonu olan Kemal Sunal'dır. 1960 ve 1975 arası dönem için Türkan Şoray'ı da melodram filmlerinin ikonu olarak görebiliriz.

Tür filmlerinde ikonların çok önemli işlevleri vardır. Belli giysi, nesne, oyuncu tipi öylesine tanıdıktır ki Sobchack'ın da söylediği gibi (1982: 158), onlar henüz ortaya çıkmamış konuyu gösterir; filmdeki karakterler ve onların ahlaki durumu da bunlarla bağlantılıdır. Örneğin kadın karakterin başına bağladığı eşarp onun saflığını, gösterir. Yerli melodramlarda 'kötü' kadınlar, çoğunlukla sarışındır, iyiler ise esmer. Bu yönüyle tür filmlerindeki karakterler ve onların özelliklerinin sunumu, uylaşımları aktarır. Bordwell ve diğer yazarların belirttiği gibi (1985: 14) karakterler, meslek, yaş, cinsiyet ve etnik kimlikleri ile tipleşmişler ve bu tiplere, bireyselleştirilmiş bazı özellikler eklenmiştir. Daha önemlisi karakterler, anlatısal işlevine dayanan birkaç göze çarpan özelliği ile tanımlanmıştır. Diğer bir deyişle dış görünüşleri ve giyimleri de karakterlerin özelliklerini ortaya koyar. İyi ve kötüyü ayırmaya yarayan bu uylaşım ise, izleyici için özdeşleşmeyi kolaylaştırır.

Özetleyecek olursak bir tür filmi, temelde popülerlik, ticari oluş ile ortak anlatısal ve görsel uylaşımlara sahip olmaları temelinde tanımlanırlar. Anlatısal ve görsel uylaşımlar, zaman içinde dönüşüme uğrasa da tür, sonuçta yapımcıların ve yönetmenlerin kar beklentileri ile izleyicilerin istekleri doğrultusunda biçimlenir.

13.3. Tür Kuramları Ve Çözümleme[44]

Tür filmlerine yönelik kuramsal yaklaşımlarda, türün nasıl tanımlandığı, temel bir sorun olagelmiştir. Bu, hem genel anlamda türün nasıl tanımlandığıyla, hem de özel olarak özgün bir türün nasıl tanımlandığıyla ilgili bir sorunsaldır. Ortak anlatısal ve görsel geleneklere sahip olması, popüler bir doğası olması ve ticari bir niteliğe sahip olması, kuramcıların tür filmlerine ilişkin saptadığı ortak yönlerdi. Ancak asıl ayrım, özgün olarak türün (örneğin melodram, *western*, bilim-kurgu vd. filmlerin) ne olduğu, nasıl tanımlandığı konusunda ortaya çıkıyordu. Bu konuda Andrew Tudor, (1990: 4-7), türü tanımlamanın zor olduğunu, tanımlamanın her türe göre değiştiğini belirtirken, onun genel karakteristiklerine bakılarak tanımlanabileceğini ifade eder. Ancak bu da bir takım temel ölçütlere belirlemeyi gerektirir. Tudor'a göre bu ölçütlerden biri, *apriori* (önsel) ölçütlerdir. *Apriori* ölçütler, bir filmin, önceki filmlere bakılarak değerlendirilmesi anlamına gelir. Bu doğrultuda Tudor türü saptamada, gerçekte uylaşımları temel alır. Uylaşımlarsa, her film türünün belli karakteristikleri olduğunu savlar. Ancak, daha önceki filmlere dayanarak filmleri tanımlamaya çalışan bu sınıflama tarzı yeterli değildir.

[44] Bu başlık altındaki bilgiler, Hasan Akbulut'un, "Film Çalışmalarında Türe Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Yeniden Düşünmek" başlıklı kitap bölümünden kısaltılarak aktarılmıştır.

Çünkü bu kez, önceki filmlerin nasıl tanımlandığı sorusu yanıtlanmamıştır. Bu noktada Tudor (1990: 5) türü tanımlamada ikinci ölçütü, genel bir kültürel uzlaşmaya dayanmak olarak belirler. Dolayısıyla Tudor (1990: 6-7) bir tür filmini tanımlayan ölçütlerin, yalnızca filmlerin kendilerine içkin olmayıp, kültüre de dayandığını belirtir. Tudor'un kavrayışında tür, bir kültürel uylaşımlar dizisidir, kolektif olarak 'tür olduğuna inanılan şey'dir. Yazara göre izleyiciler de belli tür beklentisi içindedir ve bu beklentileri, ancak kuralları çok iyi bilen bir *auteur* yıkabilir. Bu nedenle Tudor, geliştirdiği yaklaşımda yalnızca türün tanımlanmasını değil, aynı zamanda onun nasıl değiştiğini de açıklamaya girişmiştir.

Türlerin nasıl gelişip değiştiği sorusu, yalnızca Tudor'un değil, ilk tür kuramlarının da aklını kurcalamıştır. İlk tür yaklaşımlarından biri olan ve her türde 'ideal' bir örnek arayan 'klâsikçilik', tür filmlerinin de tıpkı biyolojik bir varlık gibi, bir doğuşu, gelişimi ve sonlanışı olduğunu savlar. Berry'nin vurgulamasına göre klâsik yaklaşım (1999: 28), Aristoteles'in *Poetika*'sında olduğu gibi, türlerin, sanat biçimleri gibi oldukça özgün nitelikleri olduğunu savlar; onların özünü, klâsik ya da ideal bir biçime ulaştıklarında sergileyebileceklerini belirtir. Örneğin Andre Bazin, *western*e böylesi platonik bir açıdan bakar. Bazin, *Stagecoach* (*Posta Arabası*, Yön. John Ford, 1939) filminin, *western* türündeki klâsik mükemmelliğin en olgun, 'ideal' bir örneği olduğunu söyler ve İkinci Dünya Savaşı sonrasında yapılan *western*leri, türün öz-bilinçli bir yerinden edilişi olarak görür (akt. Berry, 1999: 28, 29). Bir başka deyişle Bazin'in görüşlerine göre *western*ler, en olgun dönemlerini 1930-1940 arasında yaşamış, bu tarihlerden sonra ise, dönüşüme uğramışlardır. Bazin'e göre, türsel değişim de ancak bir *auteur* tarafından gerçekleşebilir.

Türlere klâsik biçimlerini kazandıran yaratıcı yönetmen *auteur* anlayışı, türü tanımlamada ikonografik yaklaşımla bağ kurulmasına yol açmıştır. Çünkü bu görüş, yaratıcı yönetmenin filmlerinde tekrarladığı tema ve motiflerin görsel niteliğine de dikkat çekmektedir (Akbulut, 2003: 17). Bir sanat tarihçi olan Panofsky'e göre ikonografik anlam (akt. Berry, 1999: 32), "bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın ya da felsefi inanışın felsefi ilkelerini açığa çıkarmaya" çalışır. Sanat ürünleri ise, içinde bulundukları dönemin ruhunu yansıtırlar ve bu nedenle de anlatımcı (*expressive*) bir niteliğe sahiptirler. Sanat ürünlerinde görsel motifleri ve onların simgesel anlamlarını vurgulayan Panofsky'nin görüşlerini temel alan Edward Buscombe (1990: 11-13), türsel görsel uylaşımların, türün tematik yapısının bir parçası olduğunu ve görsel uylaşımlardan hareketle türlerin tematik yapılarının incelenebileceğini söyleyerek ikonografik yaklaşımı tür incelemesinde değerlendirir. Sözgelimi bir *western* filmi, uzun boş araziler, kovboy giysileri, silahlar, at gibi görsel motiflerle tanımlanabilir ve bu motifler, *western*in konusunu ele verir. Sobchack (1990: 106, 107) karakterleri, uzamı ve temayı tanımlayan bu ikonların değişmediğini ya da filmden filmde çok az değiştiğini ifade eder. Hatta Cordova'nın belirttiği gibi (1990: 133) belli yıldız oyuncular, belli filmlerin ikonlarıdır. Örneğin John Wayne *western*in, Humpry Bogart ve Robert Mitchum *film noir*ın, Fred Astaire, Gingers Rogers ve Gene Kelly müzikalin ikonlarıdır. Perdede beliren bu yıldızlar, izleyiciye ne tür bir film izleyeceklerini önceden haber verirler.

Başlangıçta *auteurism*e alternatif olarak, ama onun da aracılığıyla film çalışmalarında bir yer edinen tür, sonraları toplumun ortak bilinçaltında yatan korkuları, kaygıları yansıtan

mitsel ya da antropolojik yaklaşımlar çerçevesinde değerlendirilmiştir. Bu yaklaşımlarda türün, ritüel bir işlevi olduğu düşünülmüştür. Tür filmlerinin izleyiciyle ritüel (ayinsel) bir ilişki kurduğunu savlayan yaklaşımlar, temelde Levis'ın görüşlerine başvurmuşlardı. Bu yaklaşımlara göre izleyici, gittiği filmlerle kendi beklenti ve isteklerini yansıtmaktaydı. Rick Altman'a göre (1990: 29) izleyicilerin film deneyimine katılması, onların beklenti ve isteklerini güçlendirmekteydi. Yazara göre bu süreç, izleyiciye sinemaya gitmede, dini doyumdakine benzer bir doyum sağlıyordu. Bu yönüyle tür filmlerinin popülerliğinin nedenleri, bu filmlerin toplumun 'kitlesel bilinçaltıyla' ilgili olmalarına bağlanmıştı (Akbulut, 2003: 18, 19). Türlerin ele aldığı konular ve temalar, toplumdaki belli gerilimleri, çatışmaları dile getirir ve bu çatışmalara getirdiği çözümlerle hem var olan düzeni meşrulaştırır hem de izleyiciye rahatlama sağlar. Tür filmini mit, ritüel ve sosyo-drama kavramlarıyla değerlendiren Vivian Sobchack'a göre (1982: 147) tür filmleri, bilinen öykülerin imgesel tekrarları aracılığıyla tatmin edilmiş izleyici beklentileri üzerine kurulur ve ahlaki normları tekrarlarlar. Tür filmi izlemenin sağladığı deneyim, izleyiciye bir doyum sağlarken, klâsik dramatik anlatı geleneklerine bağlı kalınarak perdeye aktarılan benzer öykülerin tekrarı da, türleri popülerleştirir. Will Wright'ın, *western* filmlerini belli karşıtlıklar üzerinden yapısalcı bir yaklaşımla incelediği *Sixguns and Society: A Structural Study of The Western* (1975) kitabı ile Thomas Schatz'ın Hollywood tür filmlerini hem genel, hem de ayrıntılı biçimde irdelediği *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and The Studio System* (1981) adlı çalışmaları bu yaklaşımların başta gelen örneklerindendir.

Ancak Gledhill tür tanımlamasını, bu karakteristiklerin ötesine geçerek yapar. Gledhill türü, "estetik bir kategori olarak yönetmenler ve izleyiciler tarafından paylaşılan bir kurallar ve beklentiler bileşimi" (2000: 223)[1] olarak tanımlar. Gledhill, türü olmuş, bitmiş bir uylaşımlar dizgesi olarak değil, bir süreç olarak okur ve onu daha geniş bir kültürel bağlam içine yerleştirir. Başka bir deyişle tür incelemesi, yalnızca bir türün ne olduğunu anlamak değildir, o tür prizmasından, toplumsal olanın nasıl kodlandığını, okunduğunu ortaya çıkarmak demektir. Onun önerdiği tür kavramı, "türü tür yapan şeyin ne olduğu"nu soran dar görüşlü tür analizlerinden oldukça farklıdır. Bu çerçevede yapılan bir tür analizi, yalnızca film hakkında değil, türün üretim ve tüketiminin kültürel süreçleri hakkında da bir fikir verir. Gledhill, tam da bunu yapmaya çalışır; türler üzerinden, toplumu, onun düşünsel işleyişini okumaya çalışır. Gledhill, görüşlerini melodram üzerinden geliştirir. Melodramı seçmesinin, tür sitemini anlamada elbette ki bir anlamı vardır. Çünkü melodram, türsel sınırların aşıldığı tanımlanamaz bir türdür. Aslında tür bile değildir, farklı tür ve tarzlara eklemlenen bir kiptir. Melodram, romantik kurmacaya sadık kalsa da, komediye, kara filme (*film noir*) hatta polisiye macera filmlere eklemlenen, "tür sistemini organize eden bir kip" (28) olarak kavramsallaşır Gledhill'in kavrayışında.

Kipsellik kavramından hareketle Gledhill türü, 'endüstriyel mekanizma, estetik pratik ve kültürel-eleştirel tartışma alanı' olarak üçlü biçimde yeniden düşünmeyi önerir (224-225). Estetik pratik olarak bakıldığında türün öncelikli olarak, ayırıcı özelliklerinin arandığı görülür. İlk film eleştirmenlerinin yaptığı budur: Bir türün, diğer türlerden farklılıklarını saptamak, o türe özgü anlatısal, görsel uylaşımları belirleyerek ortak bir kurallar ve beklentiler bütününe ulaşmak. Yapılan bu işlem, gerçekte dışlayıcı kategoriler inşa etmekten başka bir şey değildir.

Böylelikle o türe uymayan özellikler belirlendiğinde, söz konusu tekil filmlerin niteliği de (norma uygun mu, yoksa sapkın mı?) ortaya çıkarılmış olmaktaydı. Bu süreçte filme anlamı veren yaratıcı yönetmene vurgu yapan *auterism* gözden düşse de, tür tartışmaları devam ede gelmiştir. *Western* ve gerilim gibi, sınırları daha belirli filmlerin yanı sıra, sınırları daha geçirgen ve belirsiz olan melodram, kadın filmi gibi türler üzerine olan tartışmalar da bu dönemde başlamıştır. Tudor'un türü tanımlamada önerdiği ölçütler, sorgulanmıştır. Örneğin Steve Neale, *Genre* adlı çalışmasında[1] (1992: 7) türün dışlayıcı mekanizmalar olmak yerine, olay örgülerinin, ikonların ve söylemlerin birlikte işlediği bir ortak havuzdan söz eder. Türler bu havuzda yüzen öğeleri, kavramları, değerleri, karşıtlıkları farklı bileşimlerde ele alır, onları farklı biçimde işler kılar. Böylece türler arasındaki sınırlar da daha geçişken hale gelmeye başlamış olur.

Gledhill, eleştirmene düşen görevi de, "türsel sırlar arasında bağlantılar kurmak ve *film noir*, kasaba filmleri, kadın sineması gibi, daha önceki bir dönemde açıkça dile getirilmemiş olsa da var olan ve şimdilerde bizim için farklı bir öneme sahip, ama daha önce farkına varılmamış görünümleri ve örüntüleri ortaya çıkarmak" (238) olarak saptar. Bu saptama tür incelmesinin, belli sınırlar çizme kolaycılığının ötesinde bir kavrayış gerektirdiğinin altını çizer. Gledhill'in vurguladığı anlamda türsel ve kültürel gerçekmişgibilik, yalnızca türsel sınırlar arasında değil, aynı zamanda kurmaca dünyalar ve toplumsal kavrayışlar/ imgeler arasında da bir akışkanlık sağlar. Böylece türler, belli olay örgüleri içinde kahramanların sınandığı kurmaca dünyalar olmakla kalmazlar, düşünceleri, toplumsal imgelemleri de kurmaca bir düzlem içinde dolaşıma sokarak görünür kılarlar. Nihayetinde filmler, türler, toplumun kendisi hakkında konuştuğu, düşündüğü birer 'çoğul okuma alanı' olarak da kavramsallaşırlar.

13.4. Gönderilmemiş Mektuplar Filminin Türsel Çözümlemesi[45]

Yönetmenliğini Yusuf Kurçenli'nin yaptığı *Gönderilmemiş Mektuplar* filmi, medyada seyirciye seslenişi ve filmde dolaşıma sokulan kipler itibariyle kendisini melodram olarak sunar ve *Selvi Boylum Al Yazmalım* filminin rövanşı olarak okunmayı gerektirir. Melodramın yalnızca aşk, rastlantı, heteroseksüel birleşmenin engellenmesi, kaçırılmış fırsatlar, duygu ve düşüncelerin müzikle ifade edilmesi biçiminde sıralanan bir kodlar toplamı değil, her anlatıya eklenen, eklemlendiği yapıya göre kendini biçimleyen bir kip (modalite) olduğu görüşüne dayanan çalışmada, *Gönderilmemiş Mektuplar*'ın, kendi türsel geçmişini anımsadığı, bir kip olarak Yeşilçam melodramlarını dolayımladığı ve türsel sınırlarını genişlettiği savunulmaktadır. Günümüzde türler saf halde bulunmazken *Gönderilmemiş Mektuplar*, kendisini açıkça bir melodram olarak tanımlamaktadır. Yeşilçam'ın unutulmaz yıldız oyuncuları Türkân Şoray ve Kadir İnanır'ı, bir 'aşk masalı'nda tekrar bir araya getiren film, izleyiciye Yeşilçam'ın kodlarıyla seslenmektedir. Çalışmada, öncelikle melodramın nasıl bir dil olduğu anlatılmış, ardından filmin Yeşilçam filmlerini anımsayarak melodram kipini nasıl

[45] Bu çözümleme, Hasan Akbulut'un, Yeşilçam'dan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem başlıklı kitabından, 91-111 sayfaları arasından kısaltılarak aktarılmıştır.

dolaşıma soktuğu incelenmiştir, *Gönderilmemiş Mektuplar* ve *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın paylaştıkları ortak kodlar, metinlerarası ilişkiler açısından da irdelenerek, *Gönderilmemiş Mektuplar* filminin, kendinden önceki Yeşilçam melodramlarını dolayımlama tarzı açığa çıkarılmıştır. Böylelikle filmin, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'a tematik gönderme yaptığı, onu öyküsel ve değersel dönüşüme uğrattığı, Yeşilçam melodramlarının anlatısal ve görsel uylaşımlarını dolaşıma soktuğu için de klişe olarak tanımlanan metinlerarasılığı kullandığı açığa çıkarılmıştır. Sonuç olarak melodramın kendi geçmişine tutkuyla bağlı bir tür olduğu ve filmin kendi geçmişini anımsarken, öyküsünü siyasal bir bağlama yerleştirerek, türsel ve bireysel geçmiş kadar, siyasal geçmişi de anımsatmaya çalıştığı görülmüştür.

13.4.1. Bir Tür ve Kip Olarak Melodram Sinemasına Genel Bir Bakış

Schatz'a göre melodram (1981: 222), "merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aileyle çözümlendiği bir anlatıdır." Kadın ve erkeğin birlikteliğine ilişkin sorunları ele alan Hollywood sinemasında romantik melodramlar, aile melodramları, eril melodramlar gibi alttürlerini de yaratmış olan melodram, daha çok aile melodramları biçiminde görülür. Elsaesser'e göre (1985: 177) melodramların bir çeşitlemesi olan aile melodramları, "daha çok baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede yalnız kalmış, duygusal çevresini etkilemede ve olayları biçimlendirmede başarısız olmuş kahramanı konu edinir. Dünyada çıkış yolu yoktur ve karakterler bunun üzerinde sunulur." Kahramanın engelleri aşmadaki çaresizliği, anlatıyı dokunaklı kılar ve çoğu kez, izleyicileri gözyaşlarına boğar. Melodramlar, merkezlerinde kadın karaktere odaklanmalarıyla ve izleyicilerinin büyük bir kısmının kadınlar olmaları nedeniyle bir 'kadın türü' olarak değerlendirilir. Bu tanımlama ise, melodramın, uzun yıllar boyunca 'değersiz bir tür' olarak görülmesine neden olmuş ve onu film kuramlarında görünmez kılmıştır.

Tür olarak melodramın, diğer sinemasal türler gibi kimi ortak anlatısal ve görsel uylaşımları vardır. Bunlardan bazıları şöyle sıralanabilir: Melodramda heteroseksüel arzu, anlatının itici gücüdür; aile, yüceltilen temel toplumsal birimdir; erkeksiz olma, kadın karakter için bir 'eksiklik' olarak sunulur; anlatı, iyi-kötü karşıtlığına dayalı ahlâki olarak kutuplaşmış bir dünya içerir; iyi-kötü ayrımı karakterlerin dış görünümlerine yansıtılır; karakterler gibi oyunculuk da tipleşmiştir; karakterlerin içinde oldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği söz konusudur; genelde kadın karakter merkezdedir ve bununla bağlantılı olarak ev-içi alan (domestik alan) önemlidir; anlatıda, oyunculukta, görsel ve işitsel düzenlemelerde aşırılık/ abartıya yer verilir; müzik ve mizansen, anlatımcı biçimde kullanılır. Melodramı böylesi bir kodlar toplamı bir tür olarak görmek, indirgemeci bir bakış tehlikesi içerse de, belli anlatısal-görsel ve işitsel kodları saptamak, o türü incelemek için de önemli ipuçları verir. Öyle ki aynı anlatısal, görsel ve işitsel kodlar, izleyicilerin de filmi anlamlandırmalarında önemli bir işlevi yerine getirir.

Yaygın olarak kadınlara özgü bir tür olarak değerlendirilen ve dişilleştirilen melodram, gerçekte saf bir tür değildir. Gledhill (1992: 18), melodramın, "tür sınırlarını kıran yaygın bir

estetik-kültürel kategori" olarak değerlendirilebileceğini söyler. Bir başka deyişle melodram, pek çok türde görülebilecek bir (melodramatik) kip (*mode/ modalite*) olarak tanımlanır. Byars da (1991: 11) melodramın, tarz olarak çok sayıda türü kapsadığını belirtir. Yine Gledhill'e göre (2000: 240) "melodramatik kip, sadece bir türle özdeşleşmediği, pek çok türle ilişkili olduğu için geçirgen bir yapıya sahiptir. Onun deyişi ile "melodramatik kip, yalnızca türlerin geniş bir yoğunlaşmasını oluşturmaz, aynı zamanda öteki türlere eklemlenme süreci de içerir." (Gledhill 2000: 229). Böylece melodram, romantik kurmacaya sadık kalsa da, komediye, kara filme (*film noir*) hatta polisiye macera filmlere eklemlenen, "tür sistemini organize eden bir kip" (Gledhill 2000: 28), "malzemesini, kendi yerleşim düzeninde organize eden bir kip" (Williams 1998) olarak kavramsallaştırılmış olur. Yukarıda sıralanan kodlar, birçok film türünde görülebilir. Bu nedenledir ki Merrit (akt. Altman 1999: 71), melodramın 'hayalet bir tür' olduğunu söyler. Melodramın, farklı türlere bulaşarak, o türlere hizmet ettiği çok önemli birkaç temel öğe şöyle sıralanabilir: "Acı, ağlama ve gülerek rahatlamaya dayalı bir duygusallık, aksiyon ve heyecanın arada boşluklar bırakılarak bir süreklilik ve sürükleyicilik içinde kullanılması ve sonuçta ise iyilerin masumluğu ve ahlâklılığının, bir kez daha altının çizilmesi" (Arslan 2005: 102).

Sözlü anlatılardan edebiyata, duygusal şarkılardan tiyatroya ve nihayetinde sinemaya taşınan melodram, farklı formatlar, türler, biçimler ve coğrafyalar içinde çeşitlenmiş ve farklı formatlara bürünmüştür. Melodram, formatlar, sınırlar, türler ve coğrafyalar arasında gezinirken, Campbell'in de belirttiği gibi (2005: 201) "diğer türleri –tragedya, komedi, romans- emer ve onları yeniden anımsar, yeniden ifade eder (re-articulate)." Bu nedenle melodram, melez bir formdur. Sözgelimi Türk sinemasında büyük bir yeri olan Yeşilçam melodramları, yalnızca sinemasal bir anlatım biçimi değildir, aynı zamanda Leyla ile Mecnun, Kerem ile Aslı gibi halk anlatılarını, Karagöz-Hacivat ve gölge oyunu gibi geleneksel tiyatro gösterilerini, popüler şarkıları, Kerime Nadir, Muazzez Berkant gibi yazarların popüler romanlarını kendisine eklemiş, çoğu kez Batılı filmsel anlatılara da öykünmüş, ama onları yerlileştirmiş melez, eklektik bir biçimdir. Yeşilçam melodramları, temelde birbirine rastlantıyla âşık olan çiftlerin, yanlış anlama, rastlantı, yalan, giz, kötülerin araya girmesi, sınıfsal farklar gibi nedenlerle birleşmelerinin engellendiği, sonunda çiftlerin zorlukları aşarak 'mutlu son'a ulaştığı bir türdür.

13.4.2. Seyirciye Sesleniş: "Aşk Masalına Davet"

Gönderilmemiş Mektuplar, gerek filmsel anlatının yapısı, gerek oyuncu kadrosu, gerekse filmin izleyicilere sunuluşu açılarından melodram türüne ait görünen, melodram kipinde bir filmdir. Filmin tipik denilebilecek bir öyküsü vardır. Cem (Kadir İnanır), yirmi yıl önce geride bir anne ve sevgili bırakarak ayrılmak zorunda kaldığı kasabasına, babasının hastalığı üzerine ilk kez dönmektedir. Döndüğünde çok geçtir, çünkü babası ölmüştür. Kasabadan ayrılmasına neden olan olayları bir türlü unutamayan Cem, yirmi yıl öncesinde sol örgütlerden birine üye olmuş, etkin biçimde siyasetle uğraşmıştır. O yıllarda gerçekleştirilen bir soygun nedeniyle jandarma tarafından aranan Cem, Amasra'daki eski bir kömür ocağında saklanırken, ihbar edilmiş ve kendisine fiziksel olarak çok benzeyen kardeşi Cemal, ağabeyini kurtarmaya çalışırken öldürülmüştür. Ölen kişinin Cem olduğu sanılır herkes tarafından.

Yıllardır gemilerde çalışıp uzak ülkeler dolaşan Cem de kasabaya Cemal kimliğiyle dönmüştür, çünkü hâlâ aranmaktadır ve hakkındaki davanın zamanaşımına uğramasına birkaç gün vardır. Cem'in unutamadığı şey ise, yirmi yıl önce birlikte kasabadan birlikte kaçmayı plânladığı, aşkı Gülfem'dir (Türkân Şoray). Gülfem, şimdi Ali'yle (Aytaç Arman) evlidir ve yirmi yaşında, yerel bir radyoda program yapan Ceren (Rojda Demirel) adında bir kızı vardır. Cem'in dönüşü, yalnız başına kalmış olan annesini huzursuz eder, çünkü anne Elmas (Suna Selen), Cem'i, Cemal'in ölümünden sorumlu tutmaktadır ve onun her şeyi berbat edeceğinden korktuğu için, bir an önce gitmesini istemektedir. Kasabadan ayrılışını sürekli erteleyen Cem ise, öncelikle eski aşkı Gülfem'i, kendisinin (Cem olarak öldüğü sanılan Cemal) ölümünden çok kısa bir süre sonra Ali'yle evlenmiş olmasından dolayı suçlamaktadır. Rastlantıyla tanıştığı Ceren, onu, gezdiği yerleri anlatması için programına konuk eder ve ondan, yazıp da kimseye göndermediği 'gönderilmemiş mektuplarını' okumasını ister. Gönderilmemiş mektuplar radyoda okunduğunda Gülfem, Cem'in ölmemiş olduğunu anlar, çünkü bu mektupların Gülfem'e hitaben yazıldığı anlaşılmaktadır. Annesi dâhil, kasabadaki bazı insanlar, Cem'i yirmi yıl önce paralarla ortadan kaybolmakla suçlarlar; Cem ise, önce kimseyi inandıramasa da, sonra suçsuz olduğunu kanıtlar. Yirmi yıl önce ölenin Cem değil, Cemal olduğunu öğrenen Gülfem, çok sevse de Cem'den kasabadan gitmesini ister. Ceren'in kendi kızı olduğunu ve Gülfem'in, kızı için yaşamak zorunda olduğu için Ali'yle evlendiğini öğrenen Cem, gitmekten vazgeçse de, Gülfem'in, Ali'ye 'ödenmez borcu' olduğunu söylemesi üzerine kasabayı terk etmeye hazırlanır. Gizler bir bir açığa çıkar. Ceren, Uruguay'daki gençlik kampına gidişine çok az bir zaman kala, Cem ve annesi Gülfem'i öpüşürken görür ve gerçek babasının Cem olduğunu öğrenir. Gülfem ise, Cem'i ihbar edenin Ali olduğunu öğrenir ve Cem'e yetişmeye çalışır. Ancak Cem, polise teslim olmuştur. İki âşık, tekrar ayrı kalmak zorundadırlar, ancak birbirlerinin olduklarının huzuru içinde ayrılırlar. Birbirine bağlı olaylar, bir dizi yanlış anlama, kaçırılmış fırsatlar, rastlantılarla örülü filmin anlatısal yapısı, bizi doğrudan melodrama gönderir. Her şeyden film, henüz çekim aşamasındayken, kamuoyuna, filmin içeriğinin melodramatik bir form içerdiğine dair güvence verir. Zira tür, "yapımcılar, eleştirmenler ve izleyiciler tarafından etiketlenmiştir" (Staiger 2000: 62), "tekil film olarak metin, endüstri ve izleyici arasındaki bir uylaşımlar, beklentiler ve yönlendirmeler sistemidir" (Neale 1990: 46). Bu nedenle Gledhill (1985: 62), türü, aynı zamanda "seyircinin filmleri sınıflama yolu olarak" görme eğilimindedir. Ona göre seyircide beklentiler dizisi oluşturmada filmlerin sunuluşu, yani ürünün yanı sıra gösterim, dağıtım, pazarlama ve tanıtım oldukça önemlidir. Neale'in belirttiği gibi türler, "izleyicilerin beklentilerini kurumsallaştırırlar" (1983: 28). Gönderilmemiş Mektuplar'ın gösterim öncesi basın duyurularında, oyuncuların filme ilişkin görüşleri de izleyiciyi 'bir aşk masalı' izlemeye davet eder. Yeşilçam'ın yıldızı Türkân Şoray, şöyle seslenir izleyiciye: "Yüreğimizi koyduğumuz bu filmle, doya doya sevgiyi, aşkı yaşatacağız. Özledikleri tatları bulacaklar… Seyircimizle buluşacağımız, kucaklaşacağımız günleri sabırsızlıkla bekliyorum." (Davutoğlu tarihsiz: 21). Filmin tanıtım fragmanlarında kullanılan dil de onu melodram olarak kesinler. Yapımcıların sunuş biçimi, filmin melodram kipinde olduğunu gösterir ve Yeşilçam filmlerine aşina seyirciyi, 'aşk masalı' izlemeye çağırır. Acılarla ve dolu geçmiş ve bu geçmişle ilgili büyük bir giz; kimliğini gizleme; kaçırılmış fırsatlar, rastlantılar; sessizlik (çoğunlukla kadının sessizliği biçiminde görülür); birbirini büyük bir aşkla seven sevgililerin, yanlış anlama sonucu ayrılmaları; esas erkeğin, yıllar sonra öz-çocuğuyla rastlantı sonucu karşılaşması; gizlenen sırların bir bir açığa çıkması ve ayrıca fragmanda yer

alan kader vurgusu; kaderin ‘en yakınımızdakilerin’ tuzağı olması, ‘ödenmez borç’ gibi ifadeler, doğrudan Yeşilçam melodramlarının anlatısal uylaşımlarından bir kaçıdır. Üstelik bunlara, oyuncuların yıldız kişiliği de eklenir ve film, Türk sinemasının, yıllardır birlikte göremediği iki yıldızın, Türkân Şoray’ın ve Kadir İnanır’ın, bu filmde bir araya geldiğini duyurarak, Yeşilçam filmlerinin ‘geleneksel’ (aileler ve kadınlar) seyircisini, filme çekmeye çalışır. Bu aşk anlatısı, ‘mutsuz son’lu Yeşilçam melodramlarının bittiği yerden başlar. Birbirlerini çok sevmelerine karşın dönemin siyasal olayları yüzünden bir araya gelemeyen sevgililer, yıllar sonra, yine bir sürü engellemeler sonunda birbirlerine kavuşurlar. Film, karakterlerin iyi/kötü olarak ayrılması; çile çeken-fedakâr mutsuz kadın, yardımsever iyi, evde kalmış hala gibi karakterleri içermesi; sevgililerin birleşmelerine bir yalanın engel olması ve bu yalanın yıllar sonra açığa çıkması gibi özellikleriyle melodram kipindedir. Bu yönüyle film, Yeşilçam melodramlarının bir ironisi değildir, ama hem melodramlara konu olan aşkın ve aşk öykülerinin tükenmeyeceğini anlatması açısından Yeşilçam melodramlarına da bir saygı niteliği taşır, hem de Selvi Boylum Al Yazmalım filminin rövanşı olarak, onu daha melodram kipinde yeniden ifade eder.

1990’larda türlerin kendi türsel geçmişlerine bakma biçimlerinin bilinçli olduğunu vurgulayan Collins (1993: 243), yalnızca belli bir türe gönderme yapmak için değil, aynı zamanda bir film üretim, film-izleme kategorisi olarak türü ifade etmek için ‘genericity’ terimini kullanır. Böylece tür, yalnızca belli anlatısal kodlardan oluşan bir metin olarak değil, film üretim, dağıtım ve izleme sürecini de içeren daha geniş bir sosyal süreç olarak değerlendirilir. Melodramatik anlatısal kipiyle olduğu kadar, Yeşilçam melodramlarının ikonu Türkân Şoray ve yakışıklı jönü Kadir İnanır’dan oluşan başkarakterleriyle, izleyicileri tanıdık ve özlenen bir öykü izleme çağrısıyla film melodram türselliğine (genericity) dâhil olur.

13.4.3. Anlatısal ve Görsel Uylaşımlar: Yeşilçam’ın Hayaleti

Melodram karakterlerinin temel amacını oluşturan romantik aşk (Bordwell vd. 1985: 16), *Gönderilmemiş Mektuplar*’da da temel itkidir. Ancak çeşitli nedenlerle yaşanamayan, ama tükenmemiş bir aşkı konu edinen filmin temel sorunsalı, yalnızca esas kadın ve esas erkeğin ayrılığı, başka bir deyişle karşı-cinsel bir birlikteliğin sağlanamaması değildir. Aynı zamanda anlatıdaki gizemin çözülmesi, gerçeklerin açığa çıkmasıdır. Yeşilçam melodramlarında kadın ve erkekliğinin ‘resmî’ birleşme biçimi olarak önemli bir kod olan evlilik ve evlilik beklentisi (Akbulut 2003: 300), bu filmde gerçekleşmiştir, ama âşık olunmayan bir kişiyle, üstelik ‘borcunu ödemek’ için. Cem ve Gülfem, birbirlerine âşık olmalarına karşın ayrıdırlar ve Yeşilçam melodramlarındaki gibi bu aşk acısını derin biçimde, tutku boyutunda yaşarlar; çeşitli acılara katlanırlar, birbirlerini yanlış anlarlar ve çileci davranır (Akbulut 2003: 85). Gülfem, *Aşk Mabudesi*’nin (Yön. Nejat Saydam, 1969) Leyla’sı gibi, kendisine yardım eden erkekle evlenme önerisini, ona ‘iyilik borcunu ödemek’ için kabul eder. *Aşk Mabudesi*’ndeki Leyla’yı da Türkân Şoray oynar. *Gönderilmemiş Mektuplar*’da benzer biçimde davranarak Şoray, aynı zamanda melodram geleneğindeki ‘fedakâr kadınları’ dolayımlar. ‘Çilecilik’, Cem’in polise teslim olma davranışında belirgin biçimde görülür. Cem, öylesine üzgün ve acılıdır ki, film boyunca ağlamaklı bir yüz ifadesiyle dolaşır; ancak filmin sonunda Gülfem’in ‘kendisinin

olduğunu' bildiğinde yüzü güler. Cem'in acısı, biraz da çevresini kontrol etmede 'yetersiz' kalmasından kaynaklanır. Hatırlanacağı gibi melodramda başkarakter, baskıcı toplumsal ortamı değiştirmede, duygusal çevresini denetlemede başarısızdır. Bir şey yapamama hali, filmde her iki karakteri de aşk uğruna çileciliğe yöneltir. "Çünkü nesneye giden yolu, biraz da çilecilik açabilir" (Girard 2001: 134). Onların birleşememelerinin nedeni, çoğu Yeşilçam melodramında olduğu gibi sınıfsal fark değil, esas erkeğin, aranan siyasi bir suçlu olması ve Gülfem'e âşık olan başka bir erkektir. Siyasi koşulların baskıcılığına kıskançlık da eklenerek, âşıkların birleşmesini engeller. Kıskançlık ise, yine melodramların bilindik iyi/ kötü karşıtlığını akla getirir. Yeşilçam melodramlarında iyi olan karakterler, saflıklarıyla, 'dürüst', 'temiz', 'namuslu' olmalarıyla daima aşkı hak ederler. "Kötü olanların tek düşüncesi, âşıkların bir araya gelmelerini önlemektir; bunun için yalan söylerler; iftira ederler; hile yaparlar" (Akbulut 2003: 82). Cem ve Gülfem, yakışıklı ve güzel olmalarının yanı sıra, saflıklarıyla, dürüstlükleriyle, namuslu olmalarıyla iyidirler ve bu nedenle izleyicinin gözünde aşkı hak ederler. Onlar, koşulların kurbanıdırlar. Elsaesser'in tanımında belirttiği gibi (1985: 177), "onların yaşadığı dünya, başlangıçta çıkışsızdır." İçinde bulundukları durumun çıkışsızlığı, film boyunca sürekli yağan yağmurla ifade edilir. Grodal'a göre (1997: 258) "romantik melodramlarda doğa (gök gürültüsü, fırtına, yağmur gibi, vurgu benim), çoğunlukla zihinsel yapının dışavurumu" olduğundan, filmde Cem'in sorduğu, "Bu yağmur ne zaman bitecek?" sorusu, oldukça anlamlıdır. Filmin jeneriğinden itibaren belirgin bir yere sahip yağmur, sanki geçmişin acılarını, saklanan gizlerini açığa vurur, döker. Ayrıca gök gürültüsüyle birlikte yağmur, filmsel anlatıdaki iniş çıkışları da anlatır. Doğa olaylarının anlatımcı (*expressive*) niteliği nedeniyle film, melodramların bir kodunu/ kipini daha paylaşmış olur.

'İyi'lerin temsili de Yeşilçam melodramlarına benzer. Filmdeki, Selma (Melike Demirağ) ve Seyfi (Kutay Köktürk), esas kadına ve esas erkeğe yardım eden karakterlerdir. Ancak Selma, Yeşilçam melodramlarında olmayan esas kadına destek veren bir karakter olduğu için, filmde belirgin bir kadın dayanışmasından söz edilebilir. Gülfem, önceki melodram kadınları gibi yapayalnız değildir, derdini anlatabileceği, acısını paylaşabileceği dayanışabileceği, kendisini anlayabilen bir kadın arkadaşa sahiptir. Kadın dayanışmasının varlığı, Gülfem'i, daha etkin, mücadeleci kılar. İyi-kötü ayrımında *Gönderilmemiş Mektuplar*, Yeşilçam melodramlarına benzese de, karakterlerin kötülüğe yol açan davranışlarının ardındaki nedenleri de göstermeleriyle onlardan ayrılır. Kötülük, Yeşilçam melodramlarında olduğu gibi nedensel olmayıp, karakterin doğal bir özelliğiymiş gibi sunulmaz. Ne Ali ne de hala Münevver (Oya Aydonat), kaba anlamda kötüdür. Anlatıda onların davranışlarının altında yatan nedenler belirgindir. Ali, 'Gülfem'siz yaşamayacağı ve onu elde etmenin tek yolu olarak gördüğü için Cem'i ihbar etmiştir ve karnında Cem'in çocuğunu taşıdığı halde Gülfem'le evlenmiştir. Bir anlamda Ali'nin 'yetersiz, güçsüz' bir erkek olduğu görülür. Çünkü her şeyden önce Gülfem Ali'yi, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da Asya'nın Cemşit'i yüreğiyle değil, aklıyla sevmesi gibi sever; kalbiyse Cem'dedir. Kadını aklı ile duygusu arasında bir seçim yapma durumuyla karşı karşıya bırakır anlatı. Akıl/ duygu arasında seçim yapmak ise, kültürel temsiller alanında görülen yaygın bir pratiktir. Gülfem'in kendisine âşık olmadığının farkında olan Ali, sürekli 'onsuz yaşamayacağını, o giderse kendisini öldürebileceğini' söyleyerek, Gülfem'i kendisine bağlamaya çalışır. Ali'nin bu davranışı, Gülfem'in kendisine 'borçlu' olduğunu hissetmesine

neden olmuştur. Film, fragmanında olduğu gibi "Ödenmez borç var mıdır?" diyerek bu durumu sorunsallaştırır.

Yeşilçam melodramlarına bir başka benzerlik, 'evde kalmış hala' figüründe görülür. *Gönderilmemiş Mektuplar*'da Ali'nin Münevver halası da, Yeşilçam'ın evde kalmış ya da evlenememiş teyze/ halalarını dolayımlar. Yeşilçam melodramlarında evlenememiş olmanın, kadının kişiliğini olumsuz bir yönde etkilediği, onları sevgisiz ve acımasız kıldığı görülür. Örneğin, "*Bir Demet Menekşe*'nin (Zeki Ökten, 1973) 'evde kalmış' teyzesi, Nesrin'in Kenan'la evlenecek olmasını kıskançlıkla karışık bir gıptayla izler; evlenmekle eşitlediği mutluluğun kendi hakkı olduğunu da söyler; *Bir Demet Yasemen*'de (Hulki Saner, 1961) Teyze Lütfiye, Filiz ve Fahri'yi birbirinden ayırır; *Akasyalar Açarken*'de (Memduh Ün, 1962) Lale'nin teyzesi erkeklere karşı 'sevgisizdir'" (Akbulut 2003: 301). Geçmişe bağlı yaşamayı seçmiş görünen Hala Münevver de (çünkü hep fotoğraflara bakar; metal pervaneli rüzgâr enerjisini, çıkardığı gürültüye rağmen, tıpkı 'eski günlerde olduğu gibi çalıştırır) evli değildir ve doğum sırasında ölmüş olan bebekten söz ederek Gülfem'i incitir. En önemlisi de, Cem'i polislere ihbar ederek, Gülfem ile Cem'in birleşmelerine engel olmak ister.

Gönderilmemiş Mektuplar'da müziğin kullanımı, hem Hollywood hem de Yeşilçam melodramlarının kodlarına uyar. Filmde müzik, Elsaesser'in vurguladığı gibi, anlatıya eşlik ederek anlatımcı biçimde kullanılmıştır. Elsaesser'e göre "melodramlarda müzik (1985: 173) acıma, düş, şüphe, mutsuzluk gibi belli duygu durumlarını göstermesi nedeniyle hem işlevselдir, hem de içeriği ifade edebildiği için izlekseldir." Yerli melodramlarda şarkılar, filmlerde karakterlerin anlatamadığı sevgiyi, acıyı, üzüntüyü, özlemi dile getirerek anlatımcı bir işlev kazanır. "Dile getirilemeyen duygu ve düşünceler, adeta şarkılarda zincirlerinden boşalır" (Akbulut 2003: 87). *Gönderilmemiş Mektuplar*'da müzik, karakterlerin içinde olduğu duyguları yansıtır, çatışmaların alçalıp yükselmesine eşlik eder, çoğu kez çaresizliği çağrıştırır. Müzikle bağlantılı olarak şarkılar filmde önemli bir yer tutar. Yeşilçam melodramlarında kimsesiz ve güzel esas kadınların yükselişini sağlayan, onlara yıldız olmanın kapılarını aralayan şarkıcılık, *Gönderilmemiş Mektuplar*'da farklı biçimlerde karşımıza çıkar. Şarkıcılığı meslek olarak icra etmese de, Gülfem de müzikle uğraşır, ud çalar, şarkı söyler. Udun geçmişe, kırılganlığa gönderme yaptığı düşünüldüğünde, Gülfem'in ud çalması daha anlamlı hale gelir. Gülfem, uzun zamandır hazırlık yaptıkları yerel konserde, plânlanmadığı halde, arkadaşlarını kıramayarak, yıllar önce Cem'le ortak olan şarkılarını söyler. Daha önce de kasetten işitilen ve filmin laytmotifi olan şarkının bir dizesinin sözleri şöyledir: "Kader mi bir tuzak mı? Bizi bizden kim ayırdı? Bu diyardan çok uzakta. Seni benden koparırlar." Cem ve Gülfem arasındaki ilişkiyi özetleyen bu şarkı, aynı zamanda onların aşkının sönmediğini ve kavuşma özlemini anlatır. Üstelik Gülfem'in bu şarkıyı bir konserde söylemesi, onun, Cem'e yönelik dizginleyemediği aşkının 'kamusal' bir ortam içerisinde ifade edilmesini de sağlar. Bu yönüyle film, karakterlerin anlatamadığı duygu ve düşüncelerini, şarkı sözlerinin anlatmasına dayanan Yeşilçam melodramlarının kipini kullanır.

Nowell-Smith (1985: 193), melodramların temel özelliğinin aşırılığa, abartıya (*excess*) yer vermeleri olduğunu belirtir, müziği ve *mizansen*i de bu bağlamda değerlendirir. Melodramın jestsel, görsel ve müziksel aşırılıklara başvurması, Brooks'un 'suskunluğun metni'

(*text of muteness*) dediği anlamları oluşturur. Melodramın başvurduğu bu araçlar, dilin anlatamadığı şeyleri anlatırlar (aktaran Gledhill 1992: 30). *Gönderilmemiş Mektuplar*'da karakterler gibi, doğa da suskundur, ancak son derece gerilim yüklüdür. Filmin başından beri yağan yağmur, bastırılanın artık usul usul ortaya çıkacağına işaret eder. Melodram, 'bastırılanın geri dönüşü' olarak da değerlendirilebilir. Bu olguyu Brooks (1985: 52), melodramın nefes kesici temel karakteristiğinin, 'her şeyi ifade etme arzusu' olduğunu söyleyerek vurgular. Melodramın, bir duygu patlamasıyla geçmişe ait bütün gizlerin açığa çıkmasına ilişkin kodu, *Gönderilmemiş Mektuplar*'da etkin biçimde işler. Yanlış anlamalar, âşıkları birbirinden ayıran, Cem'i sürgün eden yalan ve ihbar, Ceren'in Cem'in kızı olduğu, Ali ve halasının yaptığı kötülük bir bir açığa çıkar. Söylenemeyenler, bir duygu patlamasıyla ifade edilir. *Gönderilmemiş Mektuplar*'ın anlatısal yapısı, unutulmaz aşk filmi *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı anımsatır.

13.4.4. Geçmişin Rövanşı: Selvi Boylum Al Yazmalım'dan Gönderilmemiş Mektuplar'a

Sharon Willis (2003: 134), 1990'lı yılların, cinsel kimlik formasyonunda olduğu gibi, ırk ve toplumsal cinsiyet politikalarındaki değişimlerle çizilen 1950'ler dönemini inceleyen akademik bir keşfe tanıklık ettiğini söyler. Bu keşif, yönetmenlerin belli bir türün kodlarıyla oynayıp, o türün yükselişte olduğu dönemlere dönmesi ve türün temel sorununu yeniden formüle etmesiyle görülür. Todd Haynes'in, Sirk'ün ve Fasbinder'in melodramlarını 'yeniden okuyan' *Cennetten Çok Uzakta* (2002) filmi gibi (Akbulut 2005), Kurçenli de, daha dolaylı da olsa, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı yeniden okumayı dener.

Gönderilememiş Mektuplar, geçmişle ilgili bir filmdir. Bu ilişki, hem filmsel anlatıya yön veren giz üzerinden, hem de açıkça yine filmin başrol oyuncularının yer aldığı *Selvi Boylum Al Yazmalım* üzerinden kurulur. Bir kült film olması dolayısıyla *Selvi Boylum Al Yazmalım,* temelde aşk ve emek karşıtlığını işler. Film, 'aşkın mı yoksa emeğin mi galip geldiği'ni sorar ve filmin kahramanı Asya, duygularından, aşkından değil, sevgiye emek veren Cemşit'ten yana yapar seçimini. Kendine âşık ettiği ve sonra da başka bir kadın için terk ettiği Asya'nın zor bir yaşam sürmesine neden olan İlyas, yıllar sonra günün birinde onunla tekrar karşılaşır. Ancak Asya, kendisini çocuğuyla ortada kalmaktan kurtaran Cemşit'le evlidir. İlyas'ın varlığı onu sarssa da Asya, seçimini, kendilerine koşulsuz kucak açan Cemşit'ten yana yaparak 'sevgi emek ister' görüşünü doğrular. Ancak Asya, temelde oğlu Samet Cemşit'i seçtiği için onu seçer/ seçmek durumunda kalır. Aklı ve ona annelik görevini anımsatan oğlu, sevgiye emek veren Cemşit'ten yana seçim yapmaya iter Asya'yı; duyguları, yüreği ise, hala "İlyas" der. Sevgililer, filmin sonunda birbirlerinden ayrı düştüklerinde bile, Asya ve İlyas bakışarak, iç sesleriyle konuşurlar. Yönetmen, onların donmuş tek tek görüntüleri üzerine, karakterlerin ilk tanıştıkları anda akıllarından geçirdikleri iç seslerini bindirir. Bu son, onların hala birbirlerini sevdiğini anlatır. Yıllar sonra tekrar bir araya gelmiş olan ikili, bu kez emek verenin değil, gerçek aşkın kazandığını söylerler. *Gönderilmemiş Mektuplar*'da Ali, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki Cemşit gibi zor durumda olan kadına ve onun çocuğuna kucak açsa da, onun yardımı koşulsuz

değildir. O, olağan koşullarda sevgisini kazanamayacağı Gülfem'e, Cem'i ihbar ederek sahip olmak istemiştir. Kurçenli, bu filmle *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın rövanşını alır. Her iki film de, Williams'ın melodramların bir özelliği olarak belirttiği gibi (1998: 67), erdemli kurban bireyin bakış açısından anlatılır. *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da erdemli-kurban birey Asya'dır; *Gönderilmemiş Mektuplar*'da ise, Gülfem de olmakla birlikte, çoğunlukla Cem'dir. Metinlerarasılık, iki film arasındaki ilişkiyi daha iyi görmemizi sağlayan bir kavramdır. Kristeva'ya göre metinlerarasılık, "tek bir metin içerisinde oluşan ve belli bir metinsel yapının farklı kesitlerini (ya da düzgülerini), başka metinlerden alınan çok sayıda kesitin (ya da düzgünün) dönüşümleriymiş gibi algılamamıza olanak sağlayan metinsel bir etkileşimdir." (akt. Aktulun, 2000: 43). Metinlerarası ilişkiler alıntı, aktarma, yansıma, açımlama, gönderme ve örtülü anlatım biçimlerinde gerçekleşir. Yeşilçam filmlerini dolayımlayan *Gönderilmemiş Mektuplar*, Fuery'nin ayrımına dayanarak (2000: 51), *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın olaylarını "yansıladığı, onun çeşitli öğelerini, yeni bağlamlar içerisinde konumlandırdığı ve olayları ya da onun öğelerini yeniden yaratmaya" çalıştığı için bu filme tematik gönderme yapar. Kurçenli, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ı, "bir eylem, bir öykü zamanından başka bir öykü zamanına ya da bir yerden başka bir yere aktarılırken oluşan eylemdeki dönüşümleri içeren" (Genette'den akt. Aktulun 2000: 147) öyküsel dönüşüme uğratır. Bu dönüşümde uyguladığı yol ise, "bir metnin eylemi ile onun alt-metninin eylemi arasındaki izleksel benzeşim ya da ayrışım" olarak tanımlanan elöyküsel dönüşümdür (*transposition-hétérodiégetique*) (Genette'den akt. Aktulun 2000: 147). Aynı biçimde film, anlamsal dönüşüm türlerinden değersel-dönüşüm (transvalorisation) içerir. "Değersel dönüşüm, açık ya da kapalı bir biçimde bir eylem ya da eylemler bütününe bağlanmış olan değerin ya da değerler dizgesinin bütünüyle yıkılıp, yerine başkası(ları)nın getirilmesidir" (Aktulun, 2000: 148). Örneğin *Selvi Boylum Al Yazmalım*'da sevgiye emek veren Cemşit, olumlu değerlerle tanımlanmıştır; *Gönderilmemiş Mektuplar*'da ise aynı sıfatın taşıyıcısı Ali'nin, hiç de masum olmadığı görülür. Emek/ sevgi değerlerini karşılaştıran bu iki film, farklı değerleri öne çıkarır. İlki "Sevgi, emek ister" diyerek sevgiyi sorunsallaştırır; ikinciyse "Ödenmez borç, var mıdır?" diyerek emeği sorgular.

Gönderilmemiş Mektuplar'ı Yeşilçam melodramlarına bağlayan pek çok özellik/ kod, klişe olarak tanımlanan bir metinlerarasılık türüne aittir. Klişe (le clishé), "tipleşmiş bir göstergenin, aynı betinin, aynı örgenin, aynı niteliğin, aynı izleğin, aynı düşüncenin, durmadan bir yapıttan ötekine yinelenmesidir" ve bireysel düzlemden çok 'anonim'dir (Aktulun 2000: 149-150). Filmde gördüğümüz kodlar, Yeşilçam filmlerinde görmeye alıştığımız kalıplaşmış türsel kodlardır ve yönetmen, bu bildik klişelerle, "özgül (ama aynı zamanda bildik) bir hava yaratır" (Aktulun 2000: 152). Hem *Selvi Boylum Al Yazmalım*'a hem de diğer Yeşilçam melodramlarına gönderme yapmasıyla *Gönderilmemiş Mektuplar*, Collins'in belirttiği gibi (1993: 248) "kendi türsel döngüselliğinin (recyclability) farkında olarak 'hiper-bilinçli'dir. Film, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın bir rövanşı olduğu kadar, Yeşilçam melodramlarının izleksel açıdan genişletilmiş/ güçlendirilmiş bir formülünü sunar.

Gönderilmemiş Mektuplar, melodram kipinde toplumsal cinsiyete ilişkin bir bakış niteliği de taşır. Kurçenli, 1980'ler Türkiye'sinde konuşulamaz olanı geçmişİ; hem siyasal-toplumsal geçmiş, hem de duygular ve cinsellik aracılığıyla kişisel geçmişi dile getirir. Gülfem'in kocası Ali, 'iktidarsız' bir erkektir. Ceren, Ali'nin değil, Cem'in kızıdır. Ali, asla

Gülfem'e 'sahip olamamıştır'. 60'ların Yeşilçam melodramlarının kadınlığı sorunsallaştırmaları gibi bu film de erkekliği, onları kuşatan sorunlar nedeniyle yaşadıkları çaresizliği ve güçsüzlüğü anlatır. Filmde erkek karakterlerin güçlü olmadıkları görülür. Aşk ve emek karşıtlığının kutuplarında yer alan iki erkek de güçsüz ve çaresizdir. Ali, olağan koşullarda kendine âşık edemediği, 'sahip olamadığı' bir kadını, hile yoluyla kendisine 'ödenmez borç'la bağlamaya çalıştığı için güçsüzdür. Varlığı, ödenmez borçla bağladığı Gülfem'siz olanaklı değildir. Üstelik o, Ceren'in gerçek babası da değildir. Ali, ekonomik güce sahip görünmesine karşın cinsel güce sahip görünmez. Cem de sevdiği kadınla olamadığı, kendisini ne sevgilisine, ne 'dava' arkadaşlarına, ne de annesine anlatabildiği için güçsüzdür. O, çevresini kontrol etmede yetersiz kalmıştır. Öyle ki güçsüzlüğü ve çaresizliği, film boyunca ağlamaklı bir yüz ifadesiyle görünmesiyle betisel (figür) bir nitelik kazanır. O, çok yer gezmiş, nice denizler aşmış, nice fırtınalar yaşamış olmasına karşın bir kahraman olmadığını söyler. Kendisini hayranlıkla dinleyen Ceren'e, "Bir kahramanla konuşmuyorsun" der. Duygusal bir erkek olan Cem, bunaldığında ağlar, Gülfem'e olan aşkını gizleyerek değil, derinden duyarak yaşar. Onun aşkını ve aşk acısını bu denli yoğun bir tutkuyla yaşaması, kadınların aşkı yaşamasına benzer. Cem, gerçekler açığa çıkıp Gülfem, onun tekrar birlikte olma çağrısını reddettiğinde "bağrımıza taş basarız" diyecek denli dişil bir söylem kullanır. O, acılarla yaşamayı öğrenmiştir. Gemicilik, onun acılarla yaşamayı öğrenmesini, yaşadıkları üzerinde düşünmesini sağlamıştır. Cem, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'daki İlyas'ın aklını başına devşirmiş, olgunlaşmış halidir biraz da. Onun sürgünü, kendi içindedir. Oynadığı bu 'dişilleştirilmiş' erkek karakteriyle Kadir İnanır, önceki filmlerinde oynadığı güçlü erkek imgesini de yıkmış olur.

Gönderilmemiş Mektuplar, Yeşilçam melodramlarının çoğu uylaşımına sadık kalır; Nezih Erdoğan'ın (2001: 252-255) "sevmediği bir erkekle evlendirilen kadının kendisini ona sunmaması, aşkın tutku boyutunda yaşanması, aşkın, aşk nesnesinden daha üstün düzeyde değerlendirilmesi, kaybetmek, feragat etmek, teslimiyet gibi kavramlarla ilişkili olması ve mahalle olgusuna yer vermeleri, izleyicide 'ah keşke' duygusu uyandırmaları" biçiminde sıraladığı Yeşilçam melodramlarının kiplerini kullanır. *Gönderilmemiş Mektuplar*, yalnızca metinsel özellikleri aracılığıyla değil, izleyicinin değerlendirmeleriyle de belirli bir türe ait kılınır. Ancak 60'ların izleyicilerini ağlatan bu uylaşımlar ya da kipler, 2000'lerin bazı seyircilerine gözyaşı döktürmez, onları güldüren, sabırsızlandıran, hatta kızdıran gülünç özelliklere dönüşür. Örneğin bir gazeteci,[46] filmin 'demode replikleri'; tipik iyi/kötü ayrımı; karakterleri o davranışı yapmaya iten nedenlerin belli olmaması; 'pes dedirten tesadüfler'; erkeğin, 'sevgilisini yıllar önce karnında bir çocukla birlikte bırakıp gitmesi'; 'yirmi yıl boyunca unutulmayan gıcırtı sesinin unutulmaması' gibi Yeşilçam melodramlarının uylaşımlarını kullanmasına isyan ederek, filme ağlayamamasının 'hesabını sorar' yönetmene. Gazeteciye göre artık (izleyiciye, vurgu benim) 'bayat gelen' bu tür uylaşımlar, "insanı ağlatmıyor, güldürüyor". Kurçenli'nin, sitemli gazeteciye verdiği "Dövüşerek film seyredilmez, siz öyle yapmışsınız.... Ama gerçekten teslim olmak lazım filme" yanıt ise, filmi izlemede izleyiciye yüklediği görevi anımsatır: Filme teslim olarak izlemek. Eğer tür filmleri, yapımcılar, yönetmenler ve izleyicilerce yapılmış bir sözleşme ise, izleyicilerin de filmi bu

[46] 20. 04. 2003 tarihli Zaman gazetesinde, yönetmenle yapılan söyleşinin internet sayfasından alınmıştır. Bakınız http://www.zaman.com.tr/2003/04/20/roportaj/default.htm.

sözleşmeye göre izlemeleri gerekir. Kurçenli, izleyicinin bu sözleşmeye sadık kalacağını hesap ederek, Yeşilçam melodramlarının uylaşımlarını ya da kiplerini, yakın tarihin siyasal olayları gölgesinde yaşanamayan bir aşkı anlatmak için kullanır. O, melodramatik uylaşımları, yalnızca yaşanamayan bir aşkı anlatmak için değil, aynı zamanda buna neden olan baskıcı koşulları anlatmak için de kullanılır. Gönderme yapılan 12 Eylül, çoğunlukla bu öyküde fon olarak kalsa da, Kurçenli, 12 Eylül'le birlikte toplum olarak değer verilen arkadaşlık, yardımlaşma gibi değerlerin nasıl değiştiğini de eleştirir. Kasabadan ayrılmadan önce soygunda ele geçirilen 'conilerin' maaşı, Cem'in o dönemdeki bazı dava arkadaşları tarafından kişisel mülküne geçirilmiştir. 'Siyasi dava' için kullanılması plânlanan bu para, 1980'lerde Özal'ın başlattığı da liberal ekonomi politikaları çerçevesinde, şimdi bir otele dönüşmüştür. Yönetmen, melodram kipini, üzerinden yirmi beş yıl geçtiği halde rahatça konuşulamayan 12 Eylül 1980 askeri darbesini, bir aşk öyküsü fonuna yerleştirerek kullanır. Böylece filmin unutmadığı, anımsadığı melodramatik uylaşımlar, bir yandan izleyiciyi duygusal olarak etkilemeyi (ağlatmayı) amaçlar, bir yandan da izleyiciyi hem bu uylaşımları, hem de filmsel anlatıdaki dokunaklı olayları etkileyen siyasal olayları anımsamaya davet eder.

Toplumsal, ekonomik, kültürel ve düşünsel yapının değişimine koşut olarak filmler de değişir. Belli anlatısal ve görsel uylaşımları olan tür filmleri de. Tür sinemasını tanımlayan anlatısal ve görsel kodlar da değişip dönüşürken, "geçmişin ikonları, bugün içine yeni düzenlemelerle yerleştirilmektedir" (Güçhan 1999: 222). Türün değişimi ne kadar kaçınılmazsa, onun kendi geçmişini anımsaması da kaçınılmazdır. Bakhtin (2001: 216), türün, edebiyatın gelişiminin her aşamasında ve belli bir türe ait her tekil yapıtta yeniden doğduğunu, yenilendiğini söyler. Yazara göre bu, türün yaşamıdır. "Bu nedenle, bir türde doğan arkaik öğeler bile ölü değil, edebiyen canlıdır; yani, arkaik öğeler kendilerini yenileme yeteneğine sahiptir. Bir tür şimdide yaşar, ama geçmişini başlangıcını daima *hatırlar*." (Bakhtin, 2001: 216). Bir tür, bir kip olarak melodram ise, asla geçmişini unutmaz. Flinn (1994: 106), melodramın, döngüsel öyküleri, incelikli yeniden sahnelemeleri, arzuları ve kaçırılmış fırsatlarıyla, kendi geçmişine 'muhteşem bir tutkuyla' (*magnificient obsession*) bağlı olduğunu söyler. *Gönderilememiş Mektuplar*, Yeşilçam melodramlarında görülebilen bir öyküyü, yine onun biçimsel düzenlemeleri içinde günümüze aktarır. *Gönderilmemiş Mektuplar*, *Selvi Boylum Al Yazmalım*'ın rövanşını alır, böylelikle âşıkların birleşmesini dileyen seyircisini yıllar sonra da olsa teselli eder. Öte yandan film, melodram kipini, aşk anlatısını siyasal bir örge içine yerleştirerek genişletir ve Yeşilçam melodramlarını dolayımlar. Ancak 2000'lerin izleyicileri, filmi 1960'larda izlediğinden farklı izler. Bir zamanlar ağlatan kodlar, şimdinin seyircisine gülünç gelir, hatta onu sinirlendirir.

Sonuç

Tür, öncelikle benzer niteliklere sahip oldukları için diğerlerinden ayrılan yapıtları/ ürünleri tanımlamak için kullanılan bir kavramdır ve temelde, bir sınıflama çalışmasıdır. İzleyicilerine anlatısal uylaşımlar yoluyla ulaşan Hollywood, yönetmenler ve yapımcılar arasında bir uzlaşmanın ürünüdür. Sinemada tür esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol-yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan

bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Bir tür filmi, temelde popülerlik, ticari oluş ile ortak anlatısal ve görsel uylaşımlara sahip olmaları temelinde tanımlanırlar. Bu özellikler tür filmlerinin klasik dramatik kurallara bağlı olarak kurulduğunu ve onu diğerlerinden ayırt edecek bir ikonografiye sahip olduğu anlamına gelir. Türsel çözümlemede film, öyküye, karaktere, ele aldığı çatışma biçimine, mekân, renk gibi görsel düzenlemelerine, ses ve müziğe ve bunların sunulma biçimine odaklanılarak irdelenir. Ayrıca türü tür yapan anlatısal ve görsel kodlar ile kipin değişimi, dönüşümü, bu dönüşümün ortaya çıkardığı anlam da türsel çözümlenmeye ile yorumlanmaya çalışılır.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Türsel film çözümlemesinde kip ya da kipsellik kavramıyla ifade edilen düşünce nedir?

2. Filmin henüz başında Kemal Sunal'ı gördüğünde filmin türünü tanıyan bir seyirci için, bu tanımayı olanaklı kılan etmen nedir?

3. Bir kodlar dizegsi olarak bakıldığında melodramın ne tür kodları vardır?

4. Tür, öncelikle ne tür bir çabayla ilgilidir?

5. Aşağıdaki cümlede boş bırakılan yeri doldurunuz.

"1920'li yıllardan itibaren uluslararası ve türdeş bir kitle olarak değerlendirilen izleyicilere yönelik filmler üretilmeye başlamış ve 1960'lara dek uzanan bir dönem boyunca varlığını sürdüren '…. …… en parlak sonuçlarını almıştır".

6. Tür filmlerinin biçimlenmesinde etkili olan öğeler, aşağıdakilerin hangisinde tam olarak verilmiştir?

a) Yapımcılar ve yönetmenler

b) Yapımcılar ve gösterimciler

c) Yönetmenler ve seyirciler

d) Yapımcılar ve seyirciler

e) Yapımcılar yönetmenler ve seyirciler

7. Tür filmlerinin, birer anlatısal kurmaca olarak sahip olduğu ortak noktaların başında ne gelir?

a) Çatışma

b) Karakter

c) Öykü

d) Zaman

e) Mekân

8. Hikâye etme yoluyla anlatmaya ne ad verilir?

a) Erken anlatı

b) Kapsanan anlatı

c) Mimetik anlatı

d) Diegetik anlatı

e) Öykülü anlatı

9. "Türe ikonografik yaklaşıma ilham veren araştırmacı kimdir?

a) Aristoteles

b) Panofsky

c) Sophokles

d) Platon

e) Todorov

10. Merkezde baskıcı ve eşitliksiz toplumsal koşulların kurbanlaştırdığı erdemli bir bireyin (genellikle bir kadın) ya da bir çiftin (genellikle sevgililer) çizildiği ve çatışmanın belirgin olarak evlilik, mesleki başarı ve çekirdek aileyle çözümlendiği bir anlatı olarak tanımlanan tür aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak verilmiştir?

a) Melodram

b) Dram

c) Müzikal

d) Macera

e) Kara film

YANITLAR

1. Kip, Gledhill'in melodramı tanımlamada başvurduğu bir kavramdır. Bu kavram, bir türün, örneğin melodramın, sabit bir kodlar toplamı olduğu anlayışına karşı, "tür sınırlarını kıran yaygın bir estetik-kültürel kategori" olarak değerlendirilebileceğini önerir. Buna göre melodramı oluşturan özellikler, yalnızca melodrama özgü değildir, diğer türlerde de görülebilir. Bu nedenle melodram, pek çok türde görülebilecek bir (melodramatik) kip (*mode/ modalite*) olarak tanımlanır.

2. Birbirlerini seven/ heteroseksüel bir çift; aşka engel baskıcı bir toplumsal yapı ve sonunda mutlu son, melodramatik izlencenin temelidir. Kurulması ertelenen aile, yüceltilen temel toplumsal birimdir; erkeksiz olma, kadın karakter için bir 'eksiklik' olarak sunulur; anlatı, iyi-kötü karşıtlığına dayalı ahlâki olarak kutuplaşmış bir dünya içerir; iyi-kötü ayrımı karakterlerin dış görünümlerine yansıtılır; karakterler gibi oyunculuk da tipleşmiştir; karakterlerin içinde oldukları kötü duruma olan tepkilerinin yetersizliği söz konusudur; genelde kadın karakter merkezdedir ve bununla bağlantılı olarak ev-içi alan (domestik alan) önemlidir; anlatıda, oyunculukta, görsel ve işitsel düzenlemelerde aşırılık/ abartıya yer verilir; müzik ve mizansen, anlatımcı biçimde kullanılır.

3. Seyircinin Kemal Sunal'a gördüğünde komedi filmi izlediğini düşünmesi, Kemal Sunal'ın, komedi filmlerinin ikonu olmasıyla ilgilidir. İkonlar, filmi ne hakkında olduğunu, karakterlerin iyi mi kötü mü oldukları hakkında izleyiciye bilgi salar.

4. Sınıflandırma çabasıyla.

5. Stüdyo sistemi.

6. e) Yapımcılar yönetmenler ve seyirciler

7. c) Öykü

8. d) Diegetik anlatı

9. b) Panofsky

a) Melodram

DRAMATUJİK ÇÖZÜMLEME[47]

[47] Bu bölüm Mustafa Sözen'in, "Sinemasal Dramaturji: Örnek Çözümlemeler" başlıklı makalesinden alınmış olup, kaynağın basım bilgileri şöyledir: Süleyman Demirel Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Hakemli Dergisi ART-E, Sayı: 11: 100-119, 2013.

Bu Bölümde Neler Öğreneceğiz?

14.1.

14.2.

14.3.

Bölüm Hakkında İlgi Oluşturan Sorular

Bölümde Hedeflenen Kazanımlar ve Kazanım Yöntemleri

Konu	Kazanım	Kazanımın nasıl elde edileceği veya geliştirileceği

Anahtar Kavramlar

Giriş

Bu ünitede, bir filmin dramaturjik çözümelemesine yer verilmiştir. Dramaturji, dramatik metinlere ve onların görselleştirilmesine dair bir kavramdır. Dramaturjide oyun metni düşünsel ve estetik olarak çözümlenmekte, metnin görselleştirilmesi belli bir düşünce doğrultusunda yorumlanmaktadır. Bir filmin dramaturjik çözümlemesi, tiyatro oyunlarının analizine benzese de, ondan farklı yönleri de vardır. Ünitede dramataik yapıyı inceleyen dramaturjinin anlatı, anlatıcı, bakış açısı, çatışma, rol, odak gibi kavramları ile anlatımı biçmlendiren kamera hareketleri, müzik, renk gibi sinematografik öğeler de göz önünde bulundurularak, Ümit Ünal'ın *Nar* filminin dramaturjik çözümlemesine yer verilmiştir.

14.1. Giriş

Almancada ve Fransızcada dramaturji olarak aynı şekilde adlandırılan bu kavram, Türkçe'de 'dramaturji' veya 'dramaturji' olarak adlandırılmaktadır. Dram sanatı, yaşam ve yaşam kesitleri üzerine düşünmenin egemen yöntemlerinden biridir ve bu nedenle de çağımızda çok önemli bir duruma gelmiştir. Önceki çağlardan daha çok sayıda insan oyun seyretmekte, doğrudan etkilenmekte, onun tarafından yönlendirilmekte ve programlanmaktadır (Esslin, 1996:13).

Önceleri yalnızca yazılı metinle ilgilenen ve dramatik oyun yazım kurallarının üstünde duran dramaturji, süreç içinde sahneleme olgusunun estetiğini de gözetir olmuştur (Çamurdan, 1996:58). Ağırlıklı olarak tiyatro disiplinine yönelik kullanılan bu kavram, anlamını ve içeriğini giderek genişleterek görüntünün dramaturjisine ve hatta müziğin dramaturjisine dek uzanan geniş bir yelpazede etkin olmaya başlamıştır. Bunun nedeni, dramatik yapıya sahip bütün metinlerin kendi estetikleri çerçevesinde dramaturjiye gereksinim duymalarıdır.

Bugün ağırlığını daha çok tiyatro alanında gösteren dramaturji, metnin dramatik kuruluşunu, metindeki düşüncenin estetik ve ideolojik boyutta nasıl sahneleneceğine yönelik yorumları ve oyun ile izleyici arasında kurulacak olan iletişimi (alımlama estetiğinin) irdelemeye çalışan bir çözümleme yöntemdir. Dramaturjinin temel bilgileri ağırlıklı olarak Aristoteles tarafından geliştirilmiştir. Onun yazdığı *Poetika* adlı dramaturjinin kuramsal ilk bilgileri olarak kabul edilmektedir (Çamurdan,1996:59). Modern dramaturjiyi getiren ve bu anlamda dramaturji kavramını bilinçli olarak ilk kullanan ise G. E. Lessing olmuş; bunu *Hamburg Dramaturjisi* (Die Hamburgische Dramaturgie (1967--69) adlı çalışmasıyla ortaya koymuştur (İpşiroğlu, 1995:14).

Dramaturji en yalın tanımıyla düşünceyi eyleme geçirme bilgisidir. Bu anlamda da, "bilimsel bir işlem midir, yoksa yaratıcı yana mı hizmet eder" sorusu akla gelebilir. Bunun yanıtı her ikisi de olabilir/dir (Nutku, 2001:10). Bir metne bakış ve yorum yöntemi olan dramaturjide oyunun öz v e biçim açısından özellikleri, yapısı, içerdiği çeşitli anlamlar vb. çözümlenir. Temelde ideolojik ve estetik yaklaşımı ortaya çıkarmaya yönelik olan bu çalışmada öne çıkan özellik, çok yönlü düşünsel süreç perspektifinden, tarih, sosyoloji, psikoloji vb. birçok disipline yönelik birikime gereksinim duyulmasıdır.

Dramaturjide, öykülemenin niteliğine bakmanın yanında, sahne dilini oluşturan göstergelerdeki anlamların da ele alınma zorunluluğu vardır. Burada metin---gösteri arasındaki ilişki ve birlikteliğin getirdiği sentez irdelenir. Değinilmesi gereken bir başka nokta modern sonrası oyunlarda dramatik olan, yepyeni bir durumla çıkmasıdır. Eskiye dayanan tiyatro görüşünde sahneye egemen olan anlayış, metin ve metnin açımlanması üzerine kurulmakta; metin, 'serim---düğüm---çözüm' gelişimiyle tamamlanan bir süreci içeren kapalı bir yapı içinde oluşturulmaktadır. Modern anlatılarda görülen şey ise, 'arayış süreci içeren bir yapılanmadır (Nutku, 2001:30). Bu tip anlatılarda dramaturji, öykülemenin kendi iç estetiğini çözümlemeye çalışmaktadır. Kısacası dramaturjide aranan şey 'estetik denge'dir. Tema, durum ve oyun kişiler arasındaki ölçü ve bunların amaca göre dengelenerek bir bütüne ne denli ulaşabildiği sorunsalı dengenin oluşup oluşmadığını belirlemektedir (Buttanrı, 2011:28).

Sinema öykü anlatmaya başlamasıyla, drama sinemanın da anlatı biçimlerinden biri olagelmiştir; fakat dramanın sinemayla kaynaştığı ve sinema dramaturjisinin doğduğu yerde, tiyatrodan ilkesel olarak ayrılan farklı yönler vardır. Bu durum sinema sanatının kendine özgü yapısından kaynaklanmaktadır (Aslanyürek, 2007:35). Farklı oluşu yaratan şey, sinematografinin estetik/anlatımsal niteliğidir. Sinematografi öykünün içine dahil edilerek, öykülemenin oluşturucu unsurlarından biri haline getirilmekte ve böylece de anlatı farklı bir boyuta evrilmektedir.

Yazar ve hem tiyatro hem de sinema yönetmeni olan David Mamet *Film Yönetme*k *Üzerine* adlı kitabında sinema dramaturjisi üzerine şunları söyler: "Dramatik çözümleme, pusula ile engebeli bir arazide keşif yapmaya benzer. Keşif yaparken yanılabilir, korkabilir, kaybolabilir ya da kafanız karışabilir. Eğer film yönetme şansını elde ederseniz, bütün bunlar aynen başınıza gelebilir. Yapmanız gereken harita ve pusulanıza bakmaktır. Harita ne kadar arazi ise, çözümleme de o kadar filmdir" (Mamet, 1997:117).

Temelde bir metne bakış ve yorum yöntemi olarak kabul edilen dramaturji, yapay olarak iki temel alanda kavramsallaştırılıp, metin üzerinde yapılan çalışmaların tümüne kuramsal dramaturji; oyuncular ile sahne üzerinde yapılan çalışmalar da uygulamalı dramaturji olarak tanımlanabilir. Bob Foss (2009) sinemada dramaturjiyi, anlatım yapısı perspektifinden filmin çeşitli parçalarını bütün içinde bir araya getiren değişik ilkeler olarak kavramlaştırmaktadır. Semir Aslanyürek (2007) ise daha felsefi düşünsel bir boyut içinde ele almakta, bu konumu teknik analizden öncelikli bir konumda görmekte; sinema dramaturjisini oluşturan unsurları; düşünce, konu, kompozisyon, süje ve materyal olarak belirlemektedir.

Türk sinemasına kuramsal ve uygulamalı dramaturji çözümlemelerinin çok sınırlı oluşu bu çalışmanın nedenini oluşturmaktadır. Bu amaçla Ümit Ünal'ın *Nar* (2011) adlı filmi dramaturji nesnesi olarak ele alınmış; söylem düzlemi, metin düzlemi, anlatım düzlemi parametreleri ve bunlara ait değişkenler üzerinden çözümlenmiştir. Düzlemler ve değişkenler, farklı varyasyonlara sahip bütün çözümlemelerin ortak paydasını oluşturan öğeler oldukları için bu çalışmada yer alıp, çözümlemenin biçemini belirlemişlerdir.

14.2. Sinemada Dramaturji

Sinema, tiyatronun etkisinden arınarak kendi dil estetiğine uygun bir forma bürünmüş ve doğası gereği dramaturji olgusu da kendine özgü bir anlam yüklenmiştir. Sinemada birçok yönetmen ve yazar kendi dramaturji düşüncesini oluşturmuştur. Sözgelimi David Mamet bunlardan birisidir ve dramaturji anlayışını şöyle açıklamaktadır: "Benim yönetmen ve dramatist olarak deneyimim şudur: Yazarın atabileceği adım oranında parça devinmektedir. İyi bir kesmeyi öğrenerek, süs, betim, anlatı ve özellikle derin anlam ve duygu öğelerini çıkararak daha iyiye ulaşılır. Peki geriye kalan nedir? Öyküdür.. Senaryo yazarlığı mantığa dayalı bir beceridir. Birincil sorulara sürekli yanıt aramayı gerektirir. Onu istediğini elde etmekten ne alıkoyar? İsteğini elde etmezse ne olur? Bu sorulara verilen yanıtların oluşturacağı normlar izlendiğinde, mantıksal yapı, dramanın kurulacağı taslağı ortaya çıkartır. Oyunda taslak,

dramaturgun diğer yarısına teslim edilir. Kurucunun 'ego'su, taslağı diyalogu yazacak 'id'e verir. Sanırım bu benzetme, dramatik olaylarla ilgili taslağı yönetmene veren kurucu senaryo yazarının durumu ile koşutluk içindedir (Mamet, 1997:15).

Sinema dramaturjisi, kavramlarını büyük ölçüde oyun yazınından almış, deyim yerindeyse transfer etmiş bulunmaktadır, bu nedenle sinema dramaturjisi büyük ölçüde senaryoya dayanır. Senaryoda her şey öyküye bağlı olarak anlatının odağını oluştur; neyin tartışılabilir, eleştirilebilir ve değiştirilebilir olabileceğini bu odak belirler (Aslanyürek, 2007:35). Bu anlamda senaryo çift yapılı bir karaktere sahip olduğu söylenebilir, çünkü ilk etapta edebiyata ait bir sanattır ama aynı zamanda da perdenin egemenliği altındadır ve bir filme çekilmek için yazılmıştır (Aslanyürek, 2007:53).

Yönetmen senaryoyla ilgilenmeden senaryo bitmiş kabul edilmez. Ne yazık ki, bu ilgi de her zaman işe yaramaz; ortalama bir yönetmen ortalama bir yazardan daha iyi değildir; düzeltebileceği kadarını, hatta daha fazlasını, da bozabilir (Dmytryk, 2003:11). Bu nedenle -önem verilen- her film, dramaturji perspektifinden bir çözümlemeye tabi tutulmalıdır. Burada bilinçli düşünsel bir çaba ve diğer anlatı sanatları (roman, tiyatro) ve bilimden (tarih, sosyoloji felsefe, psikoloji vb. alanlar) beslenen bir ilişkiler ağı kurulur. Hemen belirtmek gerekir ki, dramaturji çözümlemeleri imgesel yorumu gözetlemekle de yükümlüdür ve çözümlemede, iletilmek istenilen anlamın perdede nasıl ve ne şekilde imgelere dönüştüğünün irdelenmesi yapılır.

Sinema dramaturjisi, yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması, yeniden yapılanması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesinin bir yöntemidir. Felsefi bir genelleştirme, değişik sanatsal ve estetik kategorileri bir araya getiren bir bileşen olarak sinema dramaturjisi, çözümleme yapanın da görüşüne göre biçimlenir. Böylece anlatı dünyası parçalara ayrıştırılır ve yeni anlamlar kazandırılarak özgün bir bütünlük içerisinde toplanır. Bu anlamda sinema dramaturjisi bir şeyler söyleyen, her seyircinin kendisiyle ilgili bir şeyler bulabileceği, açık ve kendine özgü realitesi olan bir dünyadır (Aslanyürek, 2007: 50-51). Doğaldır ki bu dünya, öznel bir tasarım dünyasıdır ve bu dünya değişken prensiplerden oluştuğu için de belirlenmiş bir formüle sahip değildir. Temel amaç, biçimsel ve teknik özelliklerin yanı sıra parçaları bütüne bağlayan bir özün nasıl yaratılacağıdır.

Biçimsel olarak özen taşıyan ama içeriksiz filmler, hem ticari hem de estetik açıdan kötü sonuçlanırken, dramaturji çözümlemesiyle güçlü anlatılara dönüşen filmler büyük kazanç kaynağı oluvermektedirler (Dmytryk, 2003:95). Dramaturjisi yapılan anlatılarda havada olan, bütüne oturmayan tek bir sahne bile yer alamaz. Bu nedenle sinema dramaturjisi film yönetmeninden senaryo yazarına, görüntü yönetmeninden sanat yönetmenine, müzisyenden oyuncuya, kurgucuya dek herkesin yönlerin tayin etmeye yarayan bir kutup yıldızı işlevi yüklenmektedir.

14.2.1.Türk Sinemasında Dramaturji

Zehra İpşiroğlu'nun Türk tiyatrosu için yaptığı şu saptamaları, Türk sineması için de yapabilmek mümkündür: Tiyatroda" düşünsellik konusunda Türk tiyatrosu bugün hangi aşamada? Yorumlama ya da dramatugiden ne anlıyor? Bu alanda şimdiye değin neler yapılmış ya da yapılmamış? Eksikler neler? Bu soruları sorarken göz önünde bulundurmamız gereken tiyatroda düşünsel altyapının önemi. Çünkü yaratıcılık ancak düşünsel birikim ve etkinlik sonucu yeşerebilir. Düşünmeyle beslenmeyen, gücünü düşünmeden almayan bir yaratıcılık eninde sonunda tükenecek, yok olacaktır (İpşiroğlu, 1995:39). Bu perspektiften bakıldığında Türk sinemasında düşünsel temelin ve bu temeli oluşturan dramaturji çalışmalarının eksikliği ---özellikle Türk sinemasının anlatı kodlarını taşıyan Yeşilçam için söylenebilir. Giovanni Scognamillo'nun şu tespitleri ufuk açıcı bilgiler taşıyor: Bir gerçek edebiyat var bir de popüler. Yeşilçam'ın melodram tarzı filmlerde kullandığı popüler edebiyat, yani piyasa edebiyatı oldu. Melodramatik romanlardan alınan şeyler ---mesela Ertem Eğilmez'in *Senede Bir Gün* (1971) zaten Türk sinemasında mevcut olan türün etkilerini çoğalttı. Türk sinemasının dramaturjisi açısından bu popüler romanlar bir şey getirmedi, sadece sistemi çok iyi besledi (akt, Tice, 2013).

Osman Sınav ise kendi dramaturji anlayışını, yerli kültür ikliminin anlatılara yansıtılması üzerinden açıklamaktadır: "Türk malı olan her film yerli film değildir. Bir filmin yerli olması için mutlaka o kültür ikliminden izler taşıması gerekir. Türk sinemasında, geçmişte de bugün de birçok film tamamen, tabir caizse, yabancı filmlerden aşırılmış senaryolarla çekilmiştir. Bunlar yerli yani burada üretilmiş filmlerdir ama yerli değildir. Çağan Irmak'ın *Babam ve Oğlum* (2005) bana göre yerli bir filmdir; son yıllardaki en iyi örneklerden biridir; sinemacı olarak bakarsam birçok kusur buluyorum, ama çok yerli bir hikâye ve oyuncuları mükemmel. İlginç gelebilir ama şöyle bir örnek vereyim: Almanya'da çekilmiş olmasına rağmen Fatih Akın'ın *Duvara Karşı* (2004) filmi Türkiye'de çekilen birçok filmden daha çok yerli bulduğum bir filmdir. Yerli oluş anlamında geçmişte daha çok örnekler var. Metin Erksan çok yerlidir meselâ. *Sevmek Zamanı* (1965) bunların en tepesindeki, en yerli filmdir. *Sevmek Zamanı* kendi dramaturjimizi kurmak için iyi bakmak lâzım. Halit Refiğ'in *Gurbet Kuşları* (1964) bir İtalyan filmine öykünerek yapılmasına rağmen yerli ve çok güzel bir filmdir, yerlileştirilebilmiştir. Mesela Leyla ve Mecnun hikâyesi hep Shakespearyen bir dramaturjiyle çekilmiştir. Romeo ve Juliet'e benzer. Fuzûlî dramaturjisiyle çekilememiştir. Bizim aşk filmlerimizin yüzde doksan dokuzu Shakespeare dramaturjisidir. Biz henüz Leyla ile Mecnun'un, Kerem ile Aslı'nın dramaturjisini çözüp sinemaya oturtamadık. Bunun ilk ve en iyi örneği *Sevmek Zamanı*'dır (Sınav, 2013).

Ümit Ünal ise kendisiyle yapılan bir söyleşide *Nar* filminin dramaturjisi için şunları söylemektedir: "En uzun süren şey, senaryo yazımı oldu. Yaklaşık bir yıl sürdü. Böyle küçük bütçeli bir film yapmaya kalktığınızda, sete yaratım aşamasından bir şey bırakamıyorsunuz. Her şeyi setin öncesinde çözmeniz lazım. Onun için de çok güçlü bir senaryo lazım. Böyle tek mekânda geçen bir filmin hareketi senaryonun kurgusuna bağlı; mekân değişikliği ya da büyük aksiyonlar olmadığı zaman seyirciye sürekli yeni fikirler sunmanız lazım. Senaryonun büyük hareketleri olması lazım, senaryoyu oluşturmak çok zamanımı aldı" (Uygun ve Kural: 2013).

14.3. Nar'ın Dramaturjik Çözümlemesi

Senaryo ve Yönetmen:Ümit Ünal; Oyuncular:Serra Yılmaz, İrem Altuğ, İdil Fırat, Erdem Akakçe; Görüntü Yönetmeni: Türksoy Gölebeyİ; Müzik: Selim Demirdelen; Yılı:2011.

14.3.1. Konu

Asuman İstanbul'un gecekondu mahallelerin birinde yaşayan orta yaşlı bir kadındır. Torununun tedavi için götürüldüğü hastanede verilen yanlış bir ilaç çocuğun ölümüne neden olmuş; hastane ise ölüm nedenini annesinin çocuğa yeterli ilgi göstermediğine ilişkin bir raporla resmileştirmiştir. Bu olay annenin dünyaya küsmesine neden olunca, Asuman hem torunun hem de kızının hakkını aramaya çalışır. İstediği, kızı için verilen çocuğuna yeterli bakımı yapılmamasın ilişkin raporunun düzeltilmesidir. Bunu düzeltmek için birçok kez girişimde bulunmuş ancak başarılı olamamıştır. Asuman bu kez olarak falcı olarak raporu düzenleyen doktor olan Sema'nın evine girmeyi başarır, ancak karşısında kendisini Sema diye tanıtan başka bir kadın vardır. O Sema'nın ev/hayat arkadaşı Deniz'dir.

14.3.2. Yönetmenin Sanat Anlayışı

Ümit Ünal sinemasının farklılığı, ---filmlerinin neredeyse tümünün bireysel meselelerden beslenen anlatılar üzerine kurulmuş olmalarından gelmekte ve bu da onu Türk sineması içinde farklı bir yerde konumlandırmaktadır. Ünal, ülkemizde yönetmen sineması (author) yapan sanatçılardan biri olma niteliğini, başka yönetmenler tarafından çekilmiş olan senaryoları ve sinemanın dışında öykü ve romanlar yazma yetkinliğiyle de kazanmıştır. Bütün bunlar onu, salt bir yönetmen olma vasfının ötesine taşıyarak, dramaturji bilgisine sahip olma varlığını da göstermektedir. Daniela Sannwald "30 yıl 20 Yönetmen" adlı yazısının Ümit Ünal ile ilgili bölümüne 'Aradaki Adam' başlığını koymuştur. Sanwald bu yazısında, Ünal'ı aradan çıkmaya çalışan bir yönetmen olarak; küçük, kapalı formun ustası, klostrofobik kurgunun büyücüsü, zarif yapıların üstün yetenekli mucidi olarak tanımlamaktadır (Eşli, 2012:30).

14.3.2.1. Filmin, Yönetmenin Öteki Yapıtları İçindeki Yeri

Ümit Ünal'ın filmleri, sanatsal üslup arayışını ön plana çıkaran ve düşük bütçeli çalışmalardır. Bu film de benzer özellikler taşımaktadır. Kendisiyle yapılan söyleşide *Dokuz* (2002), *Ara* (2008) ve bu filmini, hem küçük mekânlarda geçen anlatılar hem de söylemlerinin ortak paydası açısından bir 'üçleme' olarak kabul ettiğini ve onları 'oda filmleri' olarak tanımlamanın doğru olduğunu söylemektedir: "Tematik olarak birbirlerine çok benziyorlar.

Dokuz'da, *Ara*'da, *Nar*'da, tek bir odanın merceğinden bütün bir ülkeye bakmaya çalışan anlatılardır" demektedir (akt,Asarlı, 2012).

Filmin türü olarak, sanat sineması (arthouse) bağlamında değerlendirilebilecek olan bu film, tek mekânda geçen ve yarım gün içinde gelişen olayları ele alan bir öykülemeye sahiptir. Öykü, başarılı karakter tasarımları ve iyi kurgulanmış psikolojik atmosfer içinde; bu toplumda inanılması daha muhtemel olan (fal, cinler ve deliler gibi) öğelerle örülmüş olan bir anlatıdır. Bu anlamda tür olarak 'psikolojik-gerilim' olarak tanımlanabilir.

14.3.3. Öykünün Toplumsal Düzlemi

İstanbul'da bir sabah, gecekondu mahallerinin birinden geleneksel giysiler içindeki bir kadın kentin daha varlıklı kesimlerin yaşadığı Arnavutköy'deki bir eve gelmekte ve kapıcıya Doktor Sema Hanımla özel bir randevusu olduğunu söyleyerek içeri girmektedir. Evde onu karşılayan kadına fal bakmak için geldiğini söyler. Birkaç sahne dışında film tümüyle Dr. Sema'nın evinde geçmektedir.

Öykü farklı sosyolojik kesimlere ve farklı hayat algılarına sahip (gecekondu bölgesi ve varlıklı kesim semti) dört kişinin (üç asal, bir yan karakter), bir evin içinde, yarım gün gibi kısa bir sürede 'hayatın gerçekliği' bağlamında, yaşam biçimleri üzerinden kendilerine yarattıkları inanç dünyalarının, bir sorgulama/yüzleşme düzlemi üzerinden inşa edilmiştir.

14.3.3.1. Sosyolojik / Ekonomik / Politik Arkaplan

Toplumsal ilintilerin eylem ve yapı arasında kurulmuş bulunan bir karşıtlıktan türediğini ileri süren ve bunu yapılaşma kavramıla tanımlayan Antony Giddens (1998), klasik sosyoloji teorisinin kullandığı makro/mikro, yapı/eylem vb. ikiliklerinin büyük ölçüde aşılmış olduğunu söylemekte; toplumu, her şeyin, her şeyle ilişkili olduğu 'karmaşık bir sistem' olarak kabul etmektedir. Bu yaklaşım, farklı bir modernleşme süreci yaşayan Türk toplumunu açıklayacak bir modelleme olarak kabul edilebilir, çünkü Türkiye, kapalı toplum ile açık toplum arasındaki salınımları aynı yaşayan görünümler sunmaktadır. Kapalı ve açık toplum birlikteliğinin zaman zaman örtüşen, çoğu zaman da çatışan etkileşimleri toplumsal zihniyet davranışlarını (ethos) ortaya çıkarmaktadır. Açık toplum kuralları çerçevesinde yaşamak isteyen kentli Türk insanı, 'kapalı ahlak' yaptırımlarının getirdikleriyle ikilemler yaşamaktadır.

Filme adını veren ve bir metafor olarak kullanılan nar, öykünün toplumsal payandasını oluşturmakta; yönetmen de anlatısının bu yönüne vurgu yapmaktadır: *Nar'*da da Türkiye'nin yaşadığı derin yarılmayı anlatmaya çalıştım. Bir yandan hâla geleneksel değerlerini korumaya çalışan, hala insana inanan, hala eski bildiği dünyada yaşamaya devam eden insanlar var. Ama bir yandan da gerçekten gücün mutlaklığına, gücün her şeye değer olduğuna ve daha iyi yaşamak için her şeyin mubah olduğuna inanan insanlar var"…. Dört karakterin de arasındaki temel çelişki sınıfsal. Kapıcının doktora hanımefendi demesi, sabah gazetesi elinde, karşısında

beklemesi, ama bir taraftan da başörtülü, mantolu birini görünce ‘kime baktın?’ diye birden kabalaşıvermesi; o nazik adamın tamamen sınıfsal meselesi” (akt, Uygun ve Sevindi, 2012).

Filmin final sahnesinde, Deniz, falcı Asuman, Asuman ise Deniz karakterinde görünür. Toplumsal roller, değiştirilmekte, birbirinin yerine geçirilmekte ve aynılaştırılarak sunulmaktadır. Bu sahne, kişilerin değil sınıfların önemli olduğu; herkesin her zaman her yerde aynı rolü oynayabileceği ve adaletsizliğin hiç değişmeyeceği olarak okunabilir.

14.3.4. Öykünün Söylem Düzlemi

Söylem analizi, metni, sentaktik ve semantik sınırların ötesine geçirerek, yapısöküme uğratma ve böylece de metnin derin düzeyindeki anlam evrenini anlama çabasıdır ve dramaturjik analizde temeldir. Analiz, metne aktarılanları kültürel, politik ve sosyal bağlam içinde inceleme ve dil kullanıcıları arasındaki etkileşim biçimlerini ortaya çıkarma şeklinde gerçekleşebilir. Bu filmde söylemin üç ayrı düzlem üzerinden inşa edildiği görülmektedir: Asuman’ın Sema’ya geliş nedeni ve amacı; Deniz ile Sema’nın ilişki niteliği (lezbiyen birliktelik ve feminen-- - maskülen konumlanma); Deniz’in Asuman, Asuman’ın Deniz olması.

Gerçek dramatik gerilim, metin, saklı metne göndermeler yaptığında ya da metin ile saklı metin çeliştiği zamanlarda ortaya çıkar. Dramada metin değil, saklı metin tutarlı olmalıdır (Foss, 1992: 135). Bu üç düzlem söylemin anlamına yönelik olarak yeniden okunduğunda, oyun kişilerinin ilişki düzeyleri, hayatı algılama biçimleri ve eylem yönelimi açısından her düzlemin öteki düzlemlerden değişik özellikler taşıyan saklı metinlere sahip olduğu görülmektedir. Eş deyişle söylemi oluşturan bu üç düzlemin okunması, seyircisinden belirli entelektüel bir istemi gerekli kılmaktadır.

Nar metaforu filmin söylemi için adeta bir yol haritası işlevi yüklenmektedir. Ünal yaptığı bir söyleşide filmin adının ‘nar’ olmasının nedenini şu sözlerle açıklar: “Kalabalık gruplara bakınca farklı insanların, farklı zihniyetlerin, farklı yaşamların, farklı inançların kavga etmeden birarada olduğunu görüyorum. Bu kadar farklı insanı birlikte tutan şeyin ne olduğunun peşine düştüm. Nedir bizi birbirimizin boğazına sarılmaktan alıkoyan? Herkes kendine din, fikir, ideal gibi bir inanç seçiyor ve biz bir arada olmayı başarabiliyoruz. Tıpkı narın içindeki yüzlerce tane gibi çok farklı mahlûklarız. Bizi birarada tutan şey ise ‘narın kabuğu’ olan inançlarımız diye düşündüm. O kabuğu da çatlatmak istedim” (Altınportakal, 2011)**.** Dolayısıyla filmdeki karakterler toplumsal yapının alegorik temsilcileri olarak konumlandırılmışlardır. Karakterler, adalet, sınıfsal uçurum ve ahlak gibi sorunların sorgulanmaması için birer figür olarak tasarlanmış gibidirler. Bu, öykülemede belirgin bir sınıfsal taraf tutma olmamasıyla da somutlaşabilmektedir.

14.3.4.1. Tema

Anlatıya dayalı olan metinlerin analizinde temel sorunsallardan biri de, metnin dilyetisi halinde öykülemeye dönüşme amacının niteliğidir. Tema burada odaklanmakta ve somuta dönüşmektedir. Yapıtın yazıldığı dönemin toplumsal zihniyeti, yaşama biçimi ve sosyal problemleriyle ilintili bir görünüm sunan tema, sınırlandırılıp somutlaştırılarak 'konu' haline getirilmekte; daha açık bir ifadeyle metnin temasını, olay örgüsünü meydana getiren parçalar arasındaki çatışmanın niteliği oluşturmaktadır.

Haksızlığa uğrayanların haklarını aramak için neyi ne kadar yapmalarının kabul edilebilirliği üzerine kurulu olan öykünün teması, sınıfsal adaletsizlik, eşitsizlik, şiddet kullanımı, intikam, ahlâk gibi kavramların toplumsal zihniyetlerdeki yansıma biçimleridir. [48] Tema perspektifinden bu anlatıyı özgün kılan yön ise, asal temaya sarmal biçiminde kurgulanan bir yan temanın varlığıdır. Yan tema ise kadınlar arasında görünen görünmeyen iktidar ilintileri üzerine inşa edilmiştir. Güç ve iktidar ilintisi burada da (lezbiyen ilişkinin ortaklşa hayat arkadaşlığında olması beklenilmeyen) kendini göstermekte, kaygan zemin üzerindeki dengeler yani, Deniz ve Sema arasındaki maskülen-feminen güç hiyerarşisinin niteliği yansıtılmaktadır.

14.3.4.2. Karşıtlıklar (Asal Karşıtlıklar/İkincil Karşıtlıklar)

İki farklı kesimden dört ayrı karakterin aynı çatı altında kesişen yolları ve hesaplaşmalarıyla asal ve ikincil karşıtlıklar üzerine kurulmuş bir öykü inşası vardır. Dört farklı nar tanesinin (Asuman, Deniz, Mustafa ve Sema) toplumsal düzlemleri kesişmektedir. Bu, hem alt sınıfla üst sınıfın (sosyo-ekonomik), hem heteroseksüel ile eşcinselin (biyolojik cinsiyet-toplumsal cinsiyet) karşıtlığıdır.

Öykü, bir 'ana bölüm' ve bu ana bölüme bağlı bir altı bölümden oluşmaktadır. Ana bölümde özne Asuman karakteri iken, yan bölümde özne Deniz karakterİ olur. Bu değişim özellik taşımakta, asal karşıtlık ana öykü içindeki olay ve olgularla değil de, ana öykü-yan öykü ilintisizliği üzerinden oluşturulmaktadır. Bu nedenle anlatı sürekli olarak eş zamanlı (düşey eksen üstünden) ve art zamanlı (gelişim çizgisi doğrultusunda) okumalar gerektirmektedir. İkincil karşıtlık ise, Deniz'in pembe rüyalar gören feminen duyarlıktaki eşcinsel eş olgusu ile Sema'nın ise bu eşcinsel ilişkinin belirleyici/maskülen tarafı olması üzerine kurulmuştur.

[48] Burada cümle içinde geçiştirilen temanın yeterli olmadığını belirtmek gerekir. Hak arama sürecini, sınıf ve cinsiyet kavramlarıyla birleştiren *Nar*'ın teması şöyle ifade edilebilir: 1. Haksızlığa uğrayanların hak arama sürecinde, sınıfsal farklar belirleyicidir. 2. Gücü elinde bulunduranlar, bu gücü yalnızca alt sınıflar üzerinde değil, aynı zamanda cinsel ilişkilerinde de tahakküm/ ezme aracı olarak kullanırlar. Bu ikinci tema, filmin yan temasını da kapsar (H. A.).

14.3.5. Öykünün Anlatı Düzlemi

Anlatıyı oluşturan öykünün yoğunluk, yani eylemin/olayın tek bir vurgu içermesi boyutunda belirli kopmaların olduğu görülmektedir. Sözgelimi filmin ilk yarısında ayrı, ikinci yarısında ayrı bir duygu dünyası yaşandığını, bu nedenle öykülemenin bütünlük duygusu vermeyen iki parçadan oluşan bir duyumsama yarattığı; ikinci bölümde kurulan atmosferin değiştiği, uzatılmış diyaloglarla öykünün dağıldığı söylenebilir.

Nedensellik boyutu, yani olayın kendisi ve olay içerisinde var olan eylemlerin toplumsal yapı içerisinde ne denli gerçekleşebilir olduğu perspektifinden değerlendirildiğinde ise, öykünün sürükleyiciliğini koruyabilmek adına karakterlerle ilgili sürprizlere yer verildiği görülmektedir. Yönetmen oyunun bu boyutunu şöyle açıklamaktadır: "Aslında filmde herkesi bir kuşku içinde bırakmaya da çalıştım. Asuman karakteri gaipten sesler duyduğuna, kahve falıyla geleceği görebildiğine, cinlerin onun kulağına bir şeyler fısıldadığına inanıyor ve kendi metafizik gücüne güveniyor. Onun gibi, genç bir karakteri de bilime inanıyor, insanlığa inanıyor diyelim. Doktor da kendi gücüne inanıyor; iktidara, paraya. Fakat sonuçta hepsinin dünyası parça parça oluyor. Yani Asuman karakterinin de tutturamadığı, bilemediği çok şey var. Genç kızın bildiği her şey yanlış oluyor, doktorun bugüne kadar inandığı her şey yıkılıyor. Aynı zamanda kapıcı karakterinin de" (Asarlı, 2012).

Nedensellik boyutunun bir başka öğesi de kadın eşcinselliğine yönelik olanıdır. Antony Giddens *Mahremiyetin Dönüşümü* (2010) adlı kitabında modernleşme sürecini yaşayan toplumlarda kadınların kişisel ilişkilerde gerçekleştirdikleri değişimleri ele alır. Kadınların gündelik/özel hayatlarında, özgürlükçü değerlere dayanan ilişkiler geliştirdiklerini, kişisel hayatın demokratikleştirilmesini amaçlayan bir 'yaşam politikası' perspektifine sahip olduklarını söyler ve burada da temel belirleyici olan motifin, kadınların cinsel özerkliğinin artması olduğunu belirtir. Filmde, kadın eşcinsellerin ilişkilerini görünür biçimde yaşayabilmelerinin orta-üst grup insanlar arasında daha kabul görülebildiği gibi örtük bir gönderme söz konusudur.

14.3.5.1. Mekân Tasarımı

Mekân olgusu, tıpkı kişileri belirlemeye yarayan özellikleri andırır; olaylar ve kahraman ile olan ilişkisinin nasıl kurulduğu üzerinden anlam taşır, dramaturji de bu anlamın ne denli gerçekleşebileceğini sorgular. Filmdeki mekânlar konum olarak, gecekondu mahallesindeki bir evin dış görünüşü ve sokaklarıyla, öykünün neredeyse tümünün geçtiği İstanbul'da boğazı gören evdir. Her ikisi de sosyo-ekonomik göstergeler olarak anlamla yüklüdür. Öykünün bütün gelişmeleri bu evin içinde geçmektedir. Değinilmesi gereken bir başka öğe de Asuman'ın eve falcı olarak gelip, amacını belirttikten sonra gidip perdeleri kapatması ve öykünün böylesi kapalı bir mekânda geçmesidir. Bu oyun kişilerinin çıkmazını da vurgulamaya yarayan görsel bir çözümlemedir.

14.3.5.2. Kişileştirme Tasarımı

Seymour Chatman, kahramanları açısından filmleri 'öyküye dayanan' ve 'kişiye dayanan' anlatılar ikiye ayırır. İlkinde kişiler önemli değildir, öyküyü ilerletmeye yararlar; bir ya da iki özellikleriyle tanıtılırlar, dolayısıyla bu özelliklere göre davranmak zorundadırlar; olaylar onların nasıl davranacağını belirler. İkincisindeyse kişilerin kendileri öyküyü oluşturur; onların kişilikleri daha derin betimlenir, güdü yapıları, tutumları, dünya görüşleri ortaya konur. Bu kişiler önlerindeki seçeneklerden birini seçip ona göre davranarak olayları geliştirirler (Akt, Onaran, 1997: 115).

Bu film, öykü odaklı bir anlatı olduğundan olaylar karakterleri yapılandırmakta; dolayısıyla kişiler, olaylar karşısında ikinci planda kalmakta, olaylar geliştikçe de, seyirci ön plana çıkan kişilerin ne yapacağını merak etmektedir. Öykünün karakterleri, saptanmış olan kişilik özelliklerinden yola çıkılarak, kendilerine verilmiş olan işlevi dramatik yapı içinde yerine getiren 'kapalı kişilik'ler niteliğine sahiptirler. Her biri özenle seçilmiş birbirinin karşıtı yönlerin bileşimiyle elde edilmiş figürler olarak tasarlanmışlardır. Toplumsal dış kişilik (persona) bağlamından ele alındığında, Asuman, toplum kurallarının egemen olduğu ve toplumsal değerlerin koruyuculuğunda yaşanan bir dünyanın insanı olarak hareketleri, konuşma biçemi ve giysileriyle belirlenmektedir. Deniz, toplumun yerleşik değer yargılarının dışındaki bir yaşam algısının insanı olarak tepkiler yoluyla, yani yeni durumlarla ve başkalarının yaptıklarına gösterdiği tepkilere göre ve eşya ile olan ilişkileri yoluyla belirlenmektedir. Sema ise, tüketim toplumu üyesi ve kariyer sahibi olmanın en üst değer sayıldığı elit toplumsal zümreye ait olarak, kişisel çıkarlara hizmet eden ahlak değerleri içinde yaşanan bir dünyanın insanı olarak hareket, diyalog, giysiler, belirgin davranış biçimiyle var olmaktadır.

Asuman ile Deniz'in ilişkisi, Asuman ile Sema'nın ilişkisi ve Sema ile Deniz'in ilişkisi bir tür karakterler zinciri oluşturarak birbirlerine göre belirlenmektedir. Öyküyü oluşturan dört kişinin bambaşka inanç dünyaları vardır. Asuman kendi batıl güçlerine; Deniz, bilime ve ideal bir dünyaya; Sema paranın getirdiği iktidarın gücüne; Mustafa ise, geleneksel Anadolu düşüncesin sunduğu hayata inanmaktadır.

Oyunun merkezi karakteri olan (bir anlamda 'protagonist' yapı) Asuman'ın, öykü kişilerinin her biriyle olan ilişkisinin doğru biçimde kurulmasına karşın, ilişkilerinde bazı boşluklar da görülmektedir. Sözgelimi Asuman, Sema sandığı Deniz'e şunları söyler: "Biri bana gelse, torunum öldü dese, kızım da az kaldı ölüyordu, son anda kurtuldu dese, 'ne oldu' diye sorardım. Merak ederdim. Herkes eder. Sen sormadın". Buna karşın Sema'yı tanımamaktadır. Bu pek de doğru bir ilişkilendirme tasarımı değildir.

14.3.5.3. Bakış Açısı

Bakış açısı, seyircinin öyküyü algılamasını etkileyen temel unsurlardan biridir. Filmde sergilenen olaylar 'tarafsız gözlemci bakış açısı'[49] düzlemi üzerine inşa edilerek sunulmaktadır. Anlatıcı, zorunlu yorumlamalar dışında, kendi görüşünü vermek üzere araya girmemekte, yorumlama ve yargılara varmayı seyirciye bırakmaktadır. Tüm karakterler seyirciye daha sıradan yönleri ile sunulmakta; karakterler ile özdeşleşmeleri yönünde özel bir çaba gösterilmemekte film boyunca hep öykünün nasıl ilerleyeceğine odaklanmaları istenmektedir. Filmin ilk sahnesinden son sahnesine kadar tarafsız varlığını sürdüren bu bakış açısı, söylemi yaratma açısından oldukça doğru olan bir tasarımdır.

14.3.5.4. Olaylar Dizimi

Anlatının devingenliğini, olaylar diziminin biçimlenişi belirlerler. Temel ilke; kişilerin önceki durumlarının, bozulma/ çatışma durumunun ve olayların/olguların yeni bir boyuta taşınması durumunun anlatıya devingenlik kazandırılacak şekildeki bir dizimle öyküleştirilmesidir. Bu filmdeki öyküleme çizgisel (olayların art zamanlı) gelişimi üzerinden yapılmakta; anlatma zamanı olarak da eşzamanlı anlatma (simultaneous narrating/öyküyü gerçekleştiği anla eşzamanlı olarak anlatma) kullanılmaktadır. Çizgisel bu anlatı yapısında, zaman zaman geriye dönüşlere (ve zaman zaman da görüntülere (insert) yer verilerek olay dizimi devingen hale getirilmektedir. Öykü tek mekânda yarım gün gibi bir zaman dilimi konu edinmektedir. Daha geniş bir zaman diliminin kullanılması dramatik açıdan artı bir anlam taşımaması nedeniyle, zamanının kısıtlı olması dramatik yoğunluk açısından doğru bir tasarım olarak öne çıkmaktadır.

14.3.5.5. Olay Çatkısı

Dramatik anlatılarda olay çatkısı üç temel devinim üzerinden oluşturulur. İlk devinim kahramanın savının (amacın) kahramanı yönlendirmesidir. İkinci devinim kahramana karşı duran tüm savlar (ki bunlar hayatın kendisi olarak kabul edilebilir). Üçüncü devinimin temel motifi ise acı çekme ve her şeyin çözülüşüdür ve bu bir anlamda da filmin önermesidir (Wellman, 2004:94).

Çatkı perspektifinden bakıldığında olay örgüsünün üç kırılma noktası üzerinden inşa edildiği görülmektedir. Gizemleri (söylemi) belirleyen üç temel devinim; Asuman'ın fal bakmaktan başka bir şey için gelmesi, Deniz'in Sema olarak kendini tanıtması ve üçüncü olarak da Sema'nın Deniz'in bildiği/inandığı Sema olmayışı durumlarıdır.

[49] Altıncı haftanın konusu olan Bakış Açısı ve Anlatıcı dersinde de vurgulandığı gibi bu bakış açısı, dış odaklayıma denk gelmektedir.

14.3.5.6. Krizler

Senaryonun önemli anlarını oluşturan krizler (peaks), merak öğesinin yaratımı için dramatik anlatılarda olmazsa olmaz öğelerden biridir. Krizlerin ortaya çıkması için mevcut durumun (statu quo'nun) bozulması gerekir ve bu da somut sorunlar ya da karşıt kişiliklerin karşı karşıya gelmesinden doğan gerilim üzerinden yaratılır (Chion,1987:174).

Bu filmde her iki öğeye de rastlanılmaktadır. Asuman'ın torununun ölmesi ve kızının depresyona girerek hayatının alt üst olması; fal bakmak için gittiği evde Deniz'e ilaç içererek duruma egemen olan Asuman'ın bir müddet sonra Kapıcı Mustafa tarafından ekarte edilmesi ve Deniz ile Sema arasındaki hayat algısı farkının ortaya çıkması; yani statu quo'ların bozulması anlatının en önemli (olayların yönelimini değiştirici) krizlerdir.

Dramatik analtılarda düğüm yaratımı için kullanılan unsurlardan biri de kişiler arasındaki bilginin eşit olmayan oranlarda dağıtılmasıdır. Filmde de bu duruma rastlanılmakta, düğümler, bilgi eşitsizliği üzerinden oluşturulmaktadır. Nar dağılıp, hayatın bizatihi gerçekleri görününce, yaşantılar karışıp karmaşıklaşmakta, karakterlerin önceleri yaşadıkları dingin, huzurlu (Asuman ve Mustafa'nın) ve elitist (Deniz ve Sema'nın) dünyaları sarsılarak, yeni bir evreye girmektedir.

14.3.5.7. Doruk Nokta

Dramatik anlatılarda çokça yer verilen sürekli ilerleme kuralı (move forward) dramatik gerilimin yavaş yavaş arttırılarak oyun kişisinin istekleriyle içinde bulunduğu tehlikeli durumun çatışmasına ve bunun sonucunda da olayın yeni bir nitelik kazanmasıyla 'seçimlik' bir durumunun ortaya çıkartılmasını gerekli kılar. Seçim sonrasında çözüm oluşur.

Bu filmde doruk nokta klasik kurulumlara benzemeyip, farklı bir biçimde yer almaktadır. Farklılık, bu anın, ana öyküde değil de yan öyküde yer alması ve seçimlik bir durumun ortaya çıkmayışıdır. Doruk nokta, ana olayın yöneliminde değil de, Sema ile olan ilişkisini farklı anlamlandıran Deniz'in, Sema'nın kendisini ve ilişkisini tanımlayan sözleriyle şoke olarak; kafasında kurduğu, zihninde, ruhunda, kalbinde şekillendirdiği Sema'nın, aslında hiç tanıdığı kişi olmadığını anladığı anda belirlenmektedir.

14.3.5.8. Çözülme ve Son

Filmin finali 'açık son' diye adlandırılan tarzda biter. Bu kavram, öykünün gizemi açıklanmadan, girişilen tasarı tamamlanmadan, kahramanı zorlayan güçlük aşılmadan finalin yoruma açık bir şekilde bitmesini tanımlar. Bu film de benzer şekilde belirsizliklerle son bulmaktadır. Asuman amacına ulaşamamış, ama bunu hedeflemiştir. Deniz ruhsal çığlığı içinde

sağa sola koşuşturmaktadır. Mustafa, alarm tuşuna basmış, Sema'nın durumunu polise bırakmıştır.

Doruk noktayı oluşturan krizin ardından Deniz evden çıkar sahile gider. Sahil gri ve sevimsiz bir görüntüyle verilir. Evin içindekiler de farklı bir karabasanı yaşamaktadır. İçerisi ile dışarısı arasında paralellik vardır. Seyircinin filmin bittiği duygusu yaşadığı anda, yeni bir sahne açılır. Deniz, Asuman olmuş, Asuman ise Deniz olmuştur. Nar benzetmesi bir kez daha yorumlanmaktadır: Herkes hem çok farklı, hem de çok benzerdir.

14.3.6. Dramaturji Perspektifinden Reji Tasarımı

Sinemada öncelikli olan şey, anlatı ve sinematografi boyutlarının birbirinden ayrılamayacak denli iç içe olma yükümlülüğüdür. Bu anlamda dramaturji açısından reji tasarımı ele alındığında, bölümlerin sıralanışı ve yerleştirildikleri çerçeve, sekansların düzenlenişi, sahnelerin uzunluk oranları, kahramanların sunuluşu ve onların kendilerini yansıtan bir üslupla konuşma boyutlarının filmin söylemini ne denli gerçekleştirip gerçekleştirmediğine bakılır. Eş deyişle dramatik iç eylem ile sinematografik görsel biçimleniş arasında oluşan/olması gereken paralelliğin ne denli gerçekleştiği dramaturjinin reji boyutunu oluşturmaktadır.

Öykünün çatışmaya dayanan temel kurgusu, filmin sinematografik boyutunda da görülmektedir. Filmin imge boyutunda ilk göze çarpan, -öykünün söylemine dair temel bir metafor olarak açılış jeneriğinde yer verilen narın parçalanış görüntüleridir. Daha sonra da salondaki kâsenin içinde zaman zaman yer verilen dört nar, hem estetik bir görünümle yer almakta hem de alt anlamlarla yüklenmiş olarak söyleme hizmet etmektedir. Ayrıca, bazısı siyah-beyaz grenli, bazısı rengiyle oynanmış flashbackler de 'dağılma'yı sinematografik olarak duyumsatan imgeler olarak kullanılmışlardır. Mekanın görsel boyutu da, dramatik eylemin doğal bir parçası olma yükümlülüğünü yerine getirmektedir. Neredeyse tek mekanın yarattığı klostrofobik etkiyi duyumsatan sahne tasarımları doğru bir görsellikle üretilmişlerdir.

Deniz'in ruhsal çığlığıyla sahilde koşuşturduğu sahne, söylemi görsellik olarak seyirciye empati bağlamında bir kez daha yaşatmaktadır. Yönetmen bu sahnenin hikâyesini şöyle anlatmaktadır: "Final sahnesini çekmeye çıktığımızda o hava hepimizi çarptı. Her yere inanılmaz sis çökmüştü. Deniz inanışmaz bir renkteydi. Kaç yıldır yaşıyorum, hiç öyle görmemiştim. Dedim ki bunu çekmemiz lazım. Bu zaten bizim yapabileceğimizden her şeyden daha fazla hikâyeyi anlatıyor. Orada hiç özel efekt yok, dağlara sis inmiş. Onların hepsi gerçek. Hepimiz çok etkilenip finali öyle yaptık" (Uygun ve Sevindi, 2012) .

14.3.7. Oyunculuk

Oyunculuk olarak filmi baştan sona, kendinden emin yapısı, bilge falcı rolüyle Asuman karakteri sürüklemektedir. Sema karakteri ise Asuman'a kaşıt olarak kısa ama çok etkili bir rol üstlenmesine karşın, diyaloglarındaki didaktik yapılanmanın bir eksiklik/yetersizlik olarak

ortaya çıktığı söylenebilir. Deniz karakteri ise doğal olmaktan ve yaşadığı endişeyi yeteri kadar yansıtmaktan uzak bir görünüm sunmaktadır. İyi oyunculuklardan bir diğeri de kapıcı rolüyle Mustafa karakteridir; canlandırdığı kapıcı rolü, filmin taşıyıcı unsurlarından biri olarak öne çıkmaktadır.

14.3.8. Ses ve Müzik Tasarımı

Tek mekânda geçen ve az değişkenin olduğu bu anlatıda, seyircinin gerilim atmosferini daha iyi duyumsayabilmesi için keskin ses efektleri, fakat buna karşın minimal müzik kullanımı yoluna gidilmiştir. Kullanılan müzikler klostrofobik havayı arttıran özelliktedirler. Müzik psikolojisinde minör tonlar (ikili, üçlü, beşli) genel anlamda duygusal acı, acının ifadesi, hayatın şikâyeti vb. duyguların sembolizminde kullanılır. Minör tonlar ayrıca kadınsılığı da sembolize eder. Jenerik bölümünde yeralan müzik, minör tonda, Batı elektronik alt yapı üzerine makamsal izlenimlere dayanan bir tasarıma sahiptir ve hem tedirgin edici hem de mistik bir anlam yartatma özelliğindedir. Benzer etki Deniz'in evden kaçıp, çığlıklar içinde dolaştığı sahnede de söz skonusudur. Burada da piyanoyla çalınan minör müzik, Deniz'in o 'devasız' çığlığını başarılı bir şekilde yansıtabilmektedir.

14.4. Genel Değerlendirme

Dramaturji, anlatının evrelerini denetleyen, belirlenen düşünsel (söylem) boyutunun anlatı düzlemiyle olan ilintilerini irdeleyen bir çözümleme yöntemidir. Yaratıcılığa uygun bir düşünme süreciyle yapılan çözümleme sonucunda söylemin ne denli doğru kurulup kurulmadığı bulunabilir. Konu, nedensellik, imgeler, olay dizimi, oyunculuk ve ses tasarımı gibi öğeler söylemi oluşturan başlıca unsurlardır. Dolayısıyla her film, düşünceden öyküye, senaryodan kurgulanmış anlatıya kadar tüm aşamalarının yapı, doku ve anlam bakımından ele alınıp, sinema sanatının estetiği perspektifinden değerlendirilme gerekliliği taşımaktadır. Bir başka deyişle dramatik iç eylemi ile sinematografik görsel biçimlenişi arasındaki paralelliklerin ne denli oluşturulduğu bulunmalı, -eğer varsa- boşluklar doldurulmalıdır; çünkü çarpıcı ve anlamlı konuya sahip olan, ama dramaturji çalışması yapılmayan filmlerin birçoğunda anlam yitmeleri görülmektedir.

Dramaturji çözümlemelerinde belirli sorulara yanıt aranır: Anlatı toplumsal açıdan bir değer taşıyor mu; olay nedensellik ilkesine uyuyor mu; öykü ve kişilerin birbiriyle olan ilişkileri doğru olarak mı inşa edilmiş; olaylar arasındaki çatışmalar ne denli anlamlı; reji tasarımı filmin söylemi yansıtıyor mu gibi sorulara yanıt aranmakta ve film dramaturji açısından net bir şekilde tanımlanmaktadır.

Bu sorular bağlamında *Nar* filmi irdelendiğinde, düşük bütçeyle, tek mekan ve dört oyuncuyla kurulan anlatının doğru bir dramaturji çalışmasından geçmiş olduğu söylenebilir. Filmde yer alan olay süreçlerinin analizinde, bir taraftan toplumsal dinamikler, diğer taraftan

bireyin zihniyet ve onun yansımasından oluşan davranış değişimleri ve bunların aralarındaki döngüsel ilişki anlatıda doğru olarak kurulmuş ve dolayısıyla da film, sosyolojik/sosyal psikolojik yaklaşım üzerinden örtük olan bir dünyayı anlatısıyla görünür kılmaktadır.

Olaylar dizimi ile yaratılan karakterlerin doğru bir tasarım içinde ilintilendirildiği; ana karakter ile öykü bağının uyumlu olduğu; yardımcı rol olan Kapıcı Mustafa karakterinin öyküde anlatılan olayları doğru biçimde etkilediği; seçilen bakış açısının seyirciden beklenen entelektüel talebi karşıladığı; filmdeki zaman ve mekân bütünlüğünün başarılı bir şekilde kurulduğu görülmektedir. Dramatik çatışma, mücadele, krizler gibi öğelerin az boluşu ise, anlatının daha çok söylem boyutunu yansıtmaya yönelik olarak inşa edildiği; bu nedenle de gerilim türünün gerektirdiği dramatik çatışma ve krizlere çok yer verilmeden öykü kurulumunun gerçekleştirildiği söylenebilir.

Sonuç

Sinemanın bir drama olduğu gerçeği, filmlerin de tiyatro oyunları gibi dramaturjik olarak ççzümlenebileceği anlamına gelir. Bu analizde, filmdeki anlatının inşası, olayların zamansal dizilimi, mekân tasarmıı, çatışma, karakter inşası gibi anlatısal öğelerle birlikte, bu öğelerin kamera hareketleri, kamera açıları, müzik, ses, renk, efekt gibi sinemaya özgü tekniklerin kullanımına bakılmıştır. Dramaturjik analizde iletilmek istenilen anlamın perdede nasıl ve ne şekilde imgelere dönüştüğü vurgulanmış ve Ümit Ünal'ın *Nar* filmi, anlatının olay örgüsü, konu, tema, zaman, mekân, karakter, müzik gibi öğeleri açısından çözümlenmiştir. Dramaturjik çözümleme ve onun dayandığı sinerma dramaturjisi, hem filmleri anlamanın bir yolunu sunar, hem de film çekimi öncesi senaryo yazım aşamasında yol göstericidir.

Uygulamalar

Uygulama Soruları

Bu Bölümde Ne Öğrendik Özeti

Bölüm Soruları

1. Bir filmin dramaturjik olarak analizinin, ne tür bir dramaturji olduğu söylenebilir?

2. Sinema dramaturjisi nasıl tanımlanabilir?

3. *Nar* (Ümit Ünal) filminin temasını, asal (ana) öykü yanında, yan öyküyü de göz önüne alarak nasıl kurabilirsiniz?

4. Cümlede boş bırakılan yere gelecek uygun sözcüğü yazınız.

"Dramaturji, en yalın tanımıyla düşünceyi "….." "……" bilgisidir."

5. Dramaturjinin ilk kuramsal metni ve yazarı, aşağıdakilerden hangisinde doğru olarak verilmiştir?

a) Devlet- Platon

b) Poetika- Aristoteles

c) Antigone- Sophokles

d) Retorik- Aristoteles

e) Diyaloglar- Platon

6. Sinema dramaturjisini tiyatro dramaturjisinden ayıran şey, aşağıdakilerinden hangisinde doğru olarak ifade edilmiştir?

a) Olay örgüsünün kuruluşu

b) Karakterlerin inşası

c) Öykü ve olay örgüsü arasındaki ilişki

d) Dekor ve aksesuarlar

e) Sinematografinin estetik/anlatımsal niteliği

7. Metin üzerinde yapılan dramaturjik çalışmaya ne ad verilir?

a) Kuramsal dramaturji

b) Metinsel drmaturji

c) Anlatısal dramaturji

d) Uygulamalı dramaturji

e) Öyküsel dramaturji

8. Aşağıdaki ifadelerden hangisi tema ile ilgili değildir?

a) Yapıtın yazıldığı dönemin toplumsal zihniyeti, yaşama biçimi ve sosyal problemleriyle ilintili bir görünüm sunar.

b) Metinsel drmaturji

c) Sınırlandırılıp somutlaştırıldığında 'konu' haline getirilir.

d) Propp'un yaklaşımında olduğu gibi, çeşitli anlatı formlarında tekrarlandığı için kalıp halde bulunur.

e) Olay örgüsünü meydana getiren parçalar arasındaki çatışmanın niteliğinden oluşur.

9. Olaylar arasındaki ilişkinin mantıksal olarak kurulması, dramaturjide nasıl kavramsallaştırılır?

a) Olay örgüsü

b) Gerilim

c) Nedensellik ilişkisi

d) Tema

e) Ateşleyici güç

10. Aşağıdakilerden hangisi Seymour Chatman'nın kişiye dayanan anlatılar için belirlediği özelliklerden biri değildir?

a) Kişilerin kendileri öyküyü oluşturur

b) Kişilikler daha derin betimlenir

c) Karakterlerin güdü yapıları, tutumları, dünya görüşleri ortaya konur

d) Kişiler, önlerindeki seçeneklerden birini seçip ona göre davranarak olayları geliştirirler

e) Olaylar kişilerin nasıl davranacağını belirler.

YANITLAR

1. Bir filmin dramaturjik analizi, gösterime girmiş bir filmin analizi anlamına gelir. Bu da filmdeki anlatısal ve görsel yapının nasıl kurulduğunun kuramsal bir incelemesi demektir. Bu nedenle bu analiz, kuramsal dramaturji olarak adlandırılabilir. Eğer film çekilmeden evvel bir dramaturji çalışması yapılsaydı, buna uygulamalı dramaturji denilebilirdi.

2. Sinema dramaturjisi, yaşamın diyalektiğinin anlamlandırılması, yeniden yapılanması ve sinematografa özgü bir yolla dile getirilmesinin bir yöntemidir.

3. *Nar* filmi, toplumsal, sınıfsal, kültürel ve cinsel katmanları karşıtlaştıran, bu karşıtlıklardan aynı öykü üzerinde çatıştıran bir filmdir. Temanın, yargı bildiren bir cümle olduğunu; koşullar, eylemler ve sonuca göre yazılabileceğini anımsadığımıda film için temayı şöyle kurabiliriz: 1. Gücü elinde bulunduranlar, bu gücü yalnızca alt sınıflar üzerinde değil, aynı zamanda cinsel ilişkilerinde de tahakküm/ ezme aracı olarak kullanırlar. 2. Yüksek gelir düzeyi ve yaşam tarzı, alt sınıfların sorunlarına duyarsızlığı değil, aynı zamanda cinsel bir tahakküme de yol açabilir.

4. Eyleme geçirme.

5. b) Poetika- Aristoteles

6. e) Sinematografinin estetik/anlatımsal niteliği.

7. a) Kuramsal dramaturji

8. d) Propp'un yaklaşımında olduğu gibi, çeşitli anlatı formlarında tekrarlandığı için kalıp halde bulunur.

9. c) Nedensellik ilişkisi

e) Olaylar kişilerin nasıl davranacağını belirler.

KAYNAKÇA

1. Bölüm

Bozkurt, N., *Sanat ve Estetik Kuramları*, İstanbul, 1995.

Erinç, S., *Kültür, Sanat*. İstanbul, 1995.

Hançerlioğlu, O., *Felsefe Sözlüğü*, İstanbul, 1979.

Kagan, M., *Sanat ve Estetik Dersleri*, Ankara, 1993.

Moran, B., *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri,* İstanbul, 2003.

Özden, Z. *Film Eleştirisi*, İstanbul, 2004.

Tunalı, İ., *Estetik*, İstanbul, 2003.

Filizok, Rıza "Eleştiri Kuramları, www.ege-edebiyat.org, 28 Temmuz 2015, 16.00.

2. Bölüm

Özden, Z. Film Eleştirisi, Ankara, 2004.

3. Bölüm

Ryan, M. *Eleştiriye Giriş: Edebiyat, Sinema*, *Kültür*, Ankara, 2013.

Ryan, M., Lenos, M., Film *Çözümlemesine Giriş: Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam,* Ankara, 2012.

Özden, Z. *Film Eleştirisi*, Ankara, 2004.

4. Bölüm

Altunay, A., "Film ve Video Sanatın Ortamında", *Fotoğraf ve Hareketli Görüntünün Tarihi*, Editör, F. Bodur, Eskişehir, 2010.

Armes, R., *Video Görüntüsünün Estetiği, Video Sanatı Eleştirel Bir Bakış*, Ed. L. Kılıç, ss. 44-64, İstanbul, 1995.

Bazin, A., *Sinema Nedir*, İstanbul, 2007.

Bonitzer, P., *Kör Alan ve Dekadrajlar*, İstanbul, 2006

Bordwell D., Thompson, C., *Film Sanatı*, Ankara, 2008.

Brown, B., *Sinematografi: Kuram ve Uygulama*, İstanbul, 2008.

Butler, A. M., *Film Çalışmaları*, İstanbul, 2011.

Büker, S., *Sinemada Anlam Yaratma*, Ankara, 1991.

Demir, Y.*, Filmde Zaman ve Mekan,* Eskişehir, 1994.

Ekinci, B. T., "Vistors Filminin Mizansen Analizi ve Çağdaş Sinemada Uzun Çekim", *Akademik Bakış*, 48, ss. 416-425, 2015.

Hayward, S., *Sinemanın Temel Kavramları*, İstanbul, 2012.

Kabadayı, L., *Film Eleştirisi: Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*, İstanbul, 2013.

Kafalı, N., *Tv Yapımlarında Teknik ve Kuramsal Temeller*, Ankara, 1993.

Kılıç, L., *Görüntü Estetiği,* İstanbul, 2003.

Kılıç, L., *Fotoğraf ve Sinemanın Toplumsal Tarihi*, Ankara, 2008.

Koca, S., Sinematografik Görüntünün Üretilmesinde Görüntü Biçimlerinin Rolü ve 2000 Sonrası Türk Sineması. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Selçuk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Konya, 2011.

Kolker, R. P., *Film Biçim Kültür,* İstanbul 2011.

Küçükcan, U., *Işıklandırma ve Aydınlatma, Film ve Video Yapımı* , Ed. U. Küçükcan, Eskişehir, 2010.

Macselli, J. V., *Sinemanın 5 Temel Öğesi*, Ankara, 2002.

Monaco, J., *Bir Film Nasıl Okunur,* İstanbul, 2001.

Murch, W., *Göz Kırparken*, İstanbul, 2007.

Parsa, S., "Göstergebilimsel Bir Kod Olarak Film Kurgusu", *Film Çözümlemeleri*, Der. S. Parsa, İstanbul, 2008.

Wollen, P., *Sinemada Göstergeler ve Anlam,* İstanbul, 2004.

5. Bölüm

Orhan, K., "Modern Zamanlar Filmi ve Dönemsel Bir Çalışma İlişkileri Yorumlaması", *Çalışma ve Toplum* (1): 133-152, 2010.

Özden, F., *Film Eleştirisi*, Ankara, 2004.

Kabadayı, L. *Film Eleştirisi*. İstanbul, 2013.

Corrigan, T., *Film Eleştirisi El Kitabı*. Çev. A Gürata. Ankara, 2007.

6. Bölüm

Akbulut, H., *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*, İstanbul, 2005.

Özden, Z., *Film Eleştirisi*, İstanbul, 2004.

Stam, R., *Sinema Teorisine Giriş*, İstanbul, 2014

7. Bölüm

Argın, Ş., "Taşraya İçeriden Bakmak Mümkün Müdür?", Der. T. Bora, *Taşraya Bakmak.* (ss. 271-296), İstanbul, 2005.

Barthes, R., *Anlatıların Yapısal Çözümlemesine Giriş*, İstanbul, 1988.

Barthes, R., *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul, 2009.

Barthes, R., *Göstergebilimsel Serüven*, İstanbul, 1997.

Bozkurt, A., "Taşrada Şiir Hazırlıkları", *Kitap-lık*, 11 (73): 76-78, 2004.

Cohan, S., "Case Study: Interpreting Singin' In the Rain", *Reinventing Film Studies*, Ed. C. Gledhill; L. Williams. (ss. 53-75). London, NY, 2000.

Culler, J., *Saussure*, İstanbul, 1985.

Deleuze, G., *Cinema 2: The Time Image*, London, 2000.

Fiske, J., *İletişim Çalışmalarına Giriş*, Ankara, 1996.

Görsel Genel Kültür Ansiklopedisi, 3. cilt, İstanbul, 1981.

Gürbilek, N., *Yer Değiştiren Gölge,* İstanbul, 1995.

Kıran, Z., *Dilbilime Giriş: Dilbilgisinden Dilbilime*, Ankara, 2001.

Leach, E., *Lévi-Strauss*, İstanbul, 1985.

Levi-Strauss, C., *Mit ve Anlam,* İstanbul, 1986.

Moran, B., *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İstanbul, 1981.

Parman, S., *Rüya ve Kültür: Batı Entelektüel Geleneğinin Antropolojik İncelemesi*, Ankara, 2001.

Piaget, J., *Yapısalcılık,* Ankara, 1999.

Stam, R. vd.. *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond,* London, 1993.

Suner, A., "Horror of a Different Kind: Dissonant Voices of the New Turkish Cinema," *Screen,* 45 (5): 305-323, 2004.

Sütcü, Ö. Y., *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi Olarak Sinemanın Felsefesi*, İstanbul, 2005.

Türk Dil Kurumu *Türkçe Sözlük 2*, Ankara, 1998.

Vardar, B., *Dilbilimden Yaşama: Yapısalcılık*, İstanbul, 2001.

Yücel, T., *Anlatı Yerlemleri: Kişi / Süre / Uzam*. İstanbul, 1995.

8. Bölüm

Barthes, R., *Image, Music, Text*. İng. Çev. Stephen Heath. New York, The Noonday Pres, 1977.

Kıran (Eziler), A. ; Kıran Z., *Yazınsal Okuma Süreçleri*. İstanbul, Seçkin Yay, 2000.

Kıran, Z., *Dilbilime Giriş*. Ankara, Seçkin Yay, 2001.

Propp, V., *Masalın Biçimbilimi*. Çev. M. Rifat; S. Rifat. İstanbul: B/F/S Yay. 1985

Redhouse İngilizce- Türkçe Sözlüğü. 26.baskı, İstanbul, 1997.

Rifat, M., XX. *Yüzyılda Dilbilim ve Göstergebilim Kuramları: 1. Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler.* 1. baskı, İstanbul, YKY, 1998.

Rifat, M., *Gösterge Eleştirisi*, İstanbul, Kaf Yay,1999.

Stam, R. v.d., *New Vocabularies in Film Semiotics: Structuralism, Post-Structuralism and Beyond.* London, Routledge, 1993.

Yücel, T., *Yapısalcılık*. 1.baskı, İstanbul, YKY, 1999.

Yücel, T., *Anlatı Yerlemleri*. İstanbul, YKY, 1995.

9. Bölüm

Akbulut, H., Bir Varoluş Sorunsalı: Persona, *ki, kültür ve iletişim*, 7 (1): 71-101, 2004.

Kıran, Z.; Kıran, A. E. *Yazınsal Okuma Süreçleri: Dilbilim, Göstergebilim ve Yazınbilim Yöntemleriyle Çözümlemeler*, Ankara, 2000.

Oliver, K., "The Politics of Interpretation: The Case of Bergman's Persona," *Philosophy and Film*. Ed. C.A. Freeland-T. E. Wartenberg, NewYork, 1995.

Özden, Z., *Film Eleştirisi*, Ankara, 2004.

Sarup, M., *Post-Yapısalcılık ve Postmodernizm*, Ankara, 1997.

Tura, S. M., *Freud'dan Lacan'a Psikanaliz*, İstanbul, 1996.

10. Bölüm

Byars, J., "Feminism, Psychoanalysis, and Female-Oriented Melodramas of the 1950s," Ed., D. Corson and others. *Multiple Voices in Feminist Film Criticism,* ss.93-108, Mineapolis and London, 1994.

Byars, J., *All That Hollywood Allows: Re-reading in 1950s Melodrama,* London, 1991.

Çayırcıoğlu D., Sosyolojide Sinema Filmlerinin Eğitsel Araç Olarak Kullanımı, Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, 2014.

Denzin, N., *The Cinematic Society: The Voyeur's Gaze*, London, 1995.

Diken, B. & Laustsen, C. B., *Filmlerle Sosyoloji*, İstanbul, 2010.

Dudrah, R. K., *Sociology Goes to the Movies*. Los Angeles, 2006.

Elsaesser, T., "Tales of Sound and Fury: Observations on the Family Melodrama," Ed., B. Nichols. *Movies and Methods*, Vol. 2, ss.165-189. Berkeley and Los Angeles, 1985.

Gledhill, C., "The Melodramatic Field: An Investigation," Ed., C. Gledhill. *Home is Where the Heart Is*, ss.5-39, London, 1992.

Landy, M., *British Genres: Cinema and Society, 1930-1960*, New Jersey, London. 1991.

Mills, C. W., *The Sociological Imagination*. London, 2000.

Neale, S., *Genre,* London, 1992.

Nowell-Smith, G., "Minelli and Melodrama," Ed., B. Nichols. *Movies and Methods*, Vol.2, s.190-194, Berkeley and Los Angeles, 1985.

Schatz, T., *Hollywood Genres: Filmmaking, the Studio System*, Philedelphia, 1981.

Sorlin, P., "Popular Films or Industrial Byproduct?: The Italian Melodramas of the 1950's," *Historical Journal of Film, Raidio and Television* Aug. 15 (3): 349-360, 1995.

11. Bölüm

Akbulut, H., "Sinemada Temsiller ve Gerçeklik", Kamusal Eğitim Sempozyumu, 5-7 Ekim 2012, Ankara Üniversitesi, Eğitim Bilimleri Enstitüsü, Ankara, 2012.

Aristoteles (1999) *Poetika*. Çev. İ. Tunalı. 8. Baskı, Remzi Yayınları, İstanbul.

Baudry, Jean Luis (1986). "Ideological Effect of Basic Cinematographic Apparatus", P. Rosen (Ed.). *Narratus, Apparatus, Ideology: A Film Theory Reader*. (ss. 286-298.) New York: Colombia University Pres.

Boz, Mikail (2012). "Büyük Diktatörün Gölgesinde", sinemasal dünya, http://sinemasaldunya.com/charlie-chaplin-the-great-dictator/, Erişim tarihi 20 Eylül 2012.

Camillo, Jean-Luc; Narboni, Jean (1994). "Sinema-İdeoloji-Eleştiri", Çev. M. Temiztaş, *Görüntü* (2): 11-?.

Çam, Şerife (2008). *Medya Çalışmalarında İdeoloji: Epistemolojik ve Metodolojik Sorunlar.* Ankara: De ki.

Hall, Stuart (1999). "İdeolojinin Yeniden Keşfi: Medya Çalışmalarında Baskı Altında Tutulanın Geri Dönüşü", M. Küçük (der. ve çev.). *Medya, İktidar, İdeoloji*. 2. basım. (ss.77-126). Ankara: Ark.

Hall, Stuart (1997). "The Work of Representation", *Representation: Cultral Representation and Signifying Practices*. S. Hall (ed.). London: Sage.

Kornbluh, Anna (2011). "Başarmak: Ateşli Geceler ve Beyaz Şeytan Filmlerini Artık ve Duygu Ekonomileri Olarak Okumak", Mike Wayne (Ed.) *Sinemayı Anlamak: Marksist Perspektifler*. (125-138). Çev. E. Yılmaz. Ankara: De ki.

Mitchell, W.J.T. (2002). "Showing Seeing: A critique of visual culture", *Journal of Visual Culture*, 1(2): 165-181.

Mutlu, Erol (1995). *İletişim Sözlüğü*. Ankara: Ark.

Shapiro, A. L. (1999) *The Control Revolution*. New York: A Century Foundation.

Sontag, Susan (2002). "Büyüleyen Faşizm", Çev. E. Yılmaz. *Sinemasal*, 7 (Güz): 3-12.

Potter, W. J. (2001) *Media Literacy.* 2nd ed. Thousand Oaks, California: Sage.

Wood, Robin (2002). "Faşizm ve Sinema", Çev. E. Yılmaz. *Sinemasal*, 6 (Yaz): 3-11.

12. Bölüm

Abisel, N., *Türk Sineması Üzerine Yazılar,* Ankara, 1994.

Akbulut, H., *Kadına Melodram Yakışır: Türk Melodram Sinemasında Kadın İmgeleri*, İstanbul, 2008.

Büker, S., "Kimlik Değiştirme Aracı Olarak Şal", *Medyanın Manüplasyon Gücü. Uluslararası İletişim Sempozyumu.* Eskişehir, 2001.

Coates, J., *Women Talk: Conversation Between Women Friends*, Massachusetts, 1996.

Donavan, J., *Feminist Teori: Amerikan Feminizminin Entelektüel Gelenekleri*, İstanbul. 2001.

Girard, R., *Romantik Yalan ve Romansal Hakikat: Edebiyat Yapıtında Ben ve Öteki,* İstanbul, 2001.

Grant, B. K., "Experience and Meaning in Genre Films," Ed. B.K. Grant. *Film, Genre, Reader,* Austin, ss.114-128, 1990.

Mulvey, L., "Görsel Haz ve Anlatı Sineması." Çev. N. Abisel, *25. Kare* (3): 18-24, 1993.

Tannen, D., *Gender and Discourse*, New Yok, 1996.

Vasudevan, R., "The Melodramatic Code and the Commercial Hindi Cinema: Notes on Film History, Narrative and Performance in the 1950's," *Screen* 38 (3): 29-50, 1989.

Williams, L., "When the Woman Looks," Ed. G. Mast; M. Cohen; L. Braudy. *Film Theory and Crticism: Intradictory Readings,* NY, Oxford, ss.561-577, 1992.

13. Bölüm

Akbulut, H., "Türden Türselliğe: Kuramlar Çerçevesinde Tür Sinem asına Bir Bakış" *Kilad* (Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi Araştırma Dergisi, 4: 9-38, 2003.

Akbulut, H., "Metinlerarası Bir Yolculuk: Cennetten Çok Uzakta", Selçuk İletişim, 4 (1), 42-57, 2005.

Akbulut, H., *Yeşilçamdan Yeni Türk Sinemasına Melodramatik İmgelem*, İstanbul, 2012.

Akbulut, H., "Film Çalışmalarında Türe Bir Bakış: Çoğul Okuma Alanı Olarak Türü Düşünmek", Ed. S. Büker, G. Topçu, *Sinema, Tarih, Kuram*, ss. 324-336, İstanbul, 2010.

14. Bölüm

Aslanyürek, S., *Senaryo Kuramı,* Pan İstanbul, 2007.

Buttanri, M., *Çeşitli Yönleriyle Tiyatro,* Osmangazi Üniversitesi, Eskişehir. 2011.

Chion, M., *Bir Senaryo Yazmak*, Afa İstanbul, 1987.

Çamurdan, E., *Çağdaş Tiyatro ve Dramaturji*, Mitosboyut, İstanbul, 1996.

Dmytryk E., *Sinemada Yönetmenlik*, İzdüşüm, İstanbul, 2003.

Esslin, M., *Dram Sanatının Alanı: Dram Sanatının Göstergeleri Sahne, Perde Ve Ekrandaki Anlamları Nasıl Yaratılır,* Yapı Kredi Yayınları, İstanbul. 1996.

Eşli, M. Ö., *Arada Kalmak*, Su, İstanbul, 2012.

Foss, B., *Sinema Ve Televizyonda Anlatım Teknikleri Ve Dramaturji*, Hayalbaz, İstanbul, 2009.

Giddens, A., *Sosyoloji-Eleştirel Bir Yaklaşım,* Birey, İstanbul, 1998.

Giddens, A., *Mahremiyetin Dönüşümü*, Ayrıntı, İstanbul, 2010.

İpşiroğlu, Z., *Tiyatroda Düşünümsellik, Dramaturjiye Giriş,* Mitos, İstanbul, 1995.

Mamet, D., *Film Yönetmek Üzerine,* Doruk, Ankar, 1997.

Nutku, H., *Oyun Sanatbilimi-Dramaturji*, Mitosboyut, İstanbul, 2001.

Onaran, O., 'Türk Sinemasında Anlatı Üstüne Bir Deneme', *Onat Kutlar'a Armağan Sinema Yazıları*, Doruk, Ankara, 1997.

Şener, S., *İnsanı Geçitlerde Sınayan Sanat: Dram Sanatı*, Mitosboyut, İstanbul, 2003.

Wellman, W., *Senaryo Yazarının Yol Haritası,* Altıkırkbeş, İstanbul., 2004.

Altinportakal, Nar'ın Kabuğu Çatladı. Http://Www.Altinportakal.Org.Tr/Tr/News, 2011

Asarli, C.C., www.Grizine.Com/2011/12/23/Umit-Unal-Nar, 2011.

Sinav, O., Sinema Bir Hal Sanatıdır. Http://Keskul.Com.Tr/Tag/Osman-Sinav, 2013.

Tice, E., Giovanni Scognamillo Ile Söyleşi, www.Hayalperdesi.Net/42-Onemli-Olan-

Eserin-Mesajini-Atmosferini-Yansitmak.Aspx, 2013.

Uygun, Z. M.; Sevindi, K., Ümit Ünal Ile Söyleşi: Hayatımızı Kurmak İçin Bazı Şeyleri Görmezden Geliyoruz, www.Hayalperdesi.Net/50-Hayatimizi-kurmak-icin-bazi-seyleri-gormezden-geliyoruz.aspx, 2012.