



T. C. ANADOLU ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

SEYİRCİ VE BİR ANLAMLAMA SÜRECİ OLARAK SİNEMA

DOKTORA TEZİ

Nezih ERDOĞAN /

Eskişehir, 1989

bir film karşısında yürüttüğü zihinsel etkinlikleri, diğer uçta ise sinemanın bir kurum olarak bu zihinsel etkinlikleri ne ölçüde ve ne yönde etkilediğini kapsamaktadır. Daha yalın bir deyişle, bu çalışmanın konusunu, bir etkileşim sürecinde, seyirciyi seyirci kılan özellikler ve seyirci açısından sinemanın özelliklerinin neler olduğu oluşturmaktadır.

Çalışmaya Özgü Kavram ve Terimler

Gerek akademik çevrelerde, gerekse günlük hayatta sinemaya ilişkin bazı terimler çok sık ve yaygın olarak kullanıldıkları ve kullanım amacına göre farklı anlamlar yüklendikleri için, bu çalışmanın kuramsal çerçevesi içinde yeniden tanımlanmayı gerektirmektedirler.

Anlamlama Süreci

"Anlamlama süreci" deyişi, kabaca, sinemayla seyirci arasındaki alışverişte, anlamın ortaya çıkış koşullarını ön plana getirmektedir: bir filmin seyirci tarafından anlaşılmasında, anlamı üreten mekanizma ve operasyonlar dizisi, film/sinemanın ve özellikle seyircinin sözü geçen üretim sürecindeki rollerini belirtir.

Zihinsel Mekanizmalar

Zihinsel mekanizmalar, seyircinin film izleme etkinliğini yürütmesini sağlar. Bir takım işlemler dizisi zihinde içselleşir ve zihin belli etkiler karşısında neredeyse otomatikleşmiş bu işlemleri gerçekleştirir. Zihinsel mekanizmalar sayesinde seyirci, izleme sırasında, anlatının gelişimine, sinematik anlatıma ya da örneğin geleneksel sinemanın kurumsallaşmış göreneklerine göre,

tahminlerde, çıkarsamalarda bulunur, varsayım ve beklentilerini sınar.

Alımlama

Bir yapıtın, bir alımlayıcı (yani okuyucu, dinleyici ya da seyirci vb.) tarafından kavranması etkinliği. Bu çalışmada, alımlayıcı "seyirci", alımlama etkinliğiye "film izleme" olarak biçimlenmektedir.

Sinema

Birden fazla sinema vardır ve her sinema türü, aralarında bir takım ortak yanlar bulunsa bile, kendi özgüllüğüne göre farklı bir seyirciye yönelir. Hollywood seyircisiyle avant-garde sinemanın seyircisinin aynı olması beklenemez². Bu iki sinema, farklı üretim biçim ve teknikleri, farklı öyküleme yöntem ve üslupları ve farklı haz potansiyelleriyle, ama en önemlisi farklı bir seyirci inşa etmeleriyle, sonuçta farklı sinema anlayışlarıyla, bu anlayışı paylaşma eğilimini gösteren seyirciyle ilişkiye girer. Bu çalışma ise çerçevesini, kuramsal yapıtlarda genellikle "klasik" ya da "geleneksel" diye adlandırılan sinema türüyle sınırlamıştır (çalışma boyunca "geleneksel sinema" sözü tercih edilmiştir). Hollywood sineması, bu sinemanın en belirgin örneğini oluşturur. Geleneksel sinema, ana çizgileriyle, diğer sinemalardan şu özellikleriyle ayrılır:

² Bu iki farklı sinemanın seyircileri "aynı kişiler" olabilir, ancak kendilerini farklı sinemalara hazırladıklarında, değişen beklenti ve varsayım gibi zihinsel süreçlerle farklı seyirci kimliklerine bürünürler.

Film-Sinema-Seyirci: Kurumsallık .- Geleneksel sinema, "saf" bir sanat dalı olmaktan çok, anlamların üretildiği ve belli iletişim kanallarında dolaşıma hatta pazara sokulduğu sanatsal ve endüstriyel bir kurum özelliğine sahiptir. Bir anlamlama süreci olarak seyirci-sinema ilişkisi bağlamında, sinemanın kurumsallık temelinde ele alınması, ona daha açıklayıcı olma imkanı vermektedir çünkü, seyircinin etkinlikleri, film izleme süreci ile sınırlı değildir, başka süreçler de bu etkinliklerde rol oynar. Sinema, sanatsal ve endüstriyel süreçlerin yanı sıra, reklamlar, film afişleri, gazete/dergi eleştirileri, kuramsal etkinlikler, festivaller ve ödüller, film yıldızları hakkındaki dedikodular, zamanla oluşan tecrübe ve ön yargılarla ve daha bir çok belirleyici etmenle seyirciyi kuşatır: seyircinin tek bir filmle buluşmasında bile, sinema kurumunun kurucu ögeleri, dolaylı ya da dolaysız yollardan "zihinsel mekanizmalar" halinde devreye girerek seyircinin izleme etkinliğini etkiler³.

Sinema-film-seyirci arasındaki ilişki etkileşimseldir; bir kurum ve bir endüstri olarak sinema, başta filmler olmak üzere, bir çok ürünüyle sağladığı sinematik kültür yoluyla bir seyirciyi hedeflerken, seyirci de, film izleyerek sinemanın varoluş koşullarından en önemlilerinden birini sağlar. Başka bir deyişle, sinemanın varolabilmesi için filmlerinin seyirci tarafından izlenmesi gerekir. Bu hem ekonomik ba-

³ "Kodu tükettiğimizde, gerçekte, sistemi "yeniden üretmiş oluruz." Charles Levin'in Jean Baudrillard'ın For a Critique of the Political Economy of the Sign başlıklı yapıtına yazdığı girişten. (St. Louis: Telos, 1981) s. 5.

kımdan zorunludur hem de sinemanın "anlamlı" bir ortam olabilmesi için onu alımlayan bir özneye gereksinimi vardır.

Seyirci, düşüncelerine değer verdiği bir sinema yazarını otorite kabul ederek, seçimini onun yazılarına göre belirleyebilir; ya da sinema kurumu, kimi yapıtları sanatsal, kimileriniyse ticari olarak etiketleyebilir ve seyirci de beğenisini bu etiketlemenin terimleriyle geliştirebilir; kimi film yıldızlarının performansına duyduğu hayranlıktan dolayı, onların filmlerini belli olumlu önyargı ve beklentilerle izleyebilir. Örneğin, Derek Malcolm'ın The Guardian'da yayımlanan bir film değerlendirmesi (otorite), Fransız Yeni Dalga'sı'nın prestiji ("sanat sineması"nın statüsü), Marlene Dietrich'in yarattığı fetişistik imaj (yıldız sistemi) ve bu türden benzeri etmenler, sinema kurumuyla seyirci arasındaki ilişkinin ögeleri olarak işlev görürler. Anlam dolaşımı belli bir üretim-tüketim kutbunda gerçekleşir. Sinema endüstrisi varlığını sürdürebilmek için seyirciyi aynı zamanda ürünlerinin tüketicisi konumuna getirmeye çalışır.⁴ Bununla yetinmez, ona tüketim yolları da aşılamaya çalışır; alımlama biçimlerini belirleyerek, ürünlerinin "satışı"nı garantilemeyi amaçlar. Basit bir örnek vermek gerekirse, sinema kurumu, belli bir yıldızın imajını, iletişim kanallarını (magazin basın, televizyon, sinema, vb.) kullanarak seyirciye kabul ettirebilir. Yıldız, kitlelerin bir takım cinsel, sınıfsal ve

⁴ Christian Metz, Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier, İng. çev. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti (London: MacMillan, 1985) s.7.

Her anlatının bir başı ve sonu vardır. Bu noktada, anlatı, öyküden kavramsal olarak ayrılır. Örneğin, bir film kahramanının anlatı boyunca yaşadığı olaylar sonucu, başladığı noktaya gelmesiyle anlatı biter ama öykü, başlangıç ve bitiş noktalarını dışlayarak çevrimsel bir yapı kazanır.

Anlatı zamansal bir sistemdir. Öyküyü oluşturan olaylar dizisi, yalın ya da karmaşık bir zaman şeması izler. Bu zaman şeması, öykünün anlatılma süresi/zamanı ve anlatılan öykünün geçiş süresi/zamanı olmak üzere iki ana düzlemin üstüste binmesinden meydana gelir.⁶ Çalışmada ele alınan sinema türünün "geleneksel" olarak adlandırılmasının bir nedeni de, geleneksel anlatı kalıplarını kullanmasıdır. Öyküler ne ölçüde farklılık gösterirse gösterebilir, yapısal bakımdan birbirlerine çok yakındırlar. Geleneksel anlatıyı "belli bir amaca ya da sonuca doğru gidiş kalıbı" olarak niteleyen David Bordwell, öykü biçimini şöyle sıralamaktadır: "mekan ve kişilerin tanıtımı; bir ilişkiler durumunun açıklanması; eylemlerin karmaşıklaşması; olayların belli bir sıra izlenmesi; çözülme ve sonuç."⁷

Öyküleme.- Geleneksel anlatı kalıpları sözü, öykünün yanı sıra, aynı zamanda geleneksel öyküleme (narration) biçimlerinin de kullanıldığı anlamına gelir. Anlatı kişilerinden birinin gösterilmesine geçiş, kendi içinde bir bütünlüğü olan bir sahnenin sergilenişinde, kesmelerin

⁶ Metz, a.g.k., ss. 17-21.

⁷ David Bordwell, Narrative in the Fiction Film (London: Methuen, 1985) s. 34.

farkedilmeyecek biçimde yapılmasına gösterilen titizlik, müzikal ve komedi gibi istisnalar dışında, oyuncuların kameraya bakmaktan kaçınmaları, film yıldızlarına, diğer oyuncularından daha yakın çekim verilmesi, söz konusu geleneksel öyküleme yöntemlerinin belli başlı örnekleridir.

Geleneksel sinemanın en belirgin öyküleme stratejisi, öykülemenin öykünün ardında maskelenmesidir. Öyküleme için her şey yapılır ve seyircinin dikkatinin genelde öyküleme yerine, öykünün kendisinde yoğunlaştırmasının araçlarının (kamera, çerçeveleme, vb.) görmezlikten gelinmesine çalışılır.

Sınırlılıklar

Sinemayla İlgili Sınırlılıklar

Çalışma, yukarıda tanımlaması yapılan ve belli başlı özellikleri açıklanan "geleneksel sinema"nın seyircisini ele almaktadır. Her ne kadar, çalışma boyunca belirtilen görüşler yer yer, bütün sinema türleri için geçerli olabilmekteyse de, ilke olarak, geleneksel sinemaya karşıt biçimde gelişen avant-garde, yeraltı, bağımsız sinema gibi örnekler kapsam dışı bırakılmıştır.

Seyirci ile İlgili Sınırlılıklar

Geleneksel sinema kurumunun açıklanan özelliklerini göz önünde bulundurarak, çalışmada, seyircinin bilgi ve tecrübe birikimi, zihinsel (bilinç ve bilinçdışı düzeyindeki) donanımları ve film izlerken yürüttüğü etkinlikler üzerinde ağırlıklı olarak durulmuştur. Amaçlanan, seyircinin, daha özgül

bir anlatımla, geleneksel sinemanın seyircisinin kuramsal bir modelinin ortaya çıkarılmasıdır. Bu nedenle, gerçek ya da başka bir deyişle görgül (ampirik) seyirci ya da ideal seyirci tipleri çalışmanın sınırları dışında kalmakta, ortalama bir seyirci üzerinde yoğunlaşmaktadır. Görgül seyirci tipinin gerektirdiği, beğeni ve duygusal tepkilerin ölçümü ya da herşeyi bilen, uzman bir ideal seyirci tipinin tasarlanması yerine, 1) sinematik ve filmik sistemlerin içine seyirciyi de alacak şekilde nasıl örgütlendikleri ve 2) seyircinin içinde yer aldığı sistemler içinde gösterdiği, alımlamaya yönelik zihinsel etkinliklerin doğası ele alınacaktır.

Seyirci Sinema İlişkisiyle İlgili Sınırlılıklar

Bu çalışma, ilgisini seyircinin film izleme süreci üzerinde yoğunlaştırmıştır, bu nedenle çerçevesini seyirci ile sinema arasındaki ilişkinin anlamlama boyutuyla sınırlamıştır. Yine seyirci ve sinema arasındaki ilişkinin yönleri olarak incelenebilecek olan ekonomik, sosyal, antropolojik ve teknik konular kapsam dışı bırakılmıştır.

Kuram ve Kavramlarla İlgili Sınırlılıklar

Çalışma boyunca yararlanılan kuram ve kullanılan kavramların önemli bir bölümü, ilgili Literatür kesiminde de görüleceği gibi, sinema dışındaki psikanaliz, edebiyat gibi alanlarda geliştirilmiş bulunmaktadır. Söz konusu kuram ve kavramlar, yalnızca bu çalışmanın konusuna hizmet eden yönleriyle ele alınmıştır.

İlgili Literatür

Kuram ve kavramlar, çalışma içinde aktif biçimde yer

alıp tanıtıldıklarından, ilgili literatürle ilişkilerinin burada kısaca özetlenmesi yeterli görülmüştür.

Özellikle, dilbilimsel anlatımlarda, bir Öznenin ya da alımlayıcının izlerini arayan Emile Benveniste'in bulgularından hareketle, bir edebiyat yapıtı karşısında okuyucunun konumunu, yapıt-metin, okuma-yazma karşıtlıklarıyla araştıran Roland Barthes'ın düşünceleri, seyirci-sinema ilişkisinde aydınlatıcı bulunmuştur. Umberto Eco'nun "okurun rolü"ne ilişkin görüşlerinden de önemli ölçüde yararlanılmıştır.

Seyirci için kuramsal bir zeminin hazırlanmasının amaçlandığı Birinci Bölüm'de, gerek Barthes'ın gerekse Eco'nun alana yaptıkları katkılar ayrıntılı bir biçimde ele alınmış ve yine aynı bölümde, konuyla ilgili literatürün hemen hemen bütününe ait bilgiler hem tarihsel bir süreç içinde hem de kuramsal bir harita biçiminde verilmeye çalışılmıştır.

Bunların yanı sıra, seyircinin bir portresinin çizilmesiyle ilgili olarak, psikanalitik yaklaşımın verilerinden, ağırlıklı olarak Jacques Lacan'ın "özne"nin oluşumuna ilişkin açıklamalarına yer verilmiştir. Lacan ve Lacan'ın açıklamalarını yorumlayarak sinema kuramına uyarlayan Christian Metz'in görüşlerine İkinci Bölüm'de yer verilmiştir.

Yöntem

Bu çalışma, betimsel nitelikte bir araştırma ürünü olup, konuyla ilgili kuramlardan yararlanılarak hazırlanmıştır.

İlk adım olarak, anlamlama açısından seyirci ile sinema arasındaki ilişki, kuramsal bir zemine oturtulmaya çalışıldı; genel göstergebilim ve edebiyat kuramlarının sorunu nasıl ele

aldığı incelendi, ayrıca alımlama kuramcılarının görüşleri de değerlendirildi. Konuyla ilgili terim ve kavramlar seçildi ve gözden geçirilerek belli bir uyuşum anlayışıyla biraraya getirildi. Sinema ve seyircinin özgül yanları gözönünde bulundurularak gerekli uyarlamalar yapıldı. Bunun için, birbirlerine bağlı kavramlar olarak seyirci ve sinemanın betimlenmesi gerekiyordu. Seyirci, anlamın oluşması ya da üretilmesindeki rolü bakımından önem taşıdığı için, birinci aşamada, söz konusu rolü üstlenmesini sağlayan ruhsal oluşumları ve zihinsel donanımları soruşturuldu; seyirci daha sinemaya gelmeden onu sinemaya ve dolayısıyla bir film izlemeye hazır kılan donanımlarının ve ayrıca film izlemeyle ilgili birikim ve deneyimlerinin neler olduğu sorusunun cevabı araştırıldı. İkinci aşamada, bu ulaşılan cevaplarla, sinemanın bir kurum olarak, seyircinin alımlamasını ve filmi tüketim biçimini yönlendirici özelliklerinin bütünleştirilmesine çalışıldı. Böylelikle, seyircinin perdede izlediği filmle kurduğu ilişkinin açıklanmasına geçilebilmesi için gerekli zemin hazırlanmış oldu. Özetle, seyircinin üç aşama boyunca ele alınmasının, kendisinin tanınmasında bütünleştirici bir işlevi olacağı düşünüldü; 1) sinema öncesi, onu sinemaya hazırlayan olgu ve oluşumlarla birlikte, 2) sinemada, sinematografik aygıtla uyuşmasının gerçekleştiği süreçte ve 3) filmde, film görüntüsü ve görüntüdeki kişilerle girdiği ilişkide.

Son olarak, bu noktaya kadar incelenen görüşlerin ve vargıların örneklenerek somutlanması amacıyla belli bir film

seçildi ve alımlanmasının çözümlenmesi yoluna gidildi.

Göstergebilimde süregelen yoğun kuramsal ve eleştirel çalışmalar yeni kavramların ortaya çıkmasını sonuçlamaktadır. Bu çalışmaların başka dillerde tanıtılması ve uygulanmaya konmasında çeşitli güçlüklerle karşılaşilmektedir. Konunun Türkiye'de nisbeten yeni ve henüz oturmamış oluşundan dolayı, terminolojinin ve kavramların Türkçede ifade edilmesinde belli güçlüklerle karşılaşılmıştır. Bunlar sadece Türkçe'ye özgü sorunlar değildir. Özellikle, Fransızca'da, Jacques Lacan, Barthes, Metz ve Almanca'da, Freud gibi yazarlardan İngilizce'ye yapılan çevirilerde de benzeri güçlükler yaşanmaktadır. Terimin, örneğin İngilizce'de hiç bir karşılığı olmadığı hallerde, ya olduğu gibi korunmakta (örn. jouissance) ya da yeni kelimeler türetilmektedir (örn. unpleasure). Bu türden terimler için, Türkçe literatürde Tahsin Yücel, Akşit Göktürk, Berke Vardar gibi dilbilim, yapısalcılık ve göstergebilim üzerine yapıtlar vermiş akademisyenlerce önerilen karşılıklar kullanılmış, farklı yazarların farklı karşılıklar önerdiği yerlerde ise, en yaygın karşılık tercih edilmiştir. Her kavramın ilk geçtiği yerde, basit bir anlatımla açıklanmasına çalışılmış İngilizce ve/veya Fransızca karşılığı parantez içinde verilmiştir.

BİRİNCİ BÖLÜM

BİR YAPIT OLARAK FİLM VE SİNEMA METNİ

Bu bölümde, herhangi bir iletişim ortamında (edebiyat, moda, fotoğraf, sinema, vb.) anlamın üretiliş biçimlerini çözümleyip inceleyen bir bilim dalı olarak göstergebilimin geçirdiği evrim çerçevesinde, okuyucunun, dinleyicinin, seyircinin, daha genel bir adlandırmayla alımlayıcının (receiver), kuramsal etkinliklerde nasıl bir yer aldığı üzerinde durulmaktadır. Sinema filmlerinin alımlayıcısı olarak seyircinin göstergebilimsel bir çerçeveye oturtulabilmesi için önce, ona kuramsal bir zemin kazandırmak gerekmektedir. Bu nedenle, genel göstergebilimin, ortaya çıkışından bugüne gelinceye kadar, konusunu nasıl belirlediği, hangi tutum ve eğilimleri benimsediği ve bunların zamanla nasıl, hangi yönde değiştiğinin ele alınması yararlı olabilecektir. Ortaya, kaba çizgileriyle iki evre çıkmaktadır: göstergebilim ve göstergebilimin bir yöntemi olan yapısalcılığın, inceleme konusu olan sistemi 'metin' olarak çözümlemesi ve ardından bu yaklaşımın yetersizliklerinin belirginleşmesi ve başka etmenlerin de etkisiyle, ilginin, bu sistemlerin muhatabı (addressee) olan alımlayıcıya kayması. Bu iki evre, birinci göstergebilim ve ikinci göstergebilim olarak adlandırılmaktadır.⁸

⁸ David Bordwell, Narrative in Fiction Film, s.17

Birinci Göstergebilim ve Göstergebilimin Sinemaya Müdahalesi

1960'lı yılların ortalarında, göstergebilim (semiology, semiotics), Christian Metz'in öncülüğünde sinemayı bilimsel bir inceleme konusu olarak ele aldığında, genelde izlenim, o zamana kadar sinema kuramcılarının sinemayı, sinemayla doğrudan ilgili olmayan görüşleri tartıştıkları bir savaş alanı gibi kullandıkları şeklindeydi⁹. Göstergebilimin, bu türden bir izlenimi ortaya koymasında, kendi varlığının ve etkinliklerinin gerekçelerini (ya da meşruiyetini) sergileme niyeti gözlenebilir; "bilimsellik", bu alandaki boşluğun doldurulabileceğine işaret etmekteydi. Önce, bir sinema göstergebiliminin temelleri atılacak ve bu bilimin ışığında sinemanın belli sorunları gözömlenecekti. Göstergebilim, anlamların ve göstergelerin bilimi olduğuna göre, sinema, gösterge sistemleri barındıran bir ortam (medium) olarak potansiyel bir inceleme nesneleri sunmaktaydı.

Göstergebilim ve Dilbilimsel Modeller

Yapısalcı dilbilimini kuran Ferdinand de Saussure, doğal dilin, bir göstergeler sistemi olduğunu, gelecekte yalnızca dilsel değil, her türden göstergeyi ele almayı amaçlayan bir bilimin, yani göstergebilimin, gelişeceğini ve dilbilimin de bu yeni bilimin bir dalı olacağını öngörmüştü. Ancak, doğal dil en gelişmiş ve en iyi anlaşılır sistemi oluşturduğu için, çeşitli disiplinler, onu yöntembilimsel bir model ola-

⁹ J. Dudley Andrew, The Major Film Theories: An Introduction (New York: Oxford University Press, 1976) s. 213.

rak ele aldılar ve böylece yapısalcılık bir çözümleme yöntemi olarak çeşitli alanlarda kullanılmaya başlandı¹⁰. Dilbilim, bir örnek, bir 'ana-kalıp' işlevi gördüğünden, kurulmakta olan herhangi bir göstergebilimi, örneğin sinema göstergebilimini test etmek ve başka anlamlama sistemleri arasındaki farkı ortaya koyabilmek için dilbilimin modellerine geri dönmek gerekiyordu¹¹.

Metz, sinema göstergebiliminin kurulmasında ilk adımları atarken aynı yola başvurdu. Sinemanın bir dil olup olmadığını tartıştı¹². Yöntembilimsel bir sorun olarak, sinema, yapısal bakımdan, doğal dile ne kadar yakınsa, sinema göstergebilimi, dilbilimin modellerinden o ölçüde yararlanabilecek, ayrılıkların, aykırılıkların boy gösterdiği yerlerde, bu alanların özgüllüğünün gerektirdiği yöntemler geliştirilecekti. Bu noktada, söz konusu yöntemlerin deneneceği ve uygulanacağı inceleme nesnesinin belirlenmesi ve tanımlanması aşılması gereken sorunlardan biri olarak Metz'in karşısına çıkıyordu. Sinema göstergebilimi, alanını filmlerle sınırlıyor ve filmlerle nasıl anlam üretildiğiyle ilgileniyordu. Ancak "film" ya da "filmler", alışlageldikleri anlamlarıyla

¹⁰ Jonathan Culler, In Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (2. baskı, London: Routledge & Kegan Paul, 1983) s. 22.

¹¹ Stephen Heath, "Film-Cinetext-Text" Screen, vol.14, no.1/2, (Spring/Summer, 1973) s. 107.

¹² Metz'in, sinemanın ne ölçüde dilbilimsel bir sistem olabileceğini tartışması ve ulaştığı sonuçlar için bkz: "The Cinema: Language or Language System?", Film Language, ss. 31-91.

düşünüldüğünde, göstergebilimsel etkinliğin karşısında belirsizleşiyorlardı.

Metin Kavramının Ortaya Çıkışı

Yapısal dilbilimin sağladığı yordam, önce herhangi bir ortamın (medium) ürünlerinde bir sistematik görmeyi zorunlu kılar. Bir film, sistemik bir birim olduğu için, başlıbaşına bir inceleme nesnesidir¹³. Bunun yanı sıra, göstergebilim, sistem özelliği gösteren herhangi bir birimi ya da birimler topluluğunu konu seçebilir: belli bir dönemdeki aydınlatma teknikleri, örneğin Alman dışavurumculuğunda chiaroscuro aydınlatması, ya da tüm Western filmleri ya da Hitchcock'un Hollywood öncesi, İngiltere'de yaptığı filmler, göstergebilimciye sistemini kurmaya çalışacağı birimler sunar. Göstergebilim, bu türden birimlere "metin" (İng. text, Fr.texte) adını vermektedir. Böylece, belli bir bütünlük ve tutarlılığa sahip bir birim ya da birimler topluluğunu, önceden saptanmış ilkeler uyarınca, başka birimlerden ayırmakta, özetle inceleme evrenini tanımlamaktadır. Bu nedenle, bir metin (örn: özgün bir ışıklandırma tarzı) kimi zaman bir tek filminden "küçük" olabiliyorken, başka bir metin daha "büyük" olarak işleme sokulabilmektedir. Metinlerin boyutları, sistemik özelliklerini koruyabildikleri sürece, çeşitli yönlerde genişleyip daralabilir. Sinema göstergebilimi bir metni çözümlerken, onu genel iletişim kuramının önerdiği, "gönde-

¹³ "Bir film (tekil ve tam bir film), ilke olarak sinema sanatında 'yapıt' düzeyini temsil ettiğinden ayrıcalıklı bir metinsel sistemik birimdir." Metz, Language and Cinema, İng. çev. Donna Jean Umiker-Sebeok (The Hague: Mouton, 1974) s. 122.

ren" (kaynak), "alımlayıcı" (hedef) ve "mesaj"dan oluşan iletişim akış modeline oturtur. Mesajlar bir kaynak tarafından kodlanarak, sinemaya özgü iletişim kanallarından (fotoğrafik görüntü, grafik malzeme, konuşma, müzik, gürültü ve ses efektleri) geçerek seyirciye ulaşır. Seyirci kodları çözerek mesajı alır. Genel iletişim kuramı, alımlayıcının anlık tepkilerini de "besleyici yankı" (feed back) kategorisinde modele dahil eder. Kodlar, bir mesajın anlaşılmasını sağlayan kurallardır. Örneğin, takip sahnelerinde olduğu gibi, bir sahneden (izlenen: A) kesmeyle başka bir sahneye (izleyen :B) geçip, bunu bir süre tekrarlamak (A-B-A B-A-B), sinemaya özgü bir koddur ve iki sahnenin aynı anda gerçekleştiğini ve birbiriyle ilişkisinin vurgulandığını belirtir.

Sinemada seyirci filmle anında tepkisel iletişime giremez. Kodları açıp, mesajı anlaması beklenen taraftır seyirci. Nihai analizde, bir film, öyküsünü seyirci tarafından anlaşılacak üzere, daha kesin bir deyişle (çünkü bir film, seyircinin kavrayışını altüst etmeyi de amaçlayabilir) ona yönelik biçimde anlatır. Bu nedenle, seyirci, göstergebilimin konularından biri olmalıdır; göstergebilimcinin amaçlarından biri de Metz'in dediği gibi, "filmin nasıl anlaşıldığını anlatabilmektir"¹⁴. Bunun için, metin içinde, anlamı üreten mekanizmaların çözümlenmesi ve seyirciye anlamın nasıl iletildiğinin araştırılması gerekir. Göstergebilimin dilbilimden aldığı yapısalcı yöntem, metnin içerdiği anlamlama sistem-

¹⁴ Metz, a.g.k., s. 74.

lerini, bu sistemlerin oluşturduğu göstergeleri ve aralarındaki ilişkileri bulup çıkarmayı amaçlar. Bunun ardında, "anlamın, [metinsel] ögelerin tek tek gösterge biçiminde işlev görmelerini sağlayan göreneklerin [uzlaşımların] örtülü sistemleriyle mümkün olduğu varsayımı yatmaktadır"¹⁵. Görenekler, metnin üstünde, göstergelerin neye göre, hangi anlamı ileteceğini belirleyen uzlaşımaya dayalı sistemlerdir.

Buradan hareketle, sinema göstergebiliminin, ilk yıllarında, hangi anlayışlara dayanarak harekete geçtiği şöyle özetlenebilir:

- 1) İnceleme nesnesi olan metin, ya tek bir filmin kendisidir, ya belli filmlerin toplamı ya da bir veya birden fazla filmin belli boyutunu oluşturur. Sonuçta, metin, filmlerin üretilmesiyle, kendiliğinden ortaya çıkmaktadır. Göstergebilimcinin yapacağı şey, daha önce de belirtildiği gibi, filmlerden çeşitli ölçeklerde kesitler alıp incelemektir. Burada metin (ekonomik, politik, kurumsal) "dışsal" diye adlandırılan her türlü bağdan yalıtılarak ele alınmaktadır.
- 2) Kaynaktan alımlayıcıya mesajın iletilmesinde her iki tarafın da aynı kodları paylaştığı varsayımından hareket edilmektedir.
- 3) Anlamı üreten mekanizmalar ve dolayısıyla anlam metinde saklıdır. Yapısalcı yöntemin ilk uygulayıcılarından ve alana yaptığı katkılarla ünlenen Claude Lévi-Strauss, bir görüşme sırasında, Baudelaire'in Les Chats başlıklı şiirini, dilbilimci Roman Jakobson ile birlikte çözümlerken, metne yani

¹⁵ Robert Young, "Post-Structuralism: An Introduction", Robert Young (ed), Untying the Text (Boston, Mass.: Routledge & Kegan Paul, 1981) s. 3.

şiiirin kendisine, "bir kez yaratıldıktan sonra bir kristalin sertliğine sahip bir nesne olarak" yaklaştıklarını belirtiyor: "Kendimizi [metnin içinde varolan] bu özellikleri ortaya çıkarmakla sınırlamıştık."¹⁶ Lévi-Strauss'un bu açıklaması, hem göstergebilimde ve dolayısıyla yapısalcı yöntemde egemen olan genel bir eğilimi belirtmekte ve hem de yapıtla metin arasında varolduğu ima edilen özdeşlik ilişkisine işaret etmektedir. Metin, bir kez yaratıldıktan sonra, bir kristal sertliğindedir yani, katı ve değişmezdir ve üstelik inceleminin hedefi olan bütün özellikleri kendisinde içermektedir.

Metin ve Seyirci: Eleştirel Bir Bakış

Sözü edilen anlayış ve varsayımlar, sinemada seyircinin metne göre nerede bulunduğu ve metinle nasıl bir ilişkiye girdiği, nasıl bir zihinsel etkinlik gösterdiği gibi sorunlar göz önünde bulundurulduğunda, eleştirel bir gözle yeniden ele alınmayı gerektirmektedirler. Her şeyden önce, göstergebilim, standart iletişim modelini kullanıp, kaynakla alımlayıcının aynı kodları paylaştığını varsaymakla, mesajın iletildiği toplumsal ve kültürel koşulları ve bu koşulların değişkenliğini dışlamakla kalmamış, alımlayıcının kodlarının kaynağından farklı olabileceği ve alımlayıcının önyargı, beklenti ve tahmin gibi yapıtın dışında ama yapıta yönelik etkinlikler gösterdiği gerçeğini gözardı etmiştir.¹⁷

¹⁶ Paolo Caruso, Paese sera-Libri (January 20, 1967)'den aktaran Umberto Eco, The Role of the Reader (London: Hutchinson, 1985) ss. 3-4.

¹⁷ Eco, a.g.k., s.5.

Filmlerin nasıl anlaşıldığını anlamaya çalışmak', göstergebilimin amaçlarından biri olmakla birlikte, 'anlaşılma', seyircinin bir etkinliği gibi değil de, yalnızca metnin sunduğu olanaklara bağlı olarak görülmüştür; metinle filmin aynı olduğunun kabul edilmesi ve anlamın olanaklarının metnin içinde aranmasıyla, seyirci, kuramsal modelin dışında bırakılmıştır. Seyirci, kendi dışında varolan, ve belli bir kaynak tarafından bir kere yaratıldıktan sonra hiç değişmeden metnin içinde keşfedilmeyi bekleyen anlamı bulup ortaya çıkarmakla yükümlü tutulmuştur. Pierre Macherey, yapıtın içsel bir anlamı olmasının, bir şeyi daha okumadan önce yazmak gibi, tümüyle bilimsel bir varsayım olduğunu savunuyor: "Ortaya bir yapı koymak, bir muammayı deşifre etmek, gömülü bir anlamı kazıp çıkarmaktır... [Yapısalcı] eleştiri, kesinlikle, önceden kurulu bir hakikati üretmektedir; ama bu bir icat sayılabilir çünkü böylece [yapısalcı eleştiri] ideal [idea-1] olarak yapıttan önce gelmektedir!"¹⁸

Genel göstergebilimin ve yapısalcılığın alımlayıcı ve anlamın kaynakları ile niteliği konusunda sergilenmeye çalışılan yöntembilimsel eksikliklerini, sinema göstergebilimi de izlemiştir. Ayrıca, "dışsal" olarak tanımlanan bağların, anlamın oluşmasında ne denli belirleyici olduğunun araştırılmaması, seyirci ile yapıt arasındaki kuramsal ilişkinin geliştirilmesini engellemiştir.

¹⁸ Pierre Macherey, "A Theory of Literary Production" İng. çev. Geoffrey Wall, Robert Young(ed.), Untying the Text, s.141.

İkinci Göstergebilim ve Seyirci

Yapıt-Alımlayıcı-Metin

Göstergebilimin, bütün alanlarda aynı hızla ilerlemediği kolaylıkla saptanabilecek bir olgudur: Metz'in sinema göstergebilimiyle ilgili kayda geçen ilk çalışması "Le cinéma: langue ou langage", 1964 yılında yayımlanmıştır. Bu incelemenin de yer aldığı yazılar toplamı, Essais sur la signification au Cinéma'nın birinci cildi 1968 , ikinci cildi ise 1972 yılında yayımlanmıştır; birinci cilt Film Language başlığıyla, 1974 yılında, ikinci cildin bazı bölümleri de ilk kez 1973'de, İngilizceye çevrildi. Oysa, daha 1966'larda Emile Benveniste'in Problèmes de linguistique générale adlı yapıtı Fransızcada yayımlandığında, dilbilimde yeni bir çılgırı haber veriyordu. Benveniste, "öykü" (Fr. histoire, İng. history/ story) ve "söylem" (Fr. discours, İng. discourse) kavramlarını dilbilime sokarak, doğal dilde, örneğin günlük hayat konuşmalarında, söylenen sözlerde konuşmacı ve dinleyiciyi belirten anlatımları çözümlemeye yönelmiştir.

Öyküsel anlatım.- "Belli bir zamanda meydana gelen bir olayın, konuşmacının herhangi bir müdahalesi olmadan anlatılışıdır (...) ve öyküsel anlatımda, ancak "üçüncü kişi" formları bulunur."¹⁹ Konuşmacı kendisini konuşmasına dahil etmez; anlattıklarının özneleri başkaları, yani üçüncü kişi -

¹⁹ Emile Benveniste, Problems in General Linguistics, İng. çev. Elizabeth Meek (Florida: University of Miami Press, 1971) ss. 206-207.

lerdir. Konuşmaya, dinleyiciler de dahil edilmez, onlar anlatılanların yalnızca tanıklarıdır. "Adam kapıyı açtı ve dışarıya çıktı." bu türden bir cümledir.

Söylem.- "Bir konuşmacı ve dinleyiciyi varsayan ve konuşmacının, dinleyiciyi herhangi bir şekilde etkileme niyeti ile söylenen her sözceye denir."²⁰ "Bana baksana!" bu türden bir cümledir. Konuşmacının söylediklerine "sözce" (Fr. énoncé, İng. statement, utterance, enounced), söyleyişine yani söyleme edimine ise "sözceleme" (Fr. énonciation, İng. enunciation) denmektedir.

Böylece söz konusu kategoriler, doğal dilin konuşmacı ve dinleyici kutuplarında yahut bu kutuplar olmaksızın nasıl işlev gördüğünü açıklamaktadır. Ancak, öyküsel anlatım, bir konuşmacı ve dinleyiciyi biçimsel bakımdan dışlamış görünürken, yine de bir konuşmacının ağzından çıkmakta ve bir dinleyici tarafından dinlenmektedir. Başka bir deyişle, herşeye rağmen, konuşmacı bir dinleyicinin, dinleyici de bir konuşmacının mevcudiyetini varsaymakta ama bu karşılıklı olarak bastırılmaktadır.

Yine 1966 yılında yayımlanan, Barthes'ın anlatıların yapısal çözümlemesiyle ilgili "Introduction à l'analyse structurale des récits" başlıklı denemesinde, Benveniste'e yapılan göndermeler göstergebilimde değişmekte olan eğilimleri göstermektedir. Anlatılara uygulanan yapısal çözümlemenin üzerinde durulması gereken sorun, Barthes'a göre

²⁰ Benveniste, a.g.k., s. 209.

"anlatıcının (Fr. narrateur, İng. narrator) güdülerini ya da öykülemenin (narration) okuyucuda yarattığı etkileri çözümlemek değil, anlatıcı ve okuyucunun anlatı boyunca hangi kodla gösterildiğini betimlemektir."²¹ Örneğin, "Leo afyon tekkesinin sahibiydi." cümlesi, anlatıcının pekala bildiği, bununla birlikte okuyucunun da bilmesini istediği bir bilgi içerir. Anlatıcının kendi kendisine bilgi vermek istemesinde bir anlam olmadığına göre, bu cümlenin okuyucu için bir alımlama (reception) göstergesi olması gerekir. Barthes, bu saptamayı yaptıktan sonra, alımlamayla ilgi kapsamlı bir göstergeler envanterinin henüz sağlanmadığını belirterek, anlatı çözümlemesinin başka evrelerine geçer.²² Yine de, böylece, alımlayıcının yapıtla ilişkisi bağlamında, anlatının, alımlayıcıyı da içeren bir yapılanması olduğunu göstermesi bakımından önemli ipuçları ele geçmiştir bulunmaktadır.

Gerçekte, 1960'lı yılların sonları, metin çözümlemelerine ilişkin kuramsal etkinliklerin, yazar ve yapıttan, metin ve okuyucuya yönelişine tanık olmuştur²³: metin ve okuyucu bunu,

²¹ Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", Barthes, Image-Music-Text İng. çev. ve ed. Stephen Heath (2. baskı, Glasgow: Fontana/Collins, 1979) s.110.

²² aynı yer

²³ Jonathan Culler, son yıllarda okuyucunun etkinliğinin, eleştiri için belirleyici oluşunda, bazı yapıtların, okuyucuyu yapıtın kuruluşunda daha etken bir rol oynamaya zorlamasının payı olabileceğini ve bunun okuyucunun ve okumanın statüsünün genelde yeniden değerlendirilmesini sonuçladığını belirtiyor. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism (3. baskı, London: Routledge & Kegan Paul, 1985) s. 37. Modernist ve post-modernist sanatın alımlayıcıyı daha etkin bir işbirliğine zorlayışı bu tahmini destekler niteliktedir. Örneğin, Marilyn

yalnızca dilbilimsel gelişmelere değil, doğrudan dilbilim ve göstergebilimle ilgili olmayan çalışmalara da borçludur.

Örneğin, alımlama kuramcıları²⁴ okuyucunun okuma etkinliği üzerinde yoğunlaşarak, göstergebilimin de yararlanabileceği yaklaşımlar ortaya koymuşlardır.

Alımlama Kuramcılarının Katkısı

Alımlama kuramcılarının önde gelenlerinden Wolfgang Iser, bir edebi yapıtın (ki aslında bu herhangi bir yapıt için de geçerli olabilir) iki kutbu olduğunu yazıyor: birinde yazar tarafından yaratılan metnin bulunduğu sanatsal kutup, öbüründe ise okuyucu tarafından başarılan [metnin] somutlamanın (Alm. konkretisiert) yer aldığı estetik kutup. Yapıt, metinden daha fazla bir şeydir çünkü metin ancak somutlandığı zaman hayatıyet kazanır ve dahası bu somutlama hiç bir şekilde okuyucunun bireysel doğasından bağımsız değildir. Metin ve okuyucunun yakınlaşmaları edebi yapıtı meydana getirir.²⁵ Iser'nin edebi yapıtı, okuyucunun katılımıyla metinden farklılaşan bir kavramdır. Böylece edebi yapıt, okuyucunun okuma

- French, James Joyce'un Ulysses'i için yaptığı çözümlemeye şöyle giriyor: "Ulysses'te girişilen yolculuk kitabın kendisidir ve onu ancak okuyucu tamamiyle aşabilir (...) Ulysses okuyucudur; roman yolculuktur ve yolculuk bir keşif yolculuğudur." The Book as World: James Joyce's Ulysses (2. baskı, London: Abacus, 1982) s. 4.

²⁴ "Alımlama" kuramının, nüanslarına, yazarlarına ve ülkelerine göre değişen versiyonları bulunmaktadır: alımlama estetiği (Alm. rezeptionästhetik) okuyucu tepkisi (reader-response), alımlama kuramı (reception theory).

²⁵ Iser, The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett, İng. çev. Catherine ve Richard Macksey (Baltimore: The Johns Hopkins University, 1974) s. 274.

sürecini de içermektedir (göstergebilim, bugün, Iser'nin görüşleriyle ilke olarak uyuşmakta, ancak Iser'nin adlandırmasının tersine yapıtı değil, metni, okuyucunun yapıtla etkileşimi olarak görmektedir) .

"Somutlama", metin ve okuyucu arasındaki ilişkinin açıklanmasında, alımlama kuramının anahtar kavramlarından biri durumundadır: okuyucunun, metindeki herhangi bir boşluk ya da belirsizliği doldurması ya da kesinleştirmesi bir somutlama eylemidir. Roman Ingarden, örneğin, "Çocuk topu zıplattı." cümlesini bu türden boşluk ve belirsizliklerle dolu bir metin olarak değerlendirmektedir çünkü çocuğun yaşı, cinsiyeti, ten ve saç rengi vb. verilmemiştir. Okuyucu yine de, kendi dağarını (repertoire) kullanarak, 'top zıplatan çocuk' sahnesinin ayrıntılarını zihninde tamamlar. Bunun yanı sıra, metnin zamansal (temporal) yapısında da boşluklar vardır. Zamansal boşluklar, okuyucunun karşısına çeşitli biçimlerde çıkarlar. Ardarda gelen bir olaylar dizisinde, okuyucu, olaylar arasındaki zamansal ilişkiyi, bağlamdan çıkararak kurabilir.²⁶

Barthes: Okuma-Yazma ve Yapıt-Metin

Roland Barthes, göstergebilimin inceleme nesnesine yaklaşırken, "Einstein dönemi" olarak adlandırılan yeni bilimsel dönemin egemen tutumunu benimsemiş görünmektedir. Bu tutum, belli bir nesne ya da olgu incelenirken, incelemecinin ve inceleme etkinliğinin de hesaba katılmasını

²⁶ Robert C. Holub, Reception Theory: A Critical Approach (2. baskı, London: Methuen, 1985) s. 26.

öngörür.²⁷ Buradan hareketle, Barthes, nesnenin kendisi ile alımlanışı arasında bir ayrım yapma gereğini duyar. Göstergebilimde, inceleme nesnesi yapıtı, yapıtın alımlanışı (Barthes "okuma" olarak tanımlamaktadır) ise, metni belirtir. Ancak, bu noktada Barthes'ın ayrımı başka bir yöne sapmaktadır. Metin ile yapıt arasındaki ayrımın ölçütü, yapıtın alımlanışından yapıtın içsel niteliklerine kaymaktadır. Kimi ürünler yapıt olarak kalırken, kimi yapıtlarda da (bunlar eski dönemlerin ürünleri bile olabilir) metinler bulunmaktadır. Yapıt, bir maddi üründür, metin ise bir üretilimdir. "Yapıtın elde tutulurken, metnin dilde tutulduğunu" belirten Barthes, metnin "ancak bir üretim etkinliğiyle tecrübe edilebileceğini" ²⁸ savunuyor. Bazı yapıtların yapıt olarak kalmalarının nedeni de, okuyucunun bu yapıtları belli bir üretim süreci içinde tecrübe etmesine olanak vermemeleridir. Bu türden yapıtlar, tüketim nesneleridir²⁹ ve okuyucuyu da üretici olarak değil de tüketici olarak konumlarlar. Bu durumda, okuyucunun tecrübesi de bir tüketim hazzıyla sınırlanır. Barthes, "okuma" eyleminin anlamını da alışlageldik yerinden ederek, okuyucunun yapıtı "okuduğunu", metni ise "yazdığını" söylüyor ³⁰ Böylelikle, yazma eylemi yazarın elinden alınıp okuyucuya verilmektedir.³¹

²⁷ Barthes, "From Work to Text" ,Barthes, Image-Music-Text, s. 156.

²⁸ a.g.k. s. 157. - ²⁹ a.g.k. s. 161. ³⁰ a.g.k. s. 163.

³¹ "...Biliyoruz ki, yazmaya geleceğini kazandırabilmek için bu mitosu fırlatıp atmamız gerekiyor: okuyucunun doğumu, Yazarın ölümü pahasına olmalıdır." "The Death of the Author", Image-Music-Text, s. 148.

Barthes'ın S/Z başlıklı yapıtında, yapıt ve metin arasındaki ayrımın ölçütünü yeniden değiştirdiği gözlenmektedir; bu kez, ayrım, metin kavramının kendi içindeki bir bölünmeye taşınmıştır. Okuyucuyu ("yapıtın" okuyucusunu) bir çeşit aylaklığa sürükleyen, onun işlev görmesini engelleyen, "yazmanın" hazzından alıkoyan ve yoksul bir özgürlük sunarak, metni ya kabul etmeyi ya da reddetmeyi seçme durumunda bırakan metinlere "okurluk" (readerly) metin, (daha önce yapıt) ve bunun tam tersi özellikleri taşıyan metinlere de "yazarlık" (writerly) metin (daha önce sadece metin) denmektedir.³²

1970'li yıllarda, Stephen Heath'in anlatımıyla, sinema göstergebiliminde de, Barthes'ın yapıt-metin ayrımının benimsenmiş olduğu gözlenebilir: "Bugün, film ve metin arasındaki radikal kopmanın gerçekliği, çekingen bir biçimde sinemanın radikal bir tecrübesi olarak duyumsanmaya başlamıştır (...) seyirci artık bir yenisunumun tüketicisinin konumuna değil, bir okuma tecrübesinin konumuna yerleştirilmiştir."³³ Heath, Barthes'dan farklı olarak, seyircinin metin karşısında izleme etkinliğini, yazmak yerine okumak olarak adlandırmayı tercih etmektedir. Böylece, Barthes'daki okumak:yapıt, yazmak:metin sınıflamasının yerini, sinema göstergebiliminde izlemek:film, okumak:sinema metni (cinetext) almaktadır.

Barthes'ın yaptığı bu ayrımın ardında, yapıtın

³² Barthes, S/Z, İng. çev. Richard Miller (London: Jonathan Cape, 1985) s. 4

³³ Stephen Heath, "Questions of Emphasis" Screen, vol.14, no. 1/2 (Spring/Summer, 1973) ss. 123-124.

niteliğinin, okuyucunun (sinemada seyircinin) yapıtla etkileşiminin niteliğini de belirleyeceği varsayımı yatmaktadır. Bu türden bir varsayım, alımlayıcının etkinliğini kısıtlayıcı bir eğilimi barındırmaktadır. Alımlama etkinliğinin, yapıtın niteliğini aşamayacağı düşüncesi, alımlayıcının tarihsel, kültürel ve toplumsal koşulların değişmesine karşın, durağan bir doğayı koruyacağını öngörmektedir. Yapıtın kendisi, bir tüketim ürünü olabilir ve okuyucuyu da kendisini tüketmeye yöneltebilir ya da zorlayabilir. Ancak, tüketim sürecinin tamamiyle gerçekleşebilmesi için, ayrıca bir tüketiciye ve tüketim eylemine ihtiyaç vardır. Okuyucunun bir tüketici kimliği edinmeye ve tüketim eylemine direnmesi halinde, kendisinden beklenen okuma eyleminin niteliği kökten değişebilir.³⁴ Barthes'ın kendisi de, Balzac'ı yazılması mümkün olmayan yapıtların yazarı olarak sınıflamasına karşın, S/Z, Balzac'ın Sarrasine başlıklı ("okurluk") yapıtının bir yeniden yazılmasıdır. Böylelikle, okurluk metinlerin de yazılabileceğine, bunun metin kadar okuyucunun yeteneklerine de bağlı olduğuna bir örnek oluşturmaktadır.

³⁴ "Bana, okumak üzere, herhangi bir sayfa, 2000 yılında okunacağı şekilde verilse, 2000 yılının edebiyatını biliyor olurum." Jorge Luis Borges, Other Inquisitions İng. çev. Ruth L.C. Simms (New York: Simon & Schuster, 1965) (sayfa yok) aktaran Gérard Genet, Figures of Literary Discourse, İng.çev. Alan Sheridan (New York: Columbia University Press, 1982) s. 21. Borges'in okumaya yüklediği işlev, ilk bakışta abartılı görünse de, okumayı belirleyen etmenlere ilişkin bir fikir vermektedir. Dikkat edilecek olursa, edebi eğilimlerin tanınmasında ve değerlendirilmesinde, okuma biçiminin, yapıtın kendisinden daha belirleyici olduğu vurgulanmaktadır. Edebi akım ya da eğilimlerin değişmesinde okuma biçiminin yapıta göre daha ön plana çıkmasının nedeni, okuma biçimlerinin kültürün dinamikleri içinde değişmesine karşılık, yapıtın bir kez

Umberto Eco: Okurun Rolü ve Açık-Kapalı Metinler

Umberto Eco, okuyucunun, metnin en önemli işlevlerinden biri olduğu ilkesinden hareketle, metinler arasında, Barthes'ın S/Z'de yaptığına benzer bir ayrıma gitmektedir.³⁵ Metinleri Açık ve Kapalı olarak sınıflayan Eco, okuyucunun da, bu metinlerin niteliklerine göre kimlik kazanacağını savunmaktadır. Ian Fleming'in James Bond romanları, Superman gibi çizgi romanlar kapalı metinler olarak, okuyucuyu önceden belirlenmiş yollardan götürürler ve onda, gerekli yer ve anlarda, korku, acı, heyecan ya da depresyon gibi duygular uyandırmak için titizlikle hazırlanmış etkiler göstermeye çalışırlar. Sezgiler üzerine oturtulmuş toplumbilimsel spekülasyonların sonucu ortalama bir okuyucu varsayılır. Kapalı metinler, herbiri birbirinden bağımsız çeşitli yollarla okunabilir çünkü bu metinler potansiyel olarak herkese seslenirler³⁶. Açık metinler, açık olarak adlandırılmakla birlikte, okuyucunun kendisini istediği gibi kullanmasına kapalıdır. Bir açık metin, kendisinin herhangi bir biçimde yorumlanmasına izin vermez. Kendisinin empoze ettiği okuma biçimiyle, okuyucunun azami ölçüde katılımını gerektirir. Elbette, bu metinleri kapalı metinlermiş gibi, örneğin Ulysses'i, Stephen Deadalus'un hayatında sıradan bir

- ortaya konduktan sonra sabit kalması, Lévi-Strauss'un dediği gibi "kristal sertliği"ni bulmasıdır. Yapıta göre özerk ve alımlayıcıya yönelik bir metin kavramına bu yüzden gerek vardır.

³⁵ Umberto Eco, The Role of the Reader, ss. 4-9.

³⁶ a.g.k. s.8.

günün romanı ya da Suç ve Ceza'yı bir polisiye romanmış gibi okumak mümkündür ama o zaman bu metinler, en azından kendileri olmaktan çıkarlar ³⁷.

Eco, açık ya da kapalı her metnin, okuyucunun katılımını ve işbirliğini gerektirdiğini savunarak, bu ayrımın, genelde metinlerin yorumlanması ve (okuyucu tarafından) üretilmesini yöneten ilkelerin belirlenmesi için yapıldığını belirtiyor. Açık metinler, bu ilkelerin aşırı ve en kışkırtıcı görünümleridir.³⁸ Bu nedenle, açık ve kapalı metinler arasındaki ayrımın, Barthes'ın ayrımının tersine, nicel ölçütler üzerine oturtulduğu söylenebilir.

Anlamın Ortaya Çıkışı

Özetle, gerek Barthes, gerekse alımlama kuramcıları, alımlayıcının ilişkiye girdiği bir nesnenin, zaten alımlayıcıya açık olduğu, ona ilişkin işaretler taşıdığı ve alımlayıcının da sözü geçen nesneyle birlikte anlama yönelik bir etkileşim içinde bir üçlü ortaya çıkmaktadır: yapıt-metin-alımlayıcı. Metnin, alımlayıcı ile bir ürün olan yapıt arasındaki zihinsel ilişkinin sonucu oluşan bir üretim süreci ya da başka bir deyişle etkileşim olduğu düşüncesi, bir yapıtın çözümlenmesi ile örneklenecek somutluk kazanabilir.

Aşağıdaki fotoğraftaki görüntünün (Leonard Freed, A Lost Son Remembered, 1965) ön planında neredeyse arkasındaki duvara yaslanmış bir mezar taşı ve yine duvara bitişik cılız bir ağaç fidanı, arka planında ise, duvarın gerisinde,

³⁷ a.g.k. s.9. ³⁸ a.g.k. ss. 4-5.



duvara doğru yürümekte olan yaşlı bir erkek ile yaşlı bir kadın ve onların da arkalarında bir otomobil bulunmaktadır. Mezar taşının üzerinde, bir haç işareti ve üniformalı genç bir erkeğin portresi yer almaktadır. Yaşlı kadın da sol elinde bir buket çiçek tutmaktadır.

Söz konusu fotoğraf karşısında alımlayıcının muhtemel yorumlarından biri şudur: Mezar taşının üzerindeki fotoğrafın sahibi genç, savaşta ölmüş ve şimdi anne-babası onu ziyarete geliyorlar.

Bu yorum, çok kabaca, bir öyküdür ve çerçeve içindeki belli öğeler arasında belli ilişkiler kurularak oluşturulmuştur. Yüzeysel bir çözümlemenin ilk aşaması olarak,

kompozisyonu sağlayan ögeler şöyle sıralanabilir:

1 mezar taşı

2 mezar taşının üzerindeki fotoğraf: 6 yaşı kadın
Üniformalı genç erkek

7 yaşı erkek

3 ha işareti

8 yaşı kadının elin-
deki çiçekler

4 duvar

5 ağaç fidanı

9 araba

Mezar taşı ve duvar, çerçevenin alt yarısını bir mezarlık olarak bölmektedir. Fotoğraftaki genç erkeğin, mezarlık ve mezar taşıyla ilişkilendirilerek "ldğ" varsayılır. Erkek çok gençtir, demek ki, doğal bir ölüm söz konusu değildir. zerindeki askeri üniforma, savaşıta öldüğü varsayımını telkin eder. Haç işareti hem ölümü hem de ölen kişinin hristiyan olduğunu belirtir.

Yaşı kadın ve erkeğin yanyana yürümekte ve aynı yaşı grubunda olmalarına bakılarak karı koca oldukları sonucuna varılmaktadır. Mezarlığı dışarıdan ayıran duvara doğru ilerlemeleri ve yaşı kadının elinde bir buket iek oluşı mezarlığı ziyarete geldiklerini gösterir. erevede ise, yalnızca, genç askerin mezar taşı görünmektedir; demek ki, yaşı çift, savaşıta ölen erkek evlatlarını anmaya gelmişlerdir. Arkalarındaki araba onlara ait olmalı; demek ki, uzaktan geliyorlar.

gelerarası ilişkilerin kuruluşı formle edilecek olursa, önce bazı ögelerin kendi aralarında ilişkilendirilerek beklendiği ve sonra da öbeklerin ayrıca ilişkilendirildiği dikkati çekmektedir:

$$[(1+2+3)+4] - [((6+8) +7)+9]$$

mezarlığın içi - mezarlığın dışı

ölü - canlı

Bu formülasyon, öykünün yalnızca yüzeysel anlamını verebilecek yalınlıkta tutuldu. Dikkat edilecek olursa, ağaç fidanı, bu aşamada değerlendirme dışı bırakılmıştır. Daha karmaşık ve derin bir anlam düzeyi amaçlandığında, sağlıklı ve cılız ağaç fidanıyla genç yaşta ölen erkek arasında kurulacak ilişki, metaforik bir boyut kazanabilecektir. Daha da ileri giderek, kamera açısı, aydınlatma ya da ışık seçimi, yüz ifadeleri, renk gibi başka kategorilere başvurulabilir. Ancak, öykünün kuruluşunun yüzeysel çözümlemesi, bu aşamada, anlamın oluşmasına kaynaklık eden süreçler konusunda yeterince aydınlatıcı olmaktadır.

Gerçekte, fotoğraf, yapılan yorum ve ulaşılan anlam için kesin kanıtlar barındırmamaktadır. Çerçeve, yalnızca, belli bir düzen içinde yerleştirilmiş görüntü öğeleri vardır. Gündelik hayatta yer alabilecek benzeri bir sahnede, yaşlı çift mezarlığın duvarına doğru ilerledikten sonra, içeri girmeden başka bir yöne doğru yürümelerine devam edebilirler. Karı koca değil, kardeş olabilirler. Çiçekler bir başkası için alınmış olabilir ve belki de mezar taşı için, ölünün yalnızca üniformalı bir gençlik fotoğrafı bulunabilmiştir. Yaşlı çiftin arkasındaki arabanın da onlara ait olduğunu gösterecek bir kanıt yoktur. Bütün bunlar, alımlayıcının zihninde gerçekleştirdiği varsayım ve beklenti dizileri üzerine kurulan ilişkiler ağının ürünüdür.

Herşeyden önce, alımlayıcı fotografik görüntüde yer alan öğeleri belli bir görenek uyarınca tanıyabilecek donanım, başka bir deyişle, kültürel birikime sahiptir. Üniformanın askeri bir kimliğe ve dolayısıyla belli bağlamlarda savaşa, belli bir formdaki taşın mezartası görevi gördüğünü ve ölüme işaret ettiğini bilecek donanım ve kapasiteyle yüklüdür. Yaşlı çiftin kendi aralarında karı-koca ve fotoğraftaki gençle de ebeveyn-evlat ilişkisi içinde olduklarını çıkarsayacak ailevi yapı zihninde içselleşmiştir. Bu durumda, herhangi bir yapıtın anlamı kendi içinde barındırdığını ileri sürmek güçleşmektedir. Yapılan çözümlemenin de gösterdiği gibi, bilinç ve bilinçdışı alanlarındaki mekanizmaların işleyişiyle, anlam alımlayıcının kendisinde oluşur. Alımlayıcının yapıt karşısında, zihni etkinliğinin yöneldiği amaç, yapıtın barındırdığı bir "anlamı çözmek" değil, bir takım "ipuçları"-nı değerlendirerek ona "anlam atfedebilmektir".³⁹ Bir şiirin, bir romanın, bir fotoğrafın ve nihayet bir filmin maddi varlığının aynı kalmasına karşın, anlamın, tarihsel ve kültürel koşullara ve alımlayıcıların köklü farklılıklarına göre değişiklik göstermesinin temelinde bu yatar.

Yine de, anlamın alımlayıcının kendisinde başlayıp kendisinde biten bir nesne olarak ele alınması, onun oluşmasını sağlayan nedenlerin önemli bir bölümünden koparılarak incelenmesi gibi bir sakıncayı barındırır. Daha önce de belir-

³⁹ "Birisinin sana ne dediğini anlamak, o kişinin kelimelerinin sende uyandırdığı anlamı o kişiye atfetmen demektir." R. G. Collingwood, The Principles of Art (Oxford: Clarendon Press, 1938) s. 250'den aktaran Max Black, The Labyrinth of Language (2.baskı, Harmondsworth: Pelican, 1972) s. 88.

tildiği gibi, alımlayıcı, alımlama (reception) etkinliğini, karmaşık bir zihni haritayı izleyerek yürütür. Başlangıç olarak, harekete geçmesi için belli bir uyarana ihtiyacı vardır yani bir yapıtla karşılaşmış olması gerekir. Bu yapıt, zihnini belli noktalarda uyarır; onu "surgeneric" (üst tür) kimliği konusunda biçimsel düzenlenişi yoluyla (örneğin, bir kitap kapağı, başlık, satırların bir roman ya da öyküde olduğu gibi yanyana ya da bir şiirde olduğu gibi altalta dizilişi yoluyla) bilgilendirir, böylece alımlayıcı bir belgesel mi yoksa kurmaca bir yapıt mı, bir roman mı yoksa bir şiir mi okuyacağını öğrenerek yola çıkar, alımlama etkinliğini ona göre belirler; bir roman şiir gibi, bir şiir de roman gibi okunmaz. Yapıtın özelliğine göre, ardından "generic" (türsel) kimliğine ilişkin ipuçları gelir. İpuçları, çeşitli düzeylerde, haritadaki yön işaretlerine benzer bir işlev görür: Eğer bir "aşk romanı" okuyacaksa, haritasında ona göre bir yol seçer yani donanımındaki aşk romanlarıyla ilgili beklenti ve varsayım dizilerini devreye sokar. Bir aşk öyküsünün gerektirdiği donanımsal dizilerle, "polisiye roman" okunmaz. Haritadaki yön işaretleri yani yapıtın sunduğu ipuçları, kimi zaman kasıtlı olarak yanıltıcıdır. Örneğin, gerilimin "katil kim?" sorusu üzerine kurulduğu bir "dedektif filmi"nde, ipuçları, anlatının belli bir yerinde, şüpheleri "masum kişi" üzerine çekecek şekilde düzenlenir ve seyirci yanlış yola sapar: filmi bir müddet katilin o kişi olduğu varsayımıyla izler ve bir noktada başlangıçtaki verilerle çelişen başka ipuçlarıyla karşılaştığında yolunu değiştirir. İpuçları

kasıtlı olarak "yanıltıcı" bir biçimde düzenlenmiş olabilir, ancak yapıt hiç bir zaman "yalan" söylemez. Yalnızca, seyircinin izleme etkinliği, artık kalıplaşmış beklenti ve varsayımlar üzerinde oynanarak yanlış yönde biçimlendirilir. Yanıltıcı ipuçlarının varlık nedenine anlatı içinde mutlaka "meşruluk" kazandırılır. Örneğin, sonunda masum olduğu ortaya çıkan kişinin şüpheli davranışlarının, sevdiği birini koruma amacından kaynaklandığı anlaşılır. Tecrübeli seyirci, aslında kendisini yanıltanın, yapıtın kendisi değil, yanıltılmaya elverişli durumdaki donanımları olduğunu bilir.

İKİNCİ BÖLÜM

"SEYİRCİ"

Seyircinin bir filmi izlemeden önce, onu izlemeye hazır kılan zihinsel koşulların incelenmesi, hem onun sinematografik sistem içine nasıl girdiğinin hem de bu sistem içinde ne gibi bir işlev yüklenerek bir filmi nasıl izleyip kavradığının anlaşılması bakımından önem taşımaktadır.

Seyircinin bir filmi izleyebilmek için tıpkı okur-yazarlık gibi kendisinin kazanması gereken edinimlere ihtiyacı vardır. Bu edinimler, sinema kültürü, film dilini tanıma ya da görsel okur-yazarlık olarak ifade edilebilir. Ancak, ondan önce ele alınması gereken, seyircinin sinemaya "girmeden" önce beraberinde neleri getirdiğidir. Doğumundan, hatta ana rahminde oluşumundan itibaren ondaki hangi oluşumlar onu sinemaya hazırlar? Seyircide mevcut hangi donanımlar, sinemaya gidip, karanlık bir salonda, bir projektörden gelen görüntülerle aydınlanan bir perdede bir filmi izlemesini mümkün kılar?

İzlemeyi mümkün kılan koşullar, bu noktada seyircinin zihinsel donanımlarıyla ilgili olarak ele alınmaktadır. Burada, seyircinin sinema perdesi üzerinde akan görüntüleri nasıl görüp, sesleri nasıl işittiğini değil, bu görüntü ve seslerin ardındaki düzene zihnini nasıl açıp, onunla bütünleştiği seyirci-sinema ilişkisinin asıl açılması gereken konusudur.

Kişinin görüntü ve sesleri nasıl algıladığı, fizyolojiden algı psikolojisine kadar çeşitlilik gösteren disiplinlerin ala-

nına girerken, son yıllarda psikanaliz, seyircinin bir 'özne' olarak film izleme gibi zihinsel bir faaliyet göstermesi konusunda giderek artan yoğunlukta kuramsal açıklamalar getirmeye başlamıştır. Başlangıçta, ruh hastalıklarının teşhisi ve tedavisi için geliştirilen psikanalizin kullanım imkanları giderek genişlemiş ve sanattan (örneğin, sanatçının yaratış tarzı, okuyucunun okuma biçimleri) ekonomiye (örneğin, reklamcılıkta tüketicinin güdülenmesi) kadar çeşitli alanlarda, zihnin çeşitli koşullardaki işleyişinin anlaşılması için bilimsel yordamı oluşturmıştır. Öncelikle, Freud'un kendisi, Leonardo da Vinci, Mikelanj gibi sanatçıları yapıtlarından yola çıkarak çözümlemiş, yapıtlarıyla sanatçılar arasındaki bağı psikanalitik açıdan açıklamaya çalışmıştır. Onun amacı daha çok, sorunu sanatçı tarafından ele alıp, yaratış sürecinde bilinçdışının işlevlerini sergilemek ve bu arada tıp dışındaki alanlardan taşıdığı örneklerle kendi kuramlarını güçlendirmek ve uygulama alanını genişletmektir. Ama Freud sonrası psikanalitik çalışmalar sanatsal etkinliklerle ilgili olarak, Hamlet'in nevrozundan Shakespeare'in nevrotik kişiliğine gitmekle yetinmeyip, yapıtla onu alımlayan arasındaki ilişkinin doğası üzerinde yoğunlaştı.

Sinema bir sistemdir ve başka sistemlerle içiçedir.

Seyirci de bir alt-sistem olarak sinematografik sistemin bir parçasını oluşturur. Bu bakımdan psikanaliz, seyircinin sinematografik sistemle bütünleşmesinin dinamiklerini araştırır. Seyircinin sinemaya gitmesini sağlayan güdü, yani görsel-işitsel bir ortamı belli bir öykü çizgisinde izleme arzusu, izleme anında gerçekleşen zihinsel süreçlerle

sinematografik ortam (sinema salonu, projektör, perde, vb.) ve perdeye yansıyan filmle kurduğu ilişkilerin anlamı, psikanalizin üzerinde yoğunlaştığı sorunsalın kapsamına girer.

Psikanalitik yaklaşım, kuramını ortalama bir seyirci modeli üzerine oturtur. Bu varsayılan seyirci, görgül olanla ideal olan arasında yer alır ve sinematografik sistemin bir parçası olarak görülür.

Psikanaliz, anket ve deneyler yoluyla seyirciden elde edilen verilerle ilgilenmez; onun amacı bilinçdışının oluşumunu bir model çerçevesinde çizerek sinemayla ilişkilerini bulgulamaktır.

Psikanalitik kuramların dili, konularının doğası gereği paradoksaldır. Açıklamalar daha çok, aynı anda birlikte varolan gelişkili olguları, örneğin arzuları ve nedenleri gözler önüne sermeyi amaçlar. Örneğin, "bir duyguya 'karşıt' olarak gelişen şey, aynı zamanda karşıt olduğu şeyin 'içinde' de gelişir ve amacına ters düşse de, karşıt olduğu bu şeyden kolay kolay kopamaz."⁴⁰

Psikanalizin sağladığı kuramsal temelde, seyirci herşeyden önce bir özne olarak tanımlanmakta, öznesi olduğu etkinlik (film izleme) ve etkinliğin nesnesinin (sinema) bir betimlemesi yapıldıktan sonra aradaki ilişkilerin çözümlenmesine girişilmektedir. Seyirci sinematografik bir özne (cine-subject) olarak görülür ve sinemayla olan ilişkileri yukarıda değinilen bakış açısından incelenir. Burada 'özne' sözü,

⁴⁰ Christian Metz, Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier, s.71.

terimin günlük hayattaki kullanımından daha farklı bir anlama işaret eder ve özellikle Lacancı psikanalizde merkezi bir önem taşır.

Bir Özne Olarak Seyirci

"Bir hayvan olarak insan yavrusunun toplumdaki yerini erkek ya da dişi öznelerle dönüşerek aldığı süreçleri inceleyen"⁴¹ psikanaliz, kaba bir tarifle, kişinin bilinçdışı yapıları ve yaşamı boyunca sürdürdüğü etkinliklerle arasındaki bağı, bir takım sembolik örüntüleri çözümleyerek kurmayı amaçlar. Psikanaliz, yöntem bakımından önce, çocuğun ilk bir kaç yılını alan, öznenin oluşumundaki birincil diye tanımlanan süreçleri saptar, modellerini çizer ve ortaya bilinçdışı yapıların eklemlendiği bir çekirdek koyar. Kişinin yaşamı boyunca gerçekleştirdiği etkinliklerin tümü, dolaylı ya da dolaysız, bu çekirdeği kuran birincil süreçlerin metaforik uzantısıdır. Psikanaliz, bu uzantıları ya da diğer bir deyişle metaforik anlatımları, modellere bakarak ve denklik ilişkilerini kurarak açıklar.

Söz konusu çekirdeği barındıran, İngilizce "subject" ve Fransızca "sujet" sözcüklerinin karşılığı olarak kullanılan özne, 'bir eylemin faili olma'nın yanısıra, 'bir şeye tâbi olma' anlamını da içermektedir. Sinema söz konusu olduğunda, seyirci yani sinematografik özne, bir yandan film izleme eyleminin 'fail'iyken diğer yandan da sinematografik ortamın koşullarıyla bağlıdır. Eşdeyişle, bu koşullara 'tâbi',

⁴¹ Colin MacCabe, "The Presentation of 'The Imaginary Signifier'", Screen, vol. 16, no.2 (Summer, 1975), s.8.

yani 'pasif' ve belli etkilere 'maruz' durumdadır.

Öznenin belli koşullara tâbi ve belli etkilere maruz olduğu zihinsel alan ise bilinçdışıdır. Bilinçdışının insan zihninde özel bir yeri vardır: bilinçliliğin doğrudan ya da örtülü zihni materyalleri barındırır.⁴² Örneğin, kişi herhangi bir şeyi yapmak isteyip de yapamadığında, bir takım savunma mekanizmalarıyla onu yapma arzusunu bastırır, böyle bir arzu duymadığına kendini inandırmaya çalışır. Böylelikle daha önce bilinç düzeyinde somut bir biçimde tanımlayabildiği arzu bilinçdışına kayar. Burada artık arzuyu tanımlayabilecek ve böylece onu gerçekleştiremediği için acı çekecek durumda değildir. Ancak, yine de bastırdığı şey, dil sürçmeleri ve rüya gibi yollarla biçim değiştirerek dolaylı yollardan bilince ulaşabilir. Bununla birlikte, kişi bilinç alanında dönüşmüş durumdaki arzuyu tanıyamayabilir; bunun için, gördüğü rüyayı çözümleyebilmesi ve yorumlayabilmesi gerekir. Eğer rüyayı doğru çözümleyebilirse, bilinciyle bilinçdışına ulaşp arzuyu tanıyabilir.

Fransız psikanalist ve felsefeci Jacques Lacan'ın, Freud'u yeniden yorumlayarak yerleştirdiği gelenek, ana hatlarıyla bilinçdışına dilbilimsel bir temel sağlamakta ve Oedipus ve iğdişlik (castration) gibi kompleksleri 'çocuğun varoluşsal yaşamının betimlemesinden çok, öznelğin yapılanmasının bir modeli'⁴³ olarak görmeyi önermektedir.

⁴² Freud'un bilinçdışı kavramının zaman içinde geçirdiği değişimin bir tablosu için bkz. Kaja Silverman, The Subject of Semiotics (New York: Oxford University Press, 1983) ss. 55-183.

⁴³ Colin MacCabe, a.g.k., s. 12.

Bilinçdışı ve özne kavramlarına getirilen bu yeni bakış, başta Christian Metz ve Jean-Louis Baudry gibi sinema kuramcıları dahil olmak üzere bir çok yazara, sinemanın özünün anlaşılmasında ve açıklanmasında göstergebilim ve psikanalizin işbirliği için kuramsal zemin hazırladı. Bilinçdışı ve özne arasındaki bağ, öznenin 'seyirci' kimliğini kazanmasının soruşturulmasında hareket noktası kabul edildi.

Öznenin Oluşumu

Lacancı psikanalizde öznenin oluşumu, doğum, bedenin bölgelerinin ayrımlaşması, dile erişim ve Oedipus kompleksi gibi adımlar boyunca gerçekleşir.⁴⁴ Bunlardan ayna evresi ve Oedipus kompleksi öznenin 'kişisel tarihi'nde çok önemli bir yer tutar.

Daha önce de belirtildiği gibi, psikanaliz, konusu olan nesneleri incelerken paradoksal açıklamalarla çalışır; buna zorunludur, çünkü insanoğlunun hayatı, bir anlamda, uzlaştırmaya çalıştığı çelişkilerin dinamiği üzerine kuruludur.

Eksiklik ve Öteki.- Lacan'ın özne anlayışı eksiklik motifiyle belirginleşir. Zihin kendi varoluşunu eksik görür ve kendisini imgelemsel bir bütünün anlamlı bir parçası ya da

⁴⁴ Burada, psikanalize özgü, mesleki anlatım dili olabildiğince basitleştirildi. Verilen özet aşağıdaki kaynaklardan yararlanılarak hazırlandı:

Jacques Lacan, "The Mirror Phase as Formative of the Function I", New Left Review, no 51, (1968) ss.71-77; Bice Benvenuto & Roger Kennedy, The Works of Jacques Lacan, (London: Free Association Books, 1986) ss. 47-59 ;Anika Lemaire, Jacques Lacan, İng. çev. David Macey (London: Routledge & Kegan Paul, 1982) ss. 79-82 ;Kaja Silverman, The Subject of Semiotics, ss. 149-193 ; Rosalind Coward & John Ellis, Language and Materialism (London: Routledge & Kegan Paul, 1977) ss. 93-121.

yarısı olarak görür. Bu bütünün diğer parçasına ulaşım eksikliğini tamamlamak, yani yeniden bütünleşmek onda hakim olan bir arzudur. Sözkonusu bütünün önde gelen özelliği cinsel birliğidir. Cinsel bakımdan tamken ikiye bölünmüş ve ortaya dişi ya da erkek yarımlar çıkmıştır. Bu parçalar karşı cinsle bütünleşip tamamlanmak isterler. Görüldüğü üzere burada eksiklik motifi, tanımı itibariyle cinseldir; aynı anda dişi ve erkek olmanın imkansızlığı üstüne kuruludur. Zihin bu boşluğu sembolik bir biçimde doldurur. Lacancı psikanaliz, kendisi bizzat mevcut olmayan ama yokluğunun şiddetinden dolayı zihinde sürekli varlığını hissettiren şeye 'öteki' (Fr. autre, İng. Other) adını veriyor. Bu yüzden paradoksal bir anlatımla, özneyi özneyanın onda bulunmayan bir şey olduğu söylenebilir. Çünkü, zihin sürekli, 'varlığını' duyumsadığı 'yokluk'ları telafi etmeye çalışarak, özneyi bu yönde harekete geçirir.

Doğum ve Bedenin Bölgelerinin Ayrışması.- Yeni doğan insan yavrusu yeterince olgunlaşmamıştır ve bu yüzden bir çok hayvan türünün tersine uzun bir süre dışarıdan birilerinin bakımına, yardımına muhtaçtır. Doğumdan sonra bir süre, çocuk kendisi ve çevresi arasında bir fark görecektedir. Kendi bedeni ile onu besleyen annesi ve onu saran örtüler arasında bir fark yoktur. Çocuk, kendisini çevreleyen ortamla, herhangi bir ayırım yapmadan özdeşleşir. Bu ortama ilerde kendisi için büyük önem taşıyacak olan annesi ve kendi bedeninin görebildiği parçalarının yanı sıra, ayrıntı sayılabilecek nesneler de dahildir. Freud bu dönemde çocuğun durumunu 'okyanusal benlik' diye adlandırırken, Lacan, 'hommelette' tanımını tercih

etmektedir. Fransızca'da "homme" sözcüğü 'insan, adam' anlamlarına gelir; "hommelette" sözü ise 'insan' anlamını da içermekle birlikte, 'omlet'e de anıştırma yaparak, belirsiz, şekillenmeyi bekleyen, sıvı halde, her yöne dağılan bir kütleyi ima etmektedir.

Bu dönemdeki özdeşleşme, ileride üzerinde durulacak olan ayna evresindeki gibi örgütlü değildir. Belirlenme eksikliğinin tecrübe edilmesiyle etkinlik kazanır. Zevkle yaşanan herşey tümüyle özümсенir ve hiçbir sınır tanınmaz. Bu yüzden çocuğun zihni, ayırım gözetmeden, kendini önüne gelen her şeyin hakimi, sahibi (ve tabii kendisi) olarak görür. Algıladığı dünya, onun için mutlak iktidarın simgesi olan "fallus"tur.

Bununla birlikte öznenin bedeni bir müddet sonra çevresinden kopmaya ve kendi içinde ayrılmaya başlar. Annenin ve çevredeki kişilerin çocuğun bedenine gösterdikleri ilgi ve bakım, bedenin parçalarının özelliklerine göre farklılaşır. Anne, gösterdiği ilginin farklılığı ve yoğunluğu nedeniyle çevredeki diğer nesne ve kişilerden ayrılır. Yıkama, kurutma, giydirme ve okşama eylemleri sonucu vücudun belli uyarılara belli duyarlıklar gösteren (örneğin erojen bölgeleri) belirginleşir ve libido buna göre kanalize edilir. Dürtü ve ihtiyaçlar doğrultusunda bedenin kendi mekanı örgütlenmeye yani çocuk, bedenine ilişkin olarak bilgilenmeye başlar. Eksiklikleri hisseder; örneğin, ağızındaki eksikliği tamamlayıcı ve onun hem dürtülerini hem de ihtiyaçlarını doyurucu bir işlev gören anne memesinin varlığı ve yokluğu arasındaki fark kendini belli eder. İsteddiği halde annesinin memesine kavuşamadığında,

endişeye kapılır, başparmağını emerek meme yerine bir erotik nesne koyabilir ama acıktığı zaman, bu ihtiyacını karşılayabilmek için tamamıyla dışsal yardıma gerek vardır.

Çocuk zamanla, olayların kendi istekleri dışında meydana geldiğini ve kendi istekleri ile dış dünya arasında her zaman uyum olmadığını görür. Artık yetersizliğini kavramış, bundan dolayı da, istenmedik bir tecrübeyi yaşamaya zorlanabileceğini yani fallus'un elinden alınabileceğini sezdiği için, endişe bu erken yaşta tanıdığı bir duygu olmuştur.

Böylece çocuğun zihinsel mekanı, bedensel mekanına çekilmeye başlar ve ayırdetme yeteneği gelişir. Lacan'ın "omlet"i, bundan sonra diğer evrelerden geçecek ve artık belli bir yapıya sahip olacaktır. Çocuğun hayatında, benliğinin yansıdığı bir yüzey olarak "ayna" ve içinde yer aldığı ailevi ortamı kuran "anne" ile "baba" önem kazanarak belirleyici rol oynayacaklardır. Ancak, bunlar, sözlük anlamlarında değil, daha çok, öznenin oluşumundaki belli işlevleri simgeleyen zihinsel kavramlar olarak düşünülmelidir.

Ayna Evresi.- "Kişiliğin, insanın kendini tecrübe edip 'Ben' olarak tanıdığı parçası yahut benlik duygusu"⁴⁵ olarak tanımlanan ego, kabaca, insanın kendi kendisinin farkına varmasından kaynaklanır.

Birinci aşamada, çocuk "anne"yle (anne ya da onun yerini tutanla) sıkı ilişkidir. Varlığını geliştirip sürdürebilme-

⁴⁵ Charles Rycroft, A Critical Dictionary of Psychoanalysis (Harmondsworth:Penguin, 1979) s. 39. Ego ile id arasındaki ilişkiyi Freud, bindiği atın üstün gücünü (id) denetlemeye çalışan sürücü (ego) benzetmesiyle açıklıyor (1923).a.g.k. s. 37.

sini annesine borçludur ve bu yüzden ona bağımlıdır; süt emme, vücut ısı ve bakım gerektiren işlemler bu evrede annenin ön planda olmasını sonuçlar. Baba ise şimdilik ailevi hiyerarşide silik bir konuma sahiptir.

Lacancı psikanalizde, metaforik betimlemeye göre zihnin olgunlaşmasında, belli bir noktada (doğumdan sonraki altıncı ayla on sekizinci ay arası), çocuk kendi bedenini aynada görerek, varlığını kavrar. Dikkat edilecek olursa, burada çocuğun kendi varlığını, kendi kendisinin dışına çıkararak, dışarıdan algılaması anlamlıdır. Çocuğun kendisini kendi dışına çıkararak doğrudan görmesi mümkün değildir. İnsan kendi yüzünü, fiziksel kısıtlılığundan ötürü hiç bir zaman göremez; bedenini ise bir bütün halinde değil parçalar halinde algılar (çünkü bedeni şimdilik birbirinden bağımsız gibi görünen hazla ilgili ve/veya biyolojik ihtiyaçları karşılayan ve işlevlerinden tanınan organlardan ibarettir). Oysa ayna, ona kendi görüntüsünü, dolaylı yoldan da olsa, görme ve tanıma fırsatını verir. Çocuk, böylece 'insanın Benlik duygusunun kaynağı olan gözleriyle'⁴⁶ aynada karşılaşır. Aynadaki görüntünün belli ipuçlarını değerlendirerek kendisine ait olduğunu anladığında, çok önemli bir dönüm noktasına gelmiş olur. Kendini, ilk kez, kendi kendisinin hem nesnesi hem de öznesi durumunda bulur.

Aynadaki imge bir bütündür ve çocuğun hareketlerini simetrik biçimde geri gönderir. Çocuk aynadaki görüntüsünün

⁴⁶ Charles Altman, "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse", Bill Nichols (ed.) Movies and Methods II (Berkeley: University of California Press, 1985) s. 519.

sahibi, dahası efendisi olduğunu çıkarsayarak bundan haz duyar kendi görüntüsünü narsizme kaynaklık eden bir bütünsel aşk nesnesi haline sokar. Aynadaki imge üzerindeki hakimiyet imgelemseldir (çünkü çocuk gerçekte kendi bedeninin hareketlerini tümüyle denetleyememektedir) ancak bu zamanla kendi bedeni üzerindeki biyolojik hakimiyete de yol açar.

Aynadaki görüntü, kişinin kendini özdeşleştirdiği ilk örgütlenmiş görüntü olduğundan, ego biçimini bu görüntünün örgütleyici ve kurucu niteliklerinden alır. Görüntü, böylece öznenin dünyayı görüşünü de etkiler.

Benvenuto ve Kennedy, 'çocuğun hiç bir zaman kendi görüntüsünü yansıtan gerçek bir ayna ile yüzyüze gelmeyebileceğini ve bu yüzden annenin bakışından ayrı olarak kendi imgesine sahip olmayabileceğini'⁴⁷ öne sürmektedirler. Oysa, burada önemli olan, çocuğun gerçek bir aynayla karşılaşp karşılaşamaması değil, içinde aynanın gördüğü işlevin yer aldığı herhangi bir süreci yaşamasıdır. Özetle, ayna evresi iki olgunun meydana gelmesi bakımından önem taşımaktadır:

1) çocuğun kendi dışındaki bir nesneyi 'ben' diye tanınması ama aslında onun kendisi olmayıp kendisini yansıtan bir dışsal imge olduğunu farketmesi; 2) bu olguya dayanarak, bundan sonra hayatın çeşitli anlarında öznenin, 'ben' diye tanınamamakla birlikte kendini dışsal imgelerle özdeşleştirmesi.

Yukarıda da belirtildiği gibi çocuk bu süreçte hem kendi benliğinin farkına varmakta, yani kendisine dışardan bir nesne

⁴⁷ Benvenuto & Kennedy, a.g.k., s. 50.

gibi bakabilmekte, hem de bu sürecin koşullarına tâbi olmakta, bu koşulların egoyu biçimlendirici etkilerine maruz kalmaktadır. Bunun nedeni de, çocuğun aynadaki görüntüsüyle bir varlık olarak kendisi arasındaki farklılıkta yatmaktadır.

Lacan, ayna evresini, öznenin başka özdeşleşmelere girmesinin kaynağı olması bakımından çok önemli buluyor. Çünkü öznenin bundan sonraki özdeşleşmeleri bu mekanizma üzerine kurulacaktır. Hatta çocuk bu mekanizmayı tamamiyle sindirinceye kadar kendisini başkalarıyla, daha doğrusu aynanın gerçekliğiyle dış dünyanın gerçekliğini karıştıracak, örneğin başka bir çocuğu dövdüğü halde dövüldüğünü söyleyecek, yere düşen bir çocuk gördüğünde birden kendisi de ağlamaya başlayacaktır.

Ego İdeal Ego İkilemi.- Ayna evresinde, aynı zamanda köklü bir 'yabancılaşma' da yaşanır: çocuğun hakim olduğunu düşündüğü görüntü kendi dışındadır ve bu arada kendi bedenine hakim değildir. Bu imge idealdir ama dışsaldır, çocuğa aittir ama çocuk ona dokunamaz. Çocuk kendi imgesini bir yansıma olarak görür; dolaylı yoldan kendini tanır, kendine dışarıdan bakar. Çocuğun kendisini algılaması dolaysız fakat eksiktir; aynadaki imgesini ise eksiksiz olarak algılar, bu yüzden kendisini aynadaki görüntüsüyle özdeşleştirir. Kendisini doğrudan algılayışının eksik ama kendisinden ayrı, dışarda olan imgesinin ise tam oluşu, onu "ideal" ⁴⁸ olarak görmesine sebep olur. Bu eksiklik duygusu çocuğun imgeleminde gerçekleşir yani

⁴⁸ Kaja Silverman, 'ideal'in ancak bir değerler sistemi içinde anlamı olabilecek bir terim olduğunu savunuyor. Çocuğun kimliği, en başından beri kültürel ortam tarafından biçimlenmeye açıktır. En basitinden, ayna evresinde annenin yorumu ya da müdahalesi, çocuğun çevresindeki

çocuk bütün çıkarımları imgeleminde yapar. Bu yüzden ayna evresi "imgelemsel düzen"e tekabül eder.

Daha önce, öznenin oluşumunda çekirdek yapılanmalar meydana geldiği, psikanalizin insanın hayatı boyunca sürdürdüğü temel tutum ve davranışları, en genel deyişle, etkinlikleri, bu çekirdek yapıların bir çeşit uzantıları olarak görerek çözümlendiği belirtilmişti. Buradan hareketle, psikanalizin ayna evresindeki idealleştirme ve ideal olanla özdeşleşme süreçlerinin (birincil özdeşleşme) uzantılarını, insanın hayatının bir çok anında görüp (ikincil özdeşleşme) buna göre değerlendirdiğini söylemek mümkündür. Kişi, özneliğini bir ego-ideal ego diyalektiği üzerine kurar; sürekli, bilinçdışı donanımları onu kendi eksikliklerini giderip, aynada özdeşleştiği imgesine kavuşmaya, onunla bütünleşmeye yöneltir. Özne ise, bunu ancak sembolik düzeyde başarabilir. Bir çok kişinin yaratıcılığa eğilimi, sembolik olarak, bir eksikliği giderip, ideal egoya kavuşma arzusunun sonucu olarak görülebilir. Seyirci de, film izleme sırasında perdedeki film kişilerinin görüntülerini yer yer idealleştirir ve onlarla özdeşleşir. Bu yüzden ayna evresi, seyircinin sinema perdesinde yansıyanla nasıl bir ilişkiye girdiğinin açıklanmasında kritik bir önem taşımaktadır.

- oyuncak tabanca, resimli kitap, tren veya oyuncak bebek gibi temsili nesneler, çocuktaki 'ideal' anlayışının oluşmasında kültürel bağlamı kurarlar. Bkz. The Subject of Semiotics, s. 160. Böylece kültürel ortamın değişmesiyle birlikte öznenin kendisini özdeşleştirmek isteyeceği ideal görüntü de değişecek, bu da doğallıkla, farklı 'kendini tamamlama' girişimlerine yolacaktır. Ancak, ideal olanla özdeşleşme mekanizması olduğu gibi kalacaktır. Farklılaşma, yalnızca bu mekanizmanın içeriği için söz konusudur.

Oedipal Evre ve Dile Erişim.- Öznenin oluşumu ayna evresiyle birlike sona ermez; imgelemsel düzene tekabül eden ayna evresini, sembolik düzene tekabül eden Oedipal evre izler. Birincide, annenin egemenliği söz konusuyken, ikincide baba devreye girer ve çocuk ikili bir ilişkiden (anne-çocuk) üçlü bir ilişkiye (baba-çocuk-anne) geçer.

Bu üçlü ilişki çerçevesinde artık, çocuğun anneye olan ilişkisi eskisi gibi değildir. Bundan böyle ilişkiler dengesi baba tarafından kurulacaktır. Çocuk, bu yüzden babayı otoritenin ve kanunun bir temsilcisi, bir sembolü olarak görecektir. Baba, aynı zamanda anneden ayrı düşmesinden de sorumludur.⁴⁹

Çocuk, babanın bir otorite figürü olarak devreye girmesi sonucu, annenin bu otoritenin saptadığı politikalar uyarınca elinden alınmasına bir takım sembolik düzenlerde tepki gösterir. Annenin yokluğunu telafi edebilmek için sembolik bir gerece başvurur; dili kullanmayı öğrenir.

Birincil olarak anne ve hayatın izleyen yıllarında (ikincil olarak, bir anlamda annenin yerini tutması için) başka 'arzulanan nesneler'in yokluğunda özne, çeşitli anlamlama biçimlerinden yararlanarak, onları "dile getirecektir".

Böylece, çocuk, anne ve babadan ayrı bir kişilik edinecek, giderek dilin ve kültürün dünyasına girerek, imgelemsel olanla

⁴⁹ Betimlenen aile modeli, ataerkil toplumun bir birimidir. Batı toplumlarında ve bir çok doğulu toplumda, bu ataerkil aile türüne rastlanmaktaysa da, başka toplumsal yapılarda, aile yapısı da farklı olacağı için (örneğin, anaerkil), öznenin oluşumuyla ilgili kuramların özgül durumlara göre yeniden gözden geçirilmesi gerekir.

gerçek olan arasındaki farkı anlatabilecek düzeye erişecektir. Dikiş Kavramı. - Çocuğun, anne babayla aynı dili konuştuğu halde bu dil sayesinde ayrı bir kişiliğe sahip oluşu "dikiş" kavramıyla açıklanabilir. Jacques Lacan'ın izleyicilerinden Jacques-Alain Miller'in psikanalitik terminolojiye kazandırdığı bu terimin kaynağı, bir yaranın kapatılması anlamındaki dikiş (suture) kelimesidir ve metaforik bir ifadeyle, öznenin dile bağlanmasını ya da Miller'in deyişiyle "zincirlenmesini" gösterir.⁵⁰

"Ben", "sen", "şimdi", "burada" ya da "orada" gibi gösterenlerin sabit, değişmez gösterilenleri yoktur. Bunlar özel isim ya da cins isimlerin tersine, ancak söylendikleri an, söyleyen kişiye göre, yani görelili bir anlam taşırlar. Özne, karşısındaki bir kişiyle konuşurken kendi şahsını temsil etmek üzere "ben" adıyla başlayan bir cümle kurar. Cümle içindeki ben, anında karşıdaki kişi tarafından zihinde "sen" olarak tercüme edilir. Ya da, özne karşısındaki kişiye "sen" diye hitap ettiğinde, buradaki "sen" göstereninin ikinci kişinin zihnindeki karşılığı "ben"dir. Bir konuşmadan verilecek bir parça konuyu biraz daha aydınlatacaktır:-Bu konuda sen ne düşünüyorsun? -Benim ne düşündüğüm önemli değil, sen karar vereceksin. -Ben, seninle aynı şeyleri düşündüğümüzü sanıyordum. Görüldüğü üzere, "ben" ve "sen" gösterenleri her söylemde farklı gösterilenlere bağlanmakta, kimin kastedildiği

⁵⁰ Jacques Alain Miller, "Suture (elements of the logic of the signifier)" İng. çev. Jacqueline Rose, Screen, vol.18, no.4, (Winter, 1977/89), ss. 25-26.

ancak bağlamdan çıkarılmaktadır. Dilin, özneyi konumlayıcı gösterenleri kapalı bir anlamlama sistemi içindedir ve bu sistem içinde anlamı veren bağlam, [sen X ben], [orada X burada] gibi karşıtlıklardan kuruludur.

Özne, gerçek bir dünyanın içinde varolduğu halde, dilin kullanımı onu sembolik bir alana iter. Özne "ben" derken gerçekte kendi varlığını değil, zihnindeki beni temsil eden düşünsel imgeyi amaçlar. Bu yüzden gösteren, o an orada bulunmayan, daha doğru bir deyişle "eksik" olan öznenin yerini tutmayı amaçlar. Söz konusu düşünsel imge ise kapalı bir anlamlama sistemi içinde yer aldığından ve bu anlamlama sistemi gerçek dünyanın içinde, ama ondan kopmuş, "kaygan" gösterenlerin işleviyle meydana geldiğinden öznenin varoluşu gerçekte, bu sembolik alanda gerçekleşir. ⁵¹

Bununla birlikte, gösteren kullanıma girdiği an, öznenin bölünmüşlüğü de vurgular; özne "ben" dediğinde, kendini konuşan (le sujet de l'enonciation) ve konuşulan (le sujet de l'enonce) olarak ikiye böler, parçalanır; aynı anda, hem söylemin önünde hem de arkasında yer alır. Sembolik alana girmiş olduğu için varlığını geride bırakır. Özne birisiyle konuştuğunda, "ben", "sen" gibi adılları kendiliğinden daha önce sözü edilen zihni imgelerle bağdaştırır; kendini ve karşısındaki kişiyi bu sayede tanır ve "ben"le özdeşleşir. Ancak bu türden gösterenlerin sözü edilen özelliklerinden ötürü, meydana gelen sahte bir özdeşleşmedir.

⁵¹ Miller, a.g.k., s.26.

Özne böylece kendini konuşarak oluştururken bir yandan da konuşulur; kendisini, kendini temsil eden yenidensunumlar (representation) sayesinde tanır ama bunu sağlayan yenidensunumlar başka bir yerde üretilmişlerdir, toplumsal mirasın ürünleridirler. Daha önce de belirtildiği gibi, gerçekte, özne dilini ve arzularını başka bir yerden (Öteki'nden) almıştır ve "kimliği ile kişisel tarihi kendisi daha doğmadan çok önce kültür tarafından yazılmıştır." ⁵²

Özne, gerçek ya da kurmaca olsun, başkalarının kendi aralarındaki iletişimlerini izlerken, örneğin roman okurken ya da film seyrederken tanık olduğu söylemler zincirinin ilgili parçalarıyla (örneğin yine "ben", "sen" gibi adıyla) özdeşleşerek, kendi dışındaki anlamlandırma sistemlerine dahil olur. Öznenin söylem zinciriyle olan bağlantısını adlandıran dikiş kavramı, bu durumda sinema ortamında gerçekleşen anlamlandırma ile seyircinin ilişkisini aydınlatıcı bir işlev kazanmaktadır. Bu işlev üzerinde Üçüncü Bölüm'de ayrıca ayrıntılı olarak durulmaktadır.

İğdişlik Kompleksi ve Fetişizm.- Freud'un anlatımına göre, annesinin penisi olmadığını gören çocuk, bunu basit bir anatomik farklılık olarak yorumlamayıp, bütün insanların başlangıçta bir penise sahip olduklarını ve penisin bir süre sonra kesildiğini düşünür. Annesine bakarak, sırası geldiğinde kendisinin de aynı işleme tâbi tutulacağından korkar. Küçük kızlar ise, zaten bir penise sahip olmadıklarından, onu çoktan

⁵² Silverman, a.g.k., ss. 195-200.

kaybetmiş olduklarına inanırlar. Bu durumda, annenin görüntüsü, iğdiş edilme korkusunun bir göstereni haline gelir.

Freud, iğdişlik kompleksini sözlük anlamında ele alırken, Lacan, gerçek ya da imgelemsel her şeye ilişkin kaybetme korkusunun metaforu olarak incelemeyi yeğlemiştir.

Öznenin, iğdiş edilme korkusunun açtığı yaradan iki kaçış yolu vardır: anneyi/kadını inceleyecek, gizini açığa vuracak ya da onu cezalandıracak veya psikanalitik savunma mekanizmalarının en güçlülerinden biri olan 'inkâr' yoluna saparak, kendisine korku veren bu nesnenin fiziksel güzelliğini ön plana çıkararak, iğdişlik korkusunu reddetmeye kalkışacaktır. Fetişizm, gerçekte bir dönüştürme sürecidir. Özne, iğdişlik tehdidinin bir temsili olan annenin bedenini (genelde kadın bedeni ya da bedenin bazı bölgelerini) penisin yerini tutan fallik sembole ve dolayısıyla erojen bir nesneye çevirir. Eksikliğin karşıtı, yani "olmanın tümlüğü" anlamına gelebilecek herşeyi kapsayan "fallus", eksikliğin (burada iğdişliğin) kendisi olmamakla birlikte, onu gösteren bedene yakıştırılır. Böylece eski tehdit unsuru ters yüz edilerek, bakılacak bir arzu nesnesine, bir fetişe dönüşmüştür. Seyircinin iğdişlik kompleksinin sinemada hangi mekanizmalarla ortaya çıkıp hangi mekanizmalarla yatıştırıldığı Üçüncü Bölüm'de anlatılmaktadır.

Alımlama

Lacancı yaklaşım, metodolojisinin doğası gereği, seyircinin zihinsel bir sistem tarafından nasıl biçimlendiğini ve bu biçimlenişe göre nasıl hareket ettiğini

inceler. Özetle, seyirci, sistemin empoze ettiği bir takım sınırlılıklar çerçevesinde etkinliklerini yürütür. Psikanaliz de, bu sınırlılıkları belirleyip, doğasını incelemeyi amaçlar.

Söz konusu sınırlılıklar çerçevesinde seyircinin aktif olarak yürüttüğü etkinlikler de vardır. Sıradan bir insan nasıl gündelik hayat içinde, belki farkında bile olmadan ama çok yoğun bir biçimde, bir takım şeyleri öğrenir ve öğrendiklerini halihazırda bildikleriyle uyumlaştırarak bilgi donanımını bazı işlemleri gerçekleştirebilmek için devreye sokuyorsa, seyirci de sinema konusunda benzeri zihni süreçleri yaşar: önce, öğrenme kapasitesinin ve edinmiş olduğu dağarcığın yardımıyla sinema dilini öğrenir; sonra da, bilgisini biriktirir, sınar, zaman geçtikçe öğrendiklerinin ışığında yeniden gözden geçirip değişiklikler yapar.

Öğrenme, neredeyse "kendiliğinden" meydana gelen bir olay gibi görüldüğünden, nasıl bir gazete okuyucusu, zihnini okuma eyleminin kendisi yerine okuduğu haber üzerinde yoğunlaştırırsa, seyirci de, film izlerken yürüttüğü etkinlikler üzerinde durmaz. Gerçekte, bu "kendiliğinden" ve "doğal" olarak meydana geliyormuş gibi gözüken etkinlikler zinciri, sanıldığından daha yoğun, hızlı ve karmaşıktır. Seyircinin, genelde sinemayla, özelde bir filmle olan alışverişi, sözkonusu etkinliklerin, izleme eylemi'nin açıklamasına yönelik olarak, iki aşamada ele alınmasını gerektirmektedir: 1) başlangıç olarak, fotografik görüntünün tanınması ve özgül sinematografik anlamlama pratiklerinin öğrenilmesi; 2) filme "anlam atfetme" sürecinde, gerek özgül gerekse özgül olmayan bilgi

donanımlarının işleme sokulması (bilgilerin sınanması, beklentilerin test edilmesi, bilgilerin gözden geçirilmesi, yeniden düzenlenmesi ve geliştirilmesi).

Böylelikle, bu açıklamalar, seyircinin portresinin çizilmesine, onun etkin olduğu alanları ön plana çıkararak katkıda bulunacaktır.

Seyircinin Görsel-İşitsel Okuryazarlığı

Daha önce de belirtildiği gibi, seyirci, sinemadaki anlamlama pratiklerine, belli bir öğrenme sürecinden geçerek katılır. Yaygın kanının tersine, sinematografik mesaj, seyirciye doğrudan ulaşmaz; mesajın kodlama sistemlerinin öğrenilmesi gerekir. Gerek perdedeki sinematografik görüntü, gerekse zoom, paralel kesme, zincirleme, pan gibi kamera hareketleri ve kurgu teknikleri, bugün artık "yetişmiş" olan seyirci tarafından, neredeyse doğal bir dil gibi kolaylıkla kabul görmektedir. Bu, seyircinin, perdede izlediklerini, aykırı örnekler dışında, zorluk çekmeden algıladığı, dahası algı ve anlamlama mekanizmalarının işleyişi üzerinde düşünme gereğini duymadığı anlamına gelmektedir. Söz konusu "kendiliğindenlik", ilk kez evinden işine yürüyerek gidecek birinin durumunu andırır; evi ile işyeri arasındaki yolları tanımak, uygun taşıtı seçmek, bazı işaretleri tanımak ve hatırlamak zorundadır. Ama daha sonraki günlerde, evden işe gitme eylemi rutinleşir; işyerine gitmeyle ilgili zihinsel etkinlikler otomatikleşir ve ilk günlerde zihnini işe gitme üzerinde yoğunlaştırmak zorunda olan kişi, artık ilgili zihinsel etkinlikleri aynı biçimde yürütme ihtiyacını duymadan hede-

fine ulaşır. Seyirci de, sinema salonunda ilk kez bir filmle karşı karşıya geldiğinde, filmin gönderdiği mesajların içeriğinden çok, filmin kendisi ve gönderilen mesajların nasıl anlaşılacağı üzerinde durur ama zamanla, kendisini filmin akışına kolaylıkla "kaptırır". Başka bir deyişle, seyirci sinema salonunda bir filmi, gerçek bir olayı izler gibi izleyebilir. Bu da, sinemanın sunduğu gerçekliğin gündelik hayatta yaşanan gerçeklikle özdeş olduğu sanısını uyandırmaktadır. Oysa, sinemanın ilk ortaya çıktığı yıllarda, yani seyircinin yeni yeni sinemayla tanıştığı zamanlarda, sinematografik gerçeklik seyirciye anlaşılamayacak kadar uzaktı. Film yönetmeni Buñuel, anılarında o zamanlar İspanya'da, sinema salonlarında geleneksel piyanistin yanısıra bir de olayları seyirciye açıklayan bir explicador (açıklayıcı) bulunduğunu yazar. Sözkonusu explicador'lar, aslında yalnızca filmi seyirciye anlatmış olmuyorlardı; aynı zamanda, sinema dilini seyirciye öğretiyorlardı. Bir zoom hareketi bile, büyük sorunlar doğurmaya yetiyordu: "Şimdi, film diline, kurgu öğelerine, hem eşanlı hem de ardışık hareketlere, geri dönmelere o kadar alıştık ki, idrakimiz otomatik bir hale geldi. Ama ilk zamanlarda, halk bu resimsel grameri deşifre etmekte çok güçlük çekiyordu.... Örneğin, hiç unutmayacağım bir olay, ilk defa zoom'u gördüğümüzde herkesin yaşadığı dehşettir. Orada, perdede bir kafa yaklaştıkça yaklaşıyor ve büyüdükçe büyüyordu. Kameranin sadece kafaya yaklaştığını ya da (Méliès'nin filmlerinde olduğu gibi) bir çekim hilesi yapıldığını anlayamamıştık.

...Aziz Thomas gibi, gördüğümüzün gerçekliğine inanmıştık."⁵³

Buñuel'in anlattıkları, seyircinin bilgi donanımıyla ilgili olarak iki konuya dikkatleri çekmektedir: 1) filmin anlattığı hikayenin anlaşılması ve 2) sinemanın kendine özgü dilinin oluşmasına katkıda bulunan belli tekniklerin anlamının anlaşılması. Görüldüğü üzere, fotografik görüntünün anlaşılması burada bir sorun olarak belirtilmemektedir.

Seyirci, perdede beliren kafayı tanımakta güçlük çekmemiştir. Ancak, bunun da nedeni, seyircinin başlangıçta sinemaya ne kadar yabancı olursa olsun, fotoğrafla olan tanışıklığı sayesinde, başka bir deyişle fotoğraf alanından getirdiği bilgiyle, perdedeki görüntünün kodunu açabilmesidir.

Fotoğraf, sinemadan bağımsız bir ortam olmakla birlikte, fotografik görüntü, sinematografik görüntünün kurucu birimlerinden biridir ve fotografik görüntünün algılanması, film izlemenin gerektirdiği ilk aşama olarak görülebilir. Görüleceği üzere, fotografik görüntü bile anlaşılacak için, geleneksel anlayışın, "neredeyse doğal" olduğu savına karşın kültürel ortamın bilinmesini ve bir takım zihinsel alıştırmaları gerektirmektedir.

Fotografik Görüntü - Sinematografik Görüntü ve Fiziksel Gerçekliğin Algılanışı

Fotoğraf ve sinema, materyal olarak, "durağan görüntüler" gibi ortak bir noktayla birbirlerine yaklaşırlar. Sinema, fotografik görüntüyü kullanır ancak birbirine benzer fotoğrafları ardarda, çok hızlı bir biçimde sıralayarak,

⁵³ Luis Buñuel, My Last Breath, İng.çev. Abigail Israel (London: Jonathan Cape, 1984) ss. 32-33.

seyircinin ağtabakasında süreğen bir hareketlilik yanılısaması yaratır. Seyircinin, fotografik görüntüyü nasıl anladığının incelenmesi, fiziksel gerçekliğin algılanmasıyla fotografik gerçekliğin algılanması arasındaki farklılıkların saptanmasını ve fotografik mesajın doğasının çözümlemesini gerektirir.

Fotografik Görüntü ve İkonik Göstergeler.- Geleneksel anlamda fotografik görüntü, deşifre edilmesine gerek olmayan, gerçekliğin tarafsız bir yenidenüretimi (reprodüksiyonu) olarak düşünölegelmıştır. Fotografik görüntünün gerek estetik gerekse göstergebilim gibi, anlamlama süreçlerini inceleyen disiplinlerce en sorunlu alanlardan biri olarak kabul edilmesinin bir nedeni de burada yatmaktadır. Fotoğraf ve ilettiği gerçeklik arasındaki ilişki konusunda Roland Barthes, geleneksel düşünceyi şöyle formöle etmiştir:

"Fotoğraf ne iletir? Tanımı gereği, sahnenin kendisini, sözlük anlamdaki gerçekliği. Nesneden görüntüsüne, tabii ki - oranda, perspektifte, renkte- bir indirgeme söz konusudur, ama bu indirgeme hiçbir zaman bir dönüşüm değildir. ...

Görüntü, kesinlikle gerçeklik değildir ama en azından onun mükemmel bir analogon'udur (aynısı,benzeri)...Bu nedenle, fotografik görüntünün özel statüsü şöyle görölebilir: kodsuz bir mesaj."⁵⁴ Barthes, fotografik mesajın kodsuz olduğunu ileri sürerken, fotoğrafın iletteği görüntünün doğrudan tanı-nabilir olduğu varsayımından hareket etmektedir. Göstergebilimde, "ikonik" kategoriye giren bu türden göstergeler, tem-

⁵⁴ Roland Barthes, Image-Music-Text, İng. çev. ve ed. Stephen Heath (2.baskı, Glasgow: Fontana, 1979) s. 17.

sil ettikleri nesneyle olan doğal "benzerlikleri" ilkesine göre tanınırlar. Burada, "doğal benzerlik" kavramının hangi kıstaslara göre tanımlandığı sorun yaratmaktadır; fotografik görüntü, temsil ettiği gerçekliğe nasıl ve ne ölçüde benzeyebilir? Bir örnekle açıklanması gerekirse, bir insan fotoğrafıyla, temsil ettiği insan arasındaki benzerlik ilişkisi nedir?

Göstergebilimin terimleriyle, bir fotoğraf görüntüsü, ikonik bir gösterge ya da göstergeler sistemi barındırır çünkü, yaygın kanıya göre, ikonik gösterge, temsil edilen nesnenin bazı özelliklerini taşır. Barthes'ın savunduğu gibi, ortak olan bu özellikler yoluyla, gösterilen tanınır. Bu tanımlamaya karşı çıkan Umberto Eco ise, aslında, ikonik göstergelerin işlevinin, normal algısal kodlarla denklik ilişkisi içinde, algının bazı koşullarını yeniden üretmek olduğunu ileri sürer: " Algılanan şeylerin hatırlanmasında ve bildik nesnelerin tanınmasında bir ekonomi ilkesi vardır ve "tanıma kodları" (codes of recognition) üzerine kuruludurlar. Uzaktan bir zebrayı, kafasının kesin şeklinden, bacaklar ve beden arasındaki ilişkiden değil, dört ayaklı olma özelliğinden ve çizgilerinden tanırım."⁵⁵ Eco'nun "tanıma kodları", fotografik görüntüden temsil ettiği nesneye varma imkanının anlaşılması için önemli ipuçları sağlamaktadır. Göz, normalde bir zebrayı görür, onu hafızaya belli özellikleriyle depo-

⁵⁵ Umberto Eco, "Articulations of the Cinematic Code", Bill Nichols (ed.) Movies and Methods I, (Berkeley: University of California Press, 1976) ss. 594-595.

lar. Göreneksel kültür, zebranın belli algısal ayırtedici özelliklerinin belirlenmesinde güdüleyici rol oynar; örneğin batı kültüründe zebranın "pijamayı çağrıştıran" çizgileri ve dört ayaklılığı tanıma kodları için birer temel oluşturur. Bu nedenle, söz konusu kültürel bağlam içinde yaşayan bir kişi, dört ayağı ve pijamayı çağrıştıran çizgiler içeren bir fotoğrafla karşılaştığında, onun hangi nesnenin yenisunumu olduğunu kolaylıkla çıkaracaktır. Bununla birlikte, nesneleri tensel dokularıyla ayırtetme göreneğinin hakim olduğu bir kültürde, fotoğraf bu türden dokunsal algı koşullarını üretmediği için anlaşılabilir olabilecektir. Aynı nedenle, Gombrich, örneğin 'bir Eski Mısır resminin gerçektir' olarak değerlendirildiğini çünkü, onun nasıl okunacağını öğrenilmediğini'⁵⁶ ileri sürüyor. Gombrich'in örneğinde 'okumayı öğrenmek', o resmi ortaya koyan algının kültürel bağlamını anlamaya çalışmak anlamına gelmektedir. Büyük bir olasılıkla, söz konusu Eski Mısır resmi, yapıldığı çağda, gerçeği yansıtmada mükemmel olarak kabul edilmekteydi.

Bir başka yönden ise, Eco'nun, sinemayla doğrudan ilgili olmayan bir alandan verdiği örnek, göstergelerin yenisunum yeteneklerinin algı koşullarının yenidenüretilmesine hangi temellerde dayalı olduğunu gösteriyor: "Gündelik hayattaki tecrübemiz bize sakarının şekere benzediğini ya da onun bazı özelliklerini taşıdığını söyler. Kimyasal analiz, ikisinin

⁵⁶ E. H. Gombrich, "Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation", Wendy Steiner (ed.), Image and Code, (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981) s.12.

ortak bir özelliği olmadığını göstermiştir. Görsel benzerlik ilişkisini de düşünemeyiz çünkü bu durumda şeker tuza daha çok benzemektedir. O zaman formlarından çok, etkilerinden dolayı bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz. Sakarin, şekerinkine benzer algısal koşullar yaratır. Bunun da nedeni ikisinin de tatlı oluşudur. Yine de bu, tatlı tuzlu karşıtlığı üzerine kurulu bir mutfak kültürünün sonucudur; işinin ehli bir aşçı için böylesi bir "tatlılık" da söz konusu değildir, çünkü onun için çeşitli tatlılık türleri vardır, böylece sakarin şekerle bir benzerlik değil, bir zıtlık ilişkisine girer. ⁵⁷

O halde, özetle, ikonik göstergeler, temsil ettikleri nesnelerle doğal bir benzerlik taşımazlar, ancak algısal koşulları yeniden üretirler ve bu algısal koşullar da, doğal olmaktan çok, kültürel bir bağlamın yönlendirmesiyle, algılayıcı için tanınabilir hale gelirler.

Sinematografik Görüntü: Mekan ve Hareket.- Sinematografik görüntü, fotografik görüntüden farklı dizisi sunar: her türlü görüntü ögesi çerçeveye içinde hareket edip değişebilir (oyuncular, nesneler, ışık, renk vb.) ve bir görüntüden bir diğerine geçilebilir (kurgu teknikleri). Seyirci, bu ilişkiler dizisi içinde, fotografik görüntüyü sağlıklı bir biçimde algılayıp, anlamlandırabilse bile, sözü geçen hareket ve değişimleri yani sözü geçen görüntülerin belli bir düzen içinde eklemlenmesini kavrayabilmelidir. Bununla ilgili

⁵⁷ Umberto Eco, A Theory of Semiotics, (Bloomington: Indiana University Press, 1979) ss. 194-195.

olarak, Béla Balazs, hayatında ilk defa sinemaya giden Sibiryalı bir kızın izlenimlerini şöyle aktarır: Kız, sinemadan dönünce, filmi nasıl bulduğunu soranlara "İğrenç!" karşılığını vererek, böyle şeylere niye izin verdiklerini anlamadığını söylemiştir: "insan bedenleri parçalara ayrılmış, kafa bir yana, gövde bir yana ve eller başka bir yana atılmıştı."⁵⁸ Burada da, yine sinema dilinin parçalayıcı, ve kendine özgü bir mekan yaratma potansiyeline ilişkin bir sorun ortaya çıkmaktadır. Öyküdeki kız, tek tek fotografik görüntüleri tanımış ama onların bir araya getiriliş biçimini, sinema diline olan yabancılığı nedeniyle kavrayamamıştı. Bu nedenle, alfabeyi bilen ama ilk kez yazılı bir cümleyle karşılaştığında, harfleri bağdaştırıp kelimelere, kelimeleri bağdaştırıp cümleye ulaşamayan birini andırmaktadır. Oysa, örneğin, sözü geçen kız, fiziksel gerçeklikteki uzayla sinemada kurgulanan uzay arasındaki farkı bilseydi, ya da başka bir deyişle görüntülerin belli bir "sözdizimi" kuralına göre düzenlenerek belli bir uzay izlenimi yarattığını anlasaydı, sinematografik mesajın kodunu da çözmüş olacaktı; insan bedeninin "parçalanışı" yerine, bedenün uzuvlarının sinema diline uygun olarak bir araya getirilerek, bir insan görüntüsünün "tamamlandığını" görecekti, daha doğrusu zihninde bu uzayı, bilgi donanımını kullanarak kendisi oluşturacaktı.

Bu aşamada, seyircinin sözü geçen, sinematografik uygulamaların kodlarını açmayı, bir çocuğun anadilini öğrendiği

⁵⁸ Béla Balazs, Theory of the Film, İng. çev. Edith Bone (New York: Arno Press, 1972) ss. 34-35.

gibi, belli bir bilgilenme ve alıştırma dönemi içinde öğrendiği ileri sürülebilir. Burada vurgulanması gereken, sinemanın doğal dillere benzediği değil, seyircinin sinema dilini, doğal dilleri öğrendiği gibi öğrenmesidir. Çocuğun bir doğal dili nasıl öğrendiği bu çalışmanın gerçevesi dışında kalmakla birlikte, "dile erişim"in doğası üzerinde durmak, sinema dilinin kullanılıp anlaşılmasının kavranması açısından yararlı olabilecektir.

Üretici Bir Sistem Olarak Dil Yeteneği.- Dili 'sınırlı sayıda ögeler dizisiyle kurulan sınırlı uzunlukta cümleler dizisi' olarak tanımlayan Noam Chomsky, 'her doğal dilde sınırlı sayıda fonem (ya da alfabesinde sınırlı sayıda harfi) olduğu ve her cümle, bu fonemlerin (ya da harflerin) oluşturduğu sınırlı sayıda bölüklerden meydana geldiği halde, bir dilde sonsuz sayıda cümle olduğunu'⁵⁹ belirtiyor. Bu önerme, özellikle, kişinin ilk kez duyduğu bir cümleyi bile anlayabildiği gerçeği karşısında önem kazanmaktadır. İnsan, daha önce hiç duymadığı bir cümleyi nasıl anlayabilir? Chomsky'nin bu konudaki açıklaması, kabaca, 'dili öğrenen çocuğun, cümlelerin nasıl oluşturulacağını, kullanılacağını ve anlaşılacağını belirleyen bir kurallar sisteminin içsel yenidensunumunu geliştirmiş olması'na⁶⁰ dayanıyor: kurallar sistemini içselleştiren çocuk, eğer kelimeleri de tanıyorsa, sonsuz sayıda cümleyi anlama olanağına sahip olmaktadır çünkü aritmetik

⁵⁹ Noam Chomsky, Syntactic Structures (11. baskı, The Hague: Mouton, 1975) s. 13.

⁶⁰ Noam Chomsky, Aspects of the Theory of Syntax (Cam. Mass.: MIT Press, 1965) s. 25.

işlemlerin kurallarını ve temel sayıları öğrenen biri, nasıl bütün sayıları sonsuz permutasyonda çarpıp, bölüp doğru sonucu çıkarma potansiyeline sahipse ve böylece bir problemle ilk kez karşılaştığında bile onu çözebiliyorsa, o da kelime-kelimelerarası ilişkileri doğru kurabildiği sürece geçerli bir anlama ulaşma yani ilk kez karşılaştığı bir cümleyi anlama şansına sahiptir.⁶¹

Chomsky'nin "bir dilin bilgisi belirsiz sayıda bir çok cümleyi anlayabilecek içsel bir yeteneği gerektirir " ⁶² önermesinden hareketle, sinema dilini öğrenen seyirci de sonsuz sayıda filmi anlama yeteneğine sahiptir denebilir. Bu da, Chomsky'nin görüşlerinden hareketle, filmin da dil gibi "üretici bir sistem" olmasından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan, aradaki ilişkiyi Edward Branigan şöyle kurmaktadır:"Filmlerin mümkün yüzeysel özellikleri sayıca sınırsızdır. İnanıyorum ki, bunlar [yüzey özellikleri] küçük bir kurallar ve öğeler dizisinden kaynaklanmakta olup, sistemin üretici kapasitesinin sonucudurlar. Eğer hiç sistem olmasaydı ya da sistem üretici olmasaydı (...) o zaman, okuyucuya örneklerden öğrenme ve anlam çıkarma imkanı vermeyen, hepsi biricik ve

⁶¹ Çağdaş dilbilim, özellikle Chomsky'nin başını çektiği ekol, sonuçlardan hareketle, çocuğun dile erişiminde neleri öğrendiği ve içsel öğrenme mekanizmasını nasıl kullandığı konusunda oldukça verimli açıklamalar yapmış olmakla birlikte, söz konusu içsel öğrenme mekanizmasının kendisi hakkında yeterli bilgi vermekte yetersiz kaldığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. bkz Judith Greene, Pyscholingustics (Harmondsworth: Penguin, 1977) s. 195.

⁶² a.g.k., ss. 15-16.

kendine özgü, sonsuz sayıda metin olurdu."⁶³ Branigan'a göre, seyirci, bilinçdışı mekanizmalarından kaynaklanan öğrenme ve anlama yeteneğiyle, filmler ne kadar yeni ve dışsal olarak farklı olursa olsun tekrarları ve değişimleri tanır, hatta bazı kuraldışı ya da alışılmamış anlatıları yorumlayabilir.⁶⁴

Seyircinin bu türden zihinsel işlemleri yürütebilmesinin hangi ilkeler üzerine kurulu olduğu üzerinde en kapsamlı açıklamalardan birini David Bordwell getirmektedir. Reid Hastie ve Meir Sternberg gibi kuramcıların görüşlerini sinemaya uyarlayan Bordwell'in yanısıra Umberto Eco'nun, okuyucunun bir yapıtı okurken sahip olması gereken donanımları ve bu donanımları nasıl işlerliğe koyduğunu açıkladığı görüşleri de konuya aydınlık getirmektedir. Her iki yazarın da hareket noktası, seyircinin zihninde bir takım donanımlar olduğu, belli etkinlikleri yürütürken bu donanımları kullandığı ve belli kurallara bağlı kalarak bazı zihinsel işlemler gerçekleştirdiği olgusudur. Bordwell, donanımları 'şemalar' halinde sınıflamakta ve zihinsel işlemleri de bu şemalar üzerine oturtarak betimlemektedir.

Şemalar ve İşlemler.- Seyircinin bir filmi izlemesinin 1) görsel algı kapasitesine, 2) önbilgi ve tecrübesine ve 3) filmin kendi malzeme ve yapısına bağlı olduğunu ileri süren Bordwell, seyircinin bu üç ögeyle ilişkili olarak

⁶³ Edward Branigan, "The Spectator and Film Space-Two Theories" Screen, vol. 22, no.1 (1981) s. 69.

⁶⁴ Branigan, aynı yer.

üç tür şema oluşturduğunu belirtiyor. İlk olarak, prototip şema, belli bir sınıfa ait olan tekil ögeleri tanımayla ilgili donanımları kapsıyor. Örneğin, Arthur Penn'in Bonnie and Clyde, filmini izleyen seyirci, filmdeki karakterler olarak Bonnie ve Clyde'ı "iki aşık" ve "banka soyguncuları" olarak prototip şemalarından yararlanarak tanıyabilmelidir. Kalıp şema ise bir çeşit dosyalama sistemi olarak iş görür ve film öykülerinin ana çizgilerinin belirlenmesi başlıca örneğidir. Seyirci, izlediği filmi, konusuna ya da temasına göre belli bir kalıba oturtmaya çalışır. Film öyküsünün belli ögelerini, bu kalıbın bütünü dahilinde açıklamaya çalışır. Klasik sinemada, en genelde, öyküler şu kalıplar içinde anlatılır: çevrenin ve karakterlerin tanıtılması, ilişkilerin durumunun açıklanması, eylemlerin karmaşılaşması, olayların çözülmesi, sonuç ve son. Bu ana kalıp içinde, seyirci, başka alt-kalıplar geliştirir ve filmle ilgili beklentilerini, varsayımlarını buna göre oluşturur. İşlemsel (procedural) şemalar ise, eldeki verilerin belli motivasyonlar doğrultusunda işleme sokularak değerlendirilmesiyle ilgilidir. Seyirci, olguları saptar ("kız bir kabare şarkıcısı"); olayların akışının düzenlenişine göre bir takım sonuçlar çıkarır ("filmin kahramanı kızla bu barda buluşur"); bazı filmdışı olgulardan metinötesi (transtextual) ögeler olarak yararlanır ("Marlene Dietrich filmlerde genellikle şarkı söyler") ve üslupla ilgili bazı beklentilerini devreye

sokabilir ("yönetmen filmi 'karartma' ile sona erdirecek").⁶⁵

Seyircinin bu şemaları kullanarak yürüttüğü işlemleri Bordwell, dört grup halinde sıralıyor: saymaca (assumption), seyircinin bir takım öğelerarası ilişkileri, görgül (ampirik) bilgi bulunmadan var kabul etmesidir. Örneğin, filmde yer alan nesne ve insanların perdede sürekli gözükmedikleri halde varolmayı sürdürdükleri düşünülür. Böylece sahneler arasındaki ilişki kurulur. Çıkarsama, eldeki veri ve bilgilerden sonuç çıkartma işlemidir. Örneğin, filmin kahramanı ağlarken görüldüğünde, onun üzgün olduğunun anlaşılması, çıkarsama tanımına giren bir işlemdir. Denence (hypotesizing) ise öykünün belli aşamalarında bir takım tahmin ve beklentilerin devreye sokulmasıdır. Denence geçmişe yönelikse, merak unsuru, ("Cinayetleri işeyen postacı olmalı) eğer geleceğe yönelikse gerilim unsuru tarafından belirlenir ("Kapıyı çalan katil olmalı; biraz önce kurbanın adresini öğrenmişti, şimdi içeri girip kızı öldürecek."). Son olarak hafıza, bir film öyküsünün izlenmesinde önemli bir rol oynar. Hatırlama, belli bilgilerin düzensiz bir biçimde önbilincten bilinç düzeyine çağırılması değil, bir "kurma" eylemidir. Yukarıda verilen denence örneğinde olduğu gibi, seyircinin, kapıyı çalanın katil olduğunu varsayabilmesi için, katilin önceden kurbanın adresini elde etmiş olduğunu hatırlayabilmesi gerekir.⁶⁶

⁶⁵ David Bordwell, Narration in the Fiction Film (London: Methuen, 1985) ss. 34-35.

⁶⁶ Bordwell, a.g.k., ss. 35-37.

Dağarcık ve Bağdaştırma.- Umberto Eco'nun okuyucunun donanımları ve yürüttüğü zihinsel işlemler hakkındaki açıklamaları da, Bordwell'inkilere oldukça yakındır. Ancak, bazı ayrıntıların ele alınışında farklılıklar göze çarptığı için, Eco'nun açıklamalarına da kısaca yer vermek yararlı olacaktır. Eco'nun görüşleri daha çok edebiyat okuyucusunu konu edinmekle birlikte, seyirciye kolaylıkla uyarlanabilir. Öncelikle, seyircinin birikimiyle ilgili olarak, Bordwell'in şema terimi yerine, Eco, dağarcık kavramı üzerinde durmaktadır. Alımlayıcı, her şeyden önce, bir temel sözlük'e sahip olmalıdır. Bir filmin başında, genel çekimde Eyfel Kulesi gösterildiğinde, seyirci olayın ya da olaylar dizisinin Paris'te başladığını anlayacak dağarcığına sahip olmalıdır. Ortak gönderme kuralları (rules of co-reference) ise, bir çeşit ekonomi imkanı sağlar. Eyfel Kulesi'nin görüntüsüyle başlayan filmde, Eyfel'in hemen ardından bir evin içine geçildiğinde, olayların Paris'te geçtiği anlaşılır; bununla birlikte, başka şehirlerde yer alan sahnelerden sonra yeniden Paris'teki eve dönülmesi gerektiğinde, artık Eyfel Kulesi'ni bir daha göstermeye gerek yoktur. Seyirci ortak gönderme kuralı sayesinde olayların akışının yeniden Paris'e yöneldiğini anlar. Bağlamsal/Durumsal Seçmeler (contextual /circumstantial selections) ise, belli bir olgunun anlamının, bağlamına göre belirlendiği görüşünü ifade eder; bir Western filminde, bir kovboy iyiler/kötüler karşıtlığı üstünde değerlendirilir, ama aynı kovboy New York'ta, kalabalık kent merkezinde gezerken gösterildiğinde

doğa/uygarlık gibi farklı karşıtlıklara dayanılarak değerlendirilir. Sözbilimsel ve Biçimsel Üstkodlama (rhetorical and stylistic overcoding), açılan bazı kodların kendi içinde farklı anlam düzeylerine sahip olduğunu belirtir. Film kişilerinin, film öyküsü içinde başka bir öykü anlattıklarını sahneler buna örnek olarak verilebilir: karakter öyküsünü anlatmaya başlar, kamera karakterin yüzüne yaklaşır, ardından bir zincirlemeyle anlatılan öykünün sahnelenmesine geçilir. Seyirci, perdedeki sahneyi gerekli kodları açarak izlerken, aynı zamanda, yapılan zincirlemenin de kodunu çözer ve aslında o an izlemekte olduğunu süregelen olayların bir devamı değil de, karakterin anlattığı başka bir olaylar dizisi olduğunu çıkarsar. Başka bir deyişle olaylar kendi içlerinde bir bütün olmakla kalmaz, o karakterin öznel öyküsü olarak da değerlendirmeye sokulur. Genel Çerçeveler'de yapılan çıkarsamalar (Inferences on common frames), gündelik hayatta yapılan çıkarsama biçimiyle neredeyse özdeştir: bir aile kavgasında, evin erkeği elini kaldırdığında, seyirci, karakterin karısına vuracağını çıkarsar. Metinlerarası Çerçeveler'de yapılan çıkarsamalar'da ise durum biraz daha farklıdır: yine bir Western filminden örnek verilecek olursa, silahşörün eli, tabancasının kabzasına uzandığında, seyirci daha önce izlediği Western filmlerinden edindiği tecrübeyle bir silahlı çatışma çıkması ihtimalinin çok yüksek olduğunu çıkarsar. İdeolojik Üstkodlamalar, seyircinin seçici algısının daha çok ideolojik yapılanışı tarafından belirlendiği görüşüne dayanır. Örneğin, farklı ailevi ve toplumsal koşul-

larda yetişmiş iki kişi, izledikleri filmlerde farklı şeylere dikkat ederler.⁶⁷

Gerek Bordwell'in gerekse Eco'nun açıklamalarından, seyircinin bir filmi izlemesini, o belli filmin kendisi dışında sinematik ve sinematik olmayan bir takım ögelerin mümkün kıldığı anlaşılmaktadır. Bu ögelerin neler olabileceği ve seyircinin bir filmi izlemesine nasıl katkıda bulunabilecekleri göstergebilimin, filme bir metin olarak yaklaşımında önemli bir yer tutmaktadır. 'Metinlerarası' olarak adlandırılan bu türden ögelerin tanımı, belli bir metin içinde yeralan belli ögelerin başka metinlerde de yinelandığı olgusuna dayanmaktadır. Ögelerin metinler boyunca yinelenmesinin, seyircinin bilgi donanımı ve daha önce üzerinde durulmuş olan zihinsel işlemlerin yürütülmesiyle olan sıkı ilişkisi, "metinlerarasılık" (Intertextuality) kavramını ayrıntılı olarak ele almayı gerektirmektedir.

Metinlerarasılık

Bir yapıt karşısında, alımlayıcı, önceki alımlama etkinliklerinin ona kazandırdığı deneyim ve alışkanlıklarını kullanıma sokar. Roland Barthes, yapıtla ilişkiye giren alımlayıcının "boş" ya da "yansız" bir varlık olmadığını belirtiyor: "Metne yaklaşan Ben, zaten başka metinlerin, sonsuz ya da daha kesin konuşmak gerekirse (kökenleri kaybolmuş) yitik kodların çoğulluğudur".⁶⁸ Bu nedenle,

⁶⁷ Umberto Eco, The Role of the Reader, ss. 18-22.

⁶⁸ Barthes, S/Z, İng.çev. Richard Miller (London: Jonathan Cape, 1975) s. 16.

'metinlerarasılık' çiftli bir ilgi odağına sahiptir: "Bir yandan, metinlerin özerkliğinin yanıltıcı bir nosyon olduğunda ısrar ederek dikkatimizi daha önceki metinlerin önemine çekerken, diğer yandan da bir yapıtın ancak bazı şeylerin daha önce yazılmış olmasından dolayı anlam sahibi olabileceğini vurgular..."⁶⁹ Metinlerarasılık kavramını, göstergebilim dünyasına tanıtan Julia Kristeva da, metinlerarasılığı, metinlerin anlam sahibi olmasını mümkün kılan bilgilerin toplamı olarak tanımlar (...) bir metin, daha önceki bir metnin bir ögesini anlamını almadan kullanır⁷⁰: "[Metin,] metinlerin bir permutasyonu, bir metinlerarasılığıdır: verili bir metnin uzamında başka metinlerden alınmış sözceler çakışır ve birbirlerini nötralize ederler."⁷¹ Kristeva'nın 'nötralize' ifadesini, çakışan ögelerin birbirlerini boşalttıkları ve anlamsız kıldıkları anlamında düşünmemek gerekir. Ögeler, bir metinden çıkıp, başka bir metne girdiklerinde, artık eski işlevlerini görmezler. Bunun da nedeni, herşeyin bağlamına göre anlam kazanmasıdır. Bağlam değişince anlam da değişir. Öge, girdiği yeni düzenleme içinde, o düzenlemenin gerektirdiği anlamı kazanır ya da daha doğru bir deyişle, metnin anlamının oluşmasına, içinde yer aldığı düzenleme uyarınca katkıda bulunur.

⁶⁹ Jonathan Culler, The Pursuit of Signs (London: Routledge & Kegan Paul, 1983) s. 103.

⁷⁰ a.g.k., s 104.

⁷¹ Julia Kristeva, Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, İng. çev. Leon S. Roudiez ve diğerleri (Oxford: Basil Blackwell, 1980) s. 36.

Metinlerarası ögeler, gerek sinemada gerekse diğer ortamlarda, metnin içinde rasgele serpiştirilmiş durumda bulunmazlar. Daha doğru bir deyişle, seyirci, bu ögeleri belli bir sistematik içinde anlamlandırma eğilimindedir. Sinema bir kurum olarak, çeşitli şekillerde, seyircisini eğitir: seyirci izlediği filmlerdeki tekrarlara, yani metinlerarası ögelere dayanarak genellemelere gider ve bu genellemeleri kurallaştırarak, izleme etkinliğinin yönlerini çizer. Söz konusu kurallar, belli ilkeler temelinde ayrımlaşarak, seyirciye ilerleyebileceği yollar çizerler. Sinema, seyircinin hangi yollardan nasıl ilerlemesi gerektiğinin bilgisini de içerir. Bu bilgilendirme, gerçekte, başka ticari alanlarda, ürünlerin pazarlanmasıyla benzerlikler taşır: filmin yapımcı şirketi (örn. MGM, FOX) yönetmen ("Alfred Hitchcock Sunar", "Bir Hitchcock Filmi") daha filmin açılışında ürüne damgalarını vururlar. Afişler, eleştiriler, haberler ve benzeri bilgi kaynakları da, seyircinin sözü geçen kuralları çerçevelemesinde yardımcı olurlar. Örneğin bir film afişi, filmin, oyuncuların, yönetmenin, yapımcı şirketin adlarıyla birlikte, filmi "temsil eden" görsel bir düzenleme içerir. Seyirci afişe bakarak, bu bilginin ışığında ilgili donanımlarını kullanır yani, belli seçmelere gider; örneğin, eğer Sapık (Psycho, Hitchcock, 1960) adlı bir film söz konusuysa, izleme etkinliğini, John Ford tarafından çekilmiş, başrolde John Wayne'in oynadığı bir Western'e ilişkin beklentiler dizisine göre değil de, Hitchcock tarafından çekilmiş, başrollerini

Janet Leigh ve Anthony Perkins'in paylaştıkları bir gerilim filmine ilişkin beklentiler dizisine göre yönlendirir. Başka bir deyişle, Western'e ilişkin donanımlarla, gerilim filmi izlenmez. Bunun nasıl gerçekleştiğini incelemek için, söz konusu çerçevelerin yapılanmasında işgören metinlerarası ögelerin hangilerinin, ne şekilde eklemlendiğini ele almak gerekmektedir.

Sinemada metinlerarası ögelerin sinemaya özgü olan ve olmayan sayısız kaynakları vardır. Bu kaynakların hepsinin ele alınması mümkün olmamakla birlikte, doğrudan sinemayla ilgili ve seyircinin izleme etkinliğinin incelenmesi bakımından diğerlerine göre daha işlevsel olduğu varsayılabilecek bir kaç örnek üzerinde durulabilir. Doğrudan sinemayla ilgili metinlerarası ögeler, oyunculuk tarzından aydınlatmaya, film öyküsünden film müziğine kadar çeşitlilik gösterir. Ancak burada, yalnızca, melodram, western, ve bilim kurgu gibi film türleri anlamında janr, sinematik söylemin kaynağı olarak auteur ve yıldız sistemi ele alınacaktır. Bu seçimin ardında, bu üç türün belli özellikleriyle diğer metinlerarası ögelere oranla, seyircinin izleme etkinliğinde daha belirleyici bir rol oynadıkları görüşü yatmaktadır. Janr, auteur ve yıldız sistemi, yalnızca seyircinin izleme anında filmle olan etkileşiminde değil, ondan çok önce zihni mekanizmalar halinde işlev görmeye başlarlar. Bunun bir nedeni, sinema endüstrisinin bu türden metinlerarası ögeleri seyirci kitlesinde tutundurup, başka bir deyişle, onda belli bir beklentiler dizisi yaratıp, pazarlama süreçlerini

maksimum ölçüde verimli tutmayı amaçlamasıdır. Örneğin, janr'ların ortaya çıkışında, sinema endüstrisinin seyirciye yönelik pazarlama stratejilerinin payı büyüktür: "Her biri, görsel imgelemleri, öykü örgüleri, kişilikleri, mekan düzenlenişi, anlatı biçiminin geliştirilişi, müzik ve yıldızlarıyla oluşan göreneksel dağarcıklarıyla tanınan janr'lar, endüstriye seyirci beklentisini önceden kestirme şansını vermiştir. (...) Bunlar stüdyo sistemlerinin ürünlerin hem standartlaşması hem de farklılaşması ihtiyacından kaynaklanmıştır."⁷² Endüstri, janr çizgisinde örgütlenen ürünün (film) yanısıra dağıtım ve gösterim, reklamcılık ve buluşların tanıtımı yoluyla filmleri pazarlamanın ve seyircide bir beklentiler dizisi yaratmanın peşindeydi. Bu arada film haberciliği ve eleştirel yorumculuk janr beklenti ve varsayımları içinde kalarak janr ayrımlaşmasını pekiştirmiştir.⁷³ Sinema endüstrisinin aynı stratejiyi, auteur ve yıldız sistemleri için de benimsediğini gözlemek mümkündür: Hitchcock'un bir auteur, James Cagney'in de bir yıldız olarak iletişim ortamlarında (media) yenedensunumu, bir ürün olarak filmin pazarlanmasında, tüketici yani seyircide, önce bir beklentiler dizisinin biçimlenmesi sonra da bu beklentilerin karşılanacağı vaadinin verilmesi amacına yöneliktir. Kısaca, "sinema, yalnızca bir ekonomik pratikler ya da anlamlı ürünler dizisi değil, sürekli gidip gelen,

⁷² Stephen Neale, Genre (2.baskı, London: BFI, 1983), s.19.

⁷³ Christine Gledhill, "Genre", Pam Cook (ed.), The Cinema Book (London: BFI, 1985) s. 59.

yükselip alçalan bir anlamlama sürecidir; [seyirci için] konumlar ve anlamların üretilmesi ya da daha doğrusu [seyircinin] anlam için konumlanması amacıyla çalışan bir 'makina'dır."⁷⁴ Bu konumlamada devreye sokulan metinlerarası ögeler olarak janr, auteur ve yıldız sistemleri, seyircinin bireysel eğilimlerine göre değişen oran ve güçlerde birleşerek izlemede rol oynar: bazı seyirciler için, örneğin film yıldızı, hem film seçimi hem de izleme için tek başına belirleyici olabilirken, bazı seyirciler, bu üç etmeni eşit ölçüde değerlendirip, izleme sürecindeki beklentilerini etmenlerin kendi aralarındaki ilişkilerine göre kurabilir.

Söz konusu üçlüden özellikle janr ve auteur üzerinde sinema kuramları geliştirilmiş ve bu kuramlardan film eleştirisinde önemli ölçüde yararlanılmıştır. Burada bu metinlerarası ögeler üzerinde geliştirilen kuramların geçerliliğinin tartışması yerine, seyircinin beklentilerinin oluşturulup, izleme etkinliğine nasıl katkıda bulunabilecekleri anlatılmaktadır.

Janr.- Eleştirel bir girişim olarak, filmler arasında özgünlük ve bireysellik yerine tekrarlar ve farklılaşmaları araştıran janr çözümlemesi, popüler sinemayı anlama açısından uygun bir araç olarak geliştirilmiştir.⁷⁵ Bunun yanı sıra, yukarıda da belirtildiği gibi, janr, geleneksel sinemanın

⁷⁴ Andrew Tudor, "Genre", Barry K. Grant (ed.), Film Genre: Theory and Criticism (Metuchen, NJ&London: The Scarecrow Press, 1977) s. 21.

⁷⁵ Gledhill, "Genre", s. 62.

incelenmesi kadar, bu sinemanın seyircisinin anlaşılabilmesi için de imkanlar sunmaktadır. Kimi sinema yazarları da, janr'ların tanımlanıp çözümlene sorunları karşısında, janr'ı, 'belli bir grup ya da topluluğun kültüründe varolan bir kavram olarak görüp, eleştirmenin yöntembilimsel amaçlar için filmleri bir sınıflama yolu değil, ama daha gevşek bir tutumla seyircinin filmlerini sınıflama yolu olarak görme eğilimini'⁷⁶ benimsemişlerdir.

İşte, janr'lar, bu noktada, seyircinin kuralları için çerçeveler çizerler; anlatı süreçlerine ve değişime tabi ama hiç bir zaman aşırıya gitmeyen ve istisnalara karşın kurallara aykırı düşmeyen oluşumlarıyla seyircinin beklentilerini kurumsallaştırırlar.⁷⁷ Bir janr'ın kurumsallaşması üç yolla gerçekleşir: ikonografi, sinematik anlatımın teknik boyutları ve anlatı.

Edward Buscombe, janr'ları daha çok iç mekan, dış mekan, giysiler ve araç gereç gibi paradigmalardan oluşan görsel görenekleriyle, başka bir deyişle ikonografik tutumlarıyla sınıflamaktadır, çünkü ona göre bu görenekler öykünün anlatılabileceği çerçeveyi de yaratırlar. Nasıl sone biçiminde yazılan bir şiirde savaş destanı anlatılamazsa, klasik bir Western filminde olduğu gibi, tabanca, tüfek, Kovboy ve şerif giysileri, hapishane, bar gibi görsel nesnelerin düzenlemesiyle oluşturulan bir ortam da, anlatı

⁷⁶ aynı yer.

⁷⁷ Stephen Neale, Genre (2. baskı, London: BFI, 1983) s. 28.

olarak bilim-kurgu için uygun olamaz.⁷⁸

Anlatı, hem bir üretim sürecidir hem de bir yapılama etkinliğidir ama bütün bunlar bir öznenin içinde ve onun için gelişir. Farklı anlamlama biçimleri farklı özne işlevsellikleri üretir, farklı hitap (address) biçimleri kullanarak değişik göstergibilimsel süreçler içinde özneyi farklı biçimlerde etkilerler.⁷⁹ Örneğin bir korku filminde, kamera hareketleri ve çerçeveleme, seyirciyi, bir Western'de olduğundan daha farklı bir biçimde konumlar. Çoğunlukla, seyirci, tehdit edilen film kişisiyle özdeşleşme durumuna sokulur. Ayrıca, görüntü düzenlemesi, seyircinin bilmek istediklerini çerçeve dışında bırakacak biçimde yapılır. Böylelikle, öyküleme (narration) biçimi, seyirciyi, korkunun kaynağı olarak bilgisizlikle karşı karşıya bırakır.

Ayrıca, film öyküsünün malzemesi sayılan tema ve motiflerle, bunların işleniş biçimleri de janr'dan janr'a değişir. Örneğin, western, gangster ve dedektif filmlerinde, anlatının dengesi fiziksel şiddetle bozulur; her seferinde denge ve dengesizlik özgül olarak Kanun'un özellikleriyle, hukuki kurumların ve organların varlığı/yokluğu, etkinliği/işlersizliği gibi özellikleriyle gösterilir. Bu nedenle, her seferinde, suç, yasallık, adalet, toplumsal düzen, uygarlık, özel mülkiyet, yurttaş sorumluluğu hakkındaki

⁷⁸ Edward Buscombe, "The Idea of Genre in the American Cinema", Grant, Film Genre, ss. 22-29.

⁷⁹ Neale, a.g.k., s. 25.

söylemler bu janr'larda harekete geçirilir.⁸⁰

Seyirci için önem taşıyan bir diğer konu, bu söylemlerin nasıl harekete geçirildiğidir. Örneğin, bir Western filminde, artık silah kullanmamaya yemin etmiş eski bir silahşör tanıtıldığında, seyirci, silahşörün gizlemeye daha doğrusu bastırmaya çalıştığı yeteneğini kullanmak zorunda kalacağını varsayar. Seyirci, filmin diğer kişilerinden farklı olarak ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Janr bilgisinin yanısıra, yıldız sistemi de yardımına koşar. Glenn Ford, Guliano Gemma ya da Alan Ladd'ın Western'lerde sıradan insanları oynaması alışılmış değildir. Bu nedenle, film yıldızının sıradan bir insan kimliğinde ortaya çıkışıyla, seyirci, onun sıradanlık maskesi altında gizlendiğini ama maskesini herhangi bir şekilde çıkaracağını "bilerek" izlemeyi sürdürür. Anlatısal gerilim, silahşörün sonunda silahına davranıp davranmayacağı sorusu kadar, onu çatışmaya katılmaya zorlayacak koşulların neler olduğu üzerinde temellenir. Bu aynı zamanda, seyirci bakımından bir haz beklentisidir çünkü, silahşör, belli bir noktaya kadar, çevresindeki, seyircinin tarafını tuttuğu kişilere haksızlık yapılmasına göz yumacak ama sonunda hem kendisinin, hem çevresinin ve hem de seyircinin intikamını alarak katarsizmi (boşalma, arınma) sağlayacaktır.

Yıldız Sistemi.- Seyirciye film izlemede yön veren metinlerarası çerçevelerden birini de yıldız sistemi sağlar. Yıldızlar, tek tek filmleri aşarak topluma tutarlı ve sürekli

⁸⁰ a.g.k. s. 21.

insan-oyuncu imajları sunarlar. Öncelikle, yıldızlar hemen herkes tarafından tanınırlar. Francesco Alberoni, geniş ölçekli ve yüksek düzeyde içbağımlılığı olan toplumlarda, sadece çok az sayıda insanın herkes için ortak bir referans sağlayabileceğini savunuyor: "herkes yıldızları tanır ama yıldızlar herkesi tanımaz. Yıldızlar ve halk arasındaki ilişki "ortaklaşalık" ögesinden yoksundur."⁸¹ "Herkes" tarafından tanınan kişilerin filmlerde yer almasının getireceği bir takım kolaylıklar ve garantiler vardır; bir çok yıldız filmlerin pazarlanmasında, bir yandan seyirciye belli performans vadeleri sunarken diğer yandan da yapımcılara belli bir gişe hasılatı garantiler. Bunu gerçekleştirebilmek için, yıldızların, seyircinin belli bir beklentiler dizisini karşılayabilmesi gerekir. Sinema endüstrisi, bu nedenle, belli nitelikleri olan kişileri alıp, onları seyirciye sunulacak metalara, ürünlere dönüştürür. Anne Freidberg, yıldızı "değişim değeri olan bir göstergeler sisteminde dolaşan metalaşmış insan"⁸² olarak tanımlıyor. Bu görüşten hareketle, bir insan olarak Clark Gable'ın, yıldız "Clark Gable"la aynı kişi olmadığı söylenebilir. İnsan Gable, göstergeler sisteminde dolaşan yıldız "Clark Gable"

⁸¹ Francesco Alberoni, "The Powerless 'Elite': Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars" İng çev. ve ed. Denis McQuail, Sociology of Mass Communication (2.baskı, Harmondsworth: Penguin, 1976) s. 77.

⁸² Anne Friedberg, "Identification and the Star", Christine Gledhill (ed.), Star Signs: papers from a weekend workshop (London: BFI Education, 1982) s.47'den aktaran James Donald "Stars", Pam Cook (ed.), The Cinema Book (London: BFI, 1985) s. 50.

için yalnızca ham malzemeyi sağlar; "bir imaj ya da ürüne dönüştürülmek üzere ham malzemeyi sağlayan biri vardır - yetenek okulları, diksiyon dersleri, burun ameliyatları, güzellik salonları ve Clark Gable'ın örneğinde olduğu gibi yeni diş takımları bu dönüşümün yan sanayilerini oluştururlar."⁸³ İkinci aşamada, "Clark Gable", iletişim ortamlarında dolaşıma girer ve seyircinin zihninde bir imaj yaratılır. Yıldız, seyircinin zihninde, yalnızca, filmlerdeki görsel-işitsel varlığıyla değil, özel hayatına ilişkin dedikodular, hakkında yazılan yazılar, performansına ilişkin eleştiriler, kuramsal çözümlemeler, kendisini konu edinen popüler şarkılar ve benzeri yenisunumlarla endüstrinin öngördüğü imajı yaratır.⁸⁴ Yaratılan imaj, seyircide yıldızla ilgili önbilginin ve onun oynadığı filmlerde devreye soktuğu beklentiler dizisinin oluşmasına yardım eder. Örneğin, seyirci, Clark Gable'ın canlandığı kişiliklerin, yüzeysel çeşitlenmelere karşın, filmler boyunca belli bir sürekliliği korumasını bekler ve film anlatısını izlerken Clark Gable'a ait olan metinlerarası yıldız çerçevesi, zihinsel etkinliğini yönlendirir. Böylelikle, hem geçmişe ait olan bir hazzın tekrarlanması mümkün olur, hem de anlatının kritik noktalarında, varsayımlarını sınayarak, metnin kendisini davet ettiği oyunu sürdürür.

⁸³ aynı yer.

⁸⁴ Richard Dyer, Heavenly Bodies: Film Stars and Society (London: MacMillan/BFI, 1987) ss. 2-3.

Yıldız sisteminin, seyircinin beklentileriyle ilgili olarak, film metninin oluşmasında ortaya koyduğu en genel ve yaygın kural, öykü sona ermeden film kahramanının, yani yıldızın ölmeyeceğidir. Yıldız bir anlamda, film kahramanıyla örtüşerek, anlatının motoru işlevini üstlenir ve anlatının sürmesinin gerekçelerinden birini sağlar.

Yıldız sistemi, anlatının izlenmesinde seyirciyi başka biçimlerde de yönlendirir: Vincente Minelli'nin The Pirate (1948) filmi, Judy Garland'ın canlandığı Manuela'nın, hayalindeki sevgiliyi beklediğini belirten sahnelerle açılır. Ardından, muhtemel adaylar tanıtılır. Ancak, seyirci, bu adayların bir şansı olmadığını tahmin eder çünkü, anlatıya yıldız sistemi tarafından eklenen mantık sayesinde, Manuela'nın hayalindeki sevgilinin filmin diğer yıldızı Gene Kelly'nin canlandığı Serafin olması gerektiğini düşünür.

Seyircinin filmleri yıldızlara göre seyretmesi değişen koşullar tarafından etkilenir: Susan Seidelman'ın çevirdiği Desperately Seeking Susan adlı filmin anlatısı, nesnel olarak, filmin baş oyuncusu Rosanna Arquette eksenine kurulmuştur. Ancak, filmin diğer oyuncularından Madonna'nın, film gösterime girmeden biraz önce bir pop şarkıcısı olarak ün kazanmasıyla, eksenin yer değiştirme olasılığı güçlenmiştir. Madonna'nın bir yıldız olarak Rosanna Arquette'in önüne geçmesiyle, seyircinin anlatıyı onun açısından izlemesi ve anlatının dengelerini onun yönünde yeniden kurması söz konusu olmuştur.

Bununla birlikte, yıldızlara ilişkin beklenti ve

varsayımların, şematik bir çizgi izlemesi söz konusu değildir ve bunlar mekanik bir biçimde iş görmez. Bunun bir nedeni, yıldızların imajlarının hiç bir filmde tamamiyle tüketilmemesi ve sonraki filmler için esneklik sağlayan bir boşluğun bırakılmasıdır. Bir yıldız, her filmde farklı bir bileşenler kompleksi içinde örgütlenir: filmin yapımcısı, yönetmeni, janr'ı, film öyküsü ve benzeri etmenler, yıldızın kompozisyonunu önemli ölçüde biçimler. Seyircinin, filmleri izlemesine, yıldız sisteminin katkısı, film ötesi sinematik etmenlerle, filmik etmenler arasındaki denge ilişkileri tarafından belirlenir. Bundan dolayı, seyircinin, yıldız olgusunu film izleme sürecine dahil etmesi oldukça karmaşıktır ve bu süreç, her yıldızın özgül konumuna göre, değişen kültürel koşullar içinde farklılaşır. Farklılaşmanın önemli bir ölçütü, yıldızın, filmin örgütlenmesi içindeki özerklik derecesidir. Örneğin, James Cagney, hemen her filminde, kendi yıkımının koşullarını hazırlayan, sert ve duygusal gangster kişiliğini sürdürürken, Hitchcock filmlerinin "James Stewart"ı ile Frank Capra filmlerinin "James Stewart"ı filmden filme belli ölçülerde farklılaşır, çünkü, James Stewart her seferinde farklı ve Cagney'e kıyasla daha karmaşık bir bileşenler bağlamına oturur. Yine de, seyirci, James Stewart'ın filmlerinde tekrarladığı özelliklerini (örneğin mimik alışkanlıkları) saptamakta güçlük çekmeyebilir. Böylesi bir kıyaslama sonucu, James Cagney'in, James Stewart'a oranla daha özerk bir metinsel işlev gördüğü ileri sürülebilir. Yıldızların metinsel özerkliği azaldıkça,

seyirci metinlerarası ögeleri daha ince ayrıntılarda bulgulamaya başlar.

Bir diğer sorun da, Robert de Niro gibi her filmde tamamiyle farklı kişiliklere "bürünen" yıldızların, metinlerarasılık bağlamında nasıl değerlendirileceklerdir. Robert de Niro, arkadaşlarını kaybederek Vietnam'dan dönen bir askeri (The Deer Hunter), bir gangsteri (Once Upon a Time in America), bir boksörü (Raging Bull) ve İblis'i (Angel Heart) tümüyle değişik kişiliklerde canlandırırken, tekrar eden ögeleri algılamak giderek güçleşmektedir. Bu bağlamda, metinlerarası ögeler, filmlerin üstüne çıkarak, performans kategorisinde incelenmeyi gerektirmektedirler. De Niro'nun filmde filmde tekrar ettiği, belli bir karakterden çok, kendi oyun gücü ya da diğer bir deyişe performans yeteneğidir. Bu aşamada, seyircinin dikkatini çekmesi gereken, De Niro'nun biçimsel yinelenmelerinden çok, her filmde tekrar ettiği, farklılaşabilme yeteneğidir.

"Auteur".- Filmlerin kime ait oldukları, sinema kuramcıları tarafından tartışılmalıdır. Hakim olan sanat ve sanatçı anlayışı çerçevesinde, nasıl bir roman, bir sanat eseri ve romancı da onun yaratıcısı olarak görülüyorsa, sinemayı, diğer sanatlarla aynı statüde görmek isteyenler de, filmleri aynı yaratı-yaratıcı-yaratış ilişkisine oturtma eğilimini göstermektedirler.

Bu anlayış üzerinde temellendirilen "auteur" kuramı, "belli temel varsayımları paylaşır: bir film, kolektif biçimde üretilmiş olmasına karşın, özde yönetmenin ürünü

olduğunda değerli olabilir; gerçekte bir sanatçı (yazar) olan yönetmenin varlığında bir film onun bireysel kişiliğinin anlatımı olabilecektir; ve bu kişilik, yönetmenin bütün (hemen hemen bütün) filmlerindeki izleksel (tematik) ve biçimsel (stilistik) tutarlılığı olarak izlenecektir.⁸⁵

Ana çizgileriyle, auteur kuramı uyarınca yapılan çözümlemeler, filmlerde, bir yaratıcının izini sürmeyi amaçlar; sadece yönetmenin kendisine ait bir "ses" aranır ve o sesi diğerlerinden ayıran özellikler incelenir. Korku filmleriyle ünlünen David Cronenberg'in söyledikleri, yukarıdaki alıntıyı destekler niteliktedir: "Sinek (The Fly, 1986) için çok uğraştım, bu nedenle, bütün diyaloglar ve kişilikler kesinlikle bana aittir. The Dead Zone'daki o basit, naiv, duygusal ses de aslında ben'im (...) Belli bir tür ses sayesinde tanınırsınız ve bu insanların beklediği şeydir ve bununla birlikte bir insan karmaşık bir şeydir."⁸⁶

Bununla birlikte, bir film, tek bir kişinin ürünü değildir; yönetmen bir ekiple çalışır ve ondan da önemlisi, onu aşan endüstriyel koşullarla bağlıdır. Yönetmen, endüstrinin baskısıyla karşı karşıya olduğuna göre, yaratıcı olduğu nasıl ileri sürülebilir? İlk kez, 50'li yılların sonlarında, Truffaut'nun bir "sanatsal politika" olarak

⁸⁵ John Caughie (ed.), Theories of Authorship (London: Routledge & Kegan Paul, 1981) Caughie'nin sunuş yazısı s. 9.

⁸⁶ Kim Newman, "King in a Small Field-David Cronenberg", Monthly Film Bulletin, vol. 54, no. 637 (February, 1987) s. 64.

tanıttığı "auterism"i, genelgeçer bir kurammış gibi gören Amerikalı sinema tarihçisi Andrew Sarris, bu soruya endüstriyel koşulların baskısının, yaratıcılık için neredeyse gerekli bir kaynak olduğunu savunarak karşılık vermektedir: "Bir auteur kuramı, tamamiyle, yönetmenin kişiliğini, anlatımına getirilen engellere bakarak değerlendirir. Sanki, bir kaç cesur ruh, film yığınlarının ağırlığının üstesinden gelmeyi başarmıştır. Hollywood filmlerinin büyüleyiciliği, baskı altındaki performanstan gelir."⁸⁷ Sarris'in bu açıklaması, filmin yaratıcısının sadece yönetmen olduğu varsayımına yöneltilen itirazlara açıklık getirmemektedir. Bu nedenle, ister belli bir sinema kurumu, örneğin Hollywood, ister yönetmen, isterse bu ikisinin filmde, yönetmenden yönetmene farklılık gösteren bileşenleri olsun, genelde, auteur'ü "sinematik söylemin kaynağı" olarak görmek daha az yanıltıcı olacaktır. Auteur kuramının çıkmazına Stephen Heath'in getirdiği çözüm, söylemin kaynağı olarak auteur'e, metin içinde okuma-yazma etkinliğinin bir parçası olarak kurmaca bir kimlik kazandırılmasıdır.⁸⁸ Böylelikle, Heath, auteur kavramının seyircinin film izleme etkinliği ile bağlantısı için de ipuçları sağlamaktadır. Seyirci açısından bakıldığında, kendisine yöneltile söylemin bir sahibi vardır ve alımlama sürecinde, seyirci söyleme, söylemin kaynağını da dahil eder. Sonuç olarak, auteur kuramı, metin içinde

⁸⁷ Andrew Sarris, "Toward a Theory of Film History", Movies and Methods I, s. 247.

⁸⁸ Stephen Heath, "Comment on "The Idea of Authorship" Screen vol.14, no.3 (Autumn, 1973) Caughie, a.g.k., s. 220.

auteur'ün varlığının seyircinin film izlemesini nasıl etkilediğini kavramsallaştırmaya yöneldiğinde daha verimli olabilecektir. Nasıl, bir filmin hem tasarım hem de yapım aşamalarında, yönetmen ve yapımcıların zihninde kurmaca bir seyirci varsa, seyircinin de, anlamlama sürecinde, zihninde kurmaca bir kaynak vardır. Seyirci, auteur'ün önceden izlediği filmlerinden edindiği birikimle, alımlama sırasında, süreklilik ve tutarlılık taşıyan (örneğin biçimsel, izleksel) özellikleri kullanır. Janr ve yıldız örneklerinde de görüldüğü gibi, "auteur", seyircinin zihnindeki bu kurmaca kişilik yoluyla beklenti ve varsayımlarının yönlenmesini sağlar.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM SEYİRCİ-SİNEMA-FİLM İLİŞKİSİ

Seyircinin, onu sinemaya hazırlayan ruhsal oluşumları, film izlemesini mümkün kılan bilgi ve deneyim birikimi, zihinsel mekanizmalar ve ilgili donanımların incelenmesinden sonra sinemayla nasıl bütünleştiği ön plana gelmektedir. Bu bölümde, önce, seyircinin sinema salonundaki konumu zihinsel ve ruhsal açılardan ele alındı, ardından sinema salonunda izlediği filme "geçiş" ve bunun etkileri üzerinde duruldu.

Seyirci Sinemada I

Sinematografik Aygıt

Sinema göstergebilimi, başlangıçta da değinildiği gibi, sinemayı, göstergeleri, göstergelerarası ilişki düzenlerini, kodların işlev görmesi açısından incelemeyi amaçlıyorken, 1970'li yıllarda kuramsal çalışmalar yön değiştirerek, daha köktenci bir yaklaşımla "bir aygıt olarak sinemanın" betimlemesini yapmayı ve bunun estetik ve toplumsal etki ve sonuçlarını saptamayı hedef aldı. İdeolojik etkinin tek tek filmlerden çok, sinemanın teknolojik yapısının bir eseri olduğunu ileri süren, Jean-Louis Baudry, sinema kuramlarının dağarcığına kazandırdığı "aygıt"ı, "yerler arasındaki metaforik ilişkiler ya da metaforik yerler arasındaki ilişkiler, bir topoğrafya, hem filozof hem de analist için gerçekte ya da tasvirle veya yanılsamayla olan ilişkinin ölçüsünün, bir etik bakış açısı ihtiyacının bilgisi" ⁸⁹ olarak tanımlıyor.

⁸⁹ Baudry, "The Apparatus", Camera Obscura, İng. çev. Jean Andrews, Bertrand Augst, vol.1, no.1, (Dec., 1976) s.105.

Hem fiziksel mekanla hem de psikanalizle ilgili çeşitli alanlarda kullanıma giren bir terim olarak "topoğrafya", filmsel mekanın kendi içindeki ilişkilerine, seyircinin de hem sinema salonundaki konumuna hem de filmsel mekanla olan ilişkilerine işaret etmektedir. İlerde ayrıntılı bir biçimde ele alınacağı gibi, bu yerlerin kimi metaforik olduğu gibi bu yerler arasındaki kimi ilişkiler de metaforiktir.

Seyircinin aygıt içersindeki yeri, Baudry'nin önemle üzerinde durduğu ideolojik etkilenmenin odağı sözkonusu ilişkilerin ağında, gerçeklik ve yanılsama sorunsalıyla yüzyüze geldiği noktadır. Seyircinin (çeşitli zihinsel süreçlerin yürütüldüğü mekanizmaların bütünü olarak) psişik aygıtı, metaforik olsun ya da olmasın, ilişkiye girdiği sinematografik çevrenin yarattığı etkiye 'tâbi'dir. Baudry'nin analist ya da filozofa yüklediği görev, bu etkinin kaynaklarını ve sonuçlarını çözümlemek ve buna dayanarak bir tavır almaktır. Analist-filozofun soracağı ilk soru şu olmalıdır: "Araçlar (teknik tabanda) özgül ideolojik etkiler yaratır mı ve bu etkilerin kendileri egemen ideoloji tarafından mı belirlenmektedir?"⁹⁰. Bilimin ve bilimsel uygulamaların sahip olduğu 'nesnellik mitos', sadece onların ardında yatan ideolojileri değil, onların yarattığı ideolojik etkilerin de gizlenmesine yaramaktadır. Optik araçların teknik doğaları, doğrudan bilimsel pratiğe bağlı olarak,

⁹⁰ Jean-Louis Baudry, "The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", İng. çev. Alan Williams, Film Quarterly vol.28, no. 2 (Winter, 1974- 1975). Bu makalenin yeniden gözden geçirilmiş bir versiyonu için bkz. Bill Nichols (ed.), Movies and Methods II, s. 533.

ideolojik ürünlerin yapımlarında kullanıldıklarını değil aynı zamanda kendi yarattıkları ideolojik etkileri de gizlemektedir. Mesela, herhangi bir filmin kendi başına yarattığı ideolojik etkinin yanı sıra, belki daha da önemlisi, sinematografik aygıtın, diğer optik araçlarda olduğu gibi, bir 'gerçeklik izlenimi' vermesiyle ideolojinin işgörmesi için gerekli ortamı yaratmasıdır. Vilem Flusser'in fotoğraf felsefesiyle ilgili olarak dediği gibi: "kültürle ilgili bilimler, nesnelerde gizli olan insan niyetlerini araştırırlar. (...) Ve bu ölçüte göre, fotoğraf kamerası fotoğraf yapma niyetini gizleyen bir gereçtir" ⁹¹. Fotoğraf kamerası fotoğraf yapma niyetini gizler, çünkü yarattığı gerçeklik izlenimiyle, fotoğraf aradan çekilir ve temsil ettiği gerçeklikten aldığı kesitin izlenimi ön plana çıkar. Bir manzara fotoğrafına bakmakta olan kimse, bakmakta olduğunun, çekim ölçeği ve açısı, çerçevesi, ışıklandırması ve benzeri özgül pratikleriyle bir manzara resmi olduğu gerçeğini gözardı eder ve manzaranın kendisine baktığı izlenimine kapılır.

Sinemada da, bunun benzeri, fakat daha güçlü bir süreç hakimdir: sunduğu görüntü ve seslerin kendileri bir gerçeklik izlenimi olmakla kalmaz; sinemanın bu gerçeklik izlenimini sunuş biçimi seyircinin belli bir gerçekliği algılamasıyla büyük ölçüde uyumlu olduğu için, sinematografik bir özne olarak seyirci kolaylıkla önündeki perdede yaratılan izlenime kapılır.

⁹¹ Vilem Flusser, Toward a Philosophy of Photography (Göttingen: European Photography, 1984) s. 16.

Ancak, burada, öznenin hangi konumda taklit edildiği sorunu ortaya çıkmaktadır. Baudry, sinematografik aygıtın, öznenin günlük hayattaki algılamasını değil, psişik aygıtın uyku halindeki konumunu taklit ettiğini ileri sürmektedir.⁹² Sinema salonunda, özne, gerçekliğin değil de rüyanın alanına itilmektedir. Uyku halindeyken, öznenin psişik aygıtı doğallıkla herhangi bir şey algılamamakta, ancak rüya yoluyla algılamayı benzetlemektedir (simulation). Bu durumda, rüya, fiziksel gerçekliği algılamamanın bir yenisunumudur. Elbette, rüya, gerçek algılamamanın yokluğunda ortaya çıkan bir olguyken, sinema gerçek algının yer aldığı bir ortamdır ve bu nedenle farklılaşırlar. Yine de, Baudry'nin dediği gibi, "sinema rüya değildir ama bir gerçeklik izlenimini yeniden üretir, ortaya rüyanın yarattığı gerçeklik izlenimiyle kıyaslanabilecek bir sinema etkisi çıkarır. Bütün sinematografik aygıt, bu benzetimi kışkırtmak için harekete geçirilir; gerçekte öznenin durumunun, öznenin konumunun bir benzetimidir, gerçekliğin değil."⁹³

Baudry, aygıtlarla ilgili çözümlemelerine Eflatun'un ünlü mağara metaforuyla başlıyor⁹⁴. Bilindiği gibi, Eflatun, gerçeklik, idealar dünyası, algılanan ve bilinen dünyaya ilişkin görüşlerini içinde insanların yaşadıkları bir mağara benzetmesine başvurarak açıklar. Bu mağarada, tutsaklar hareketsiz vaziyette, yüzleri mağaranın duvarına ve sırtları da mağaranın çıkışına dönük biçimde yerleştirilmişlerdir.

⁹² Baudry, "The Apparatus", s. 122.

⁹³ a.g.k., s.123. ⁹⁴ a.g.k., s.103.

Mağara karanlıktır ve görebildikleri tek şey, arkada, yukarıda asılı bir meşalenin mağaranın duvarına vurduğu tutsakların kendi gölgeleridir. Tutsaklar, varolan tek gerçekliğin mağaranın duvarına vuran gölgeler olduğu sanmaya başlarlar ve giderek mağaranın dışında bir dünyanın varolabileceği ihtimalini düşünmek bile istemezler. Baudry, Eflatun'un mağara metaforunu gerçeklik bağlamında sinemaya uyarlayarak, benzeri deneylerden seyircinin de geçtiğini savunuyor. Mağara ortamına uyan, sinema gibi çeşitli optik modeller vardır. Bertrand Augst'un dediği gibi, 'sinematografik aygıtın ilk modellerinden biri olarak Eflatun'un mağara mitosunu, Freud'un psişik aygıtın belli boyutlarını betimlemek için kullandığı optik metaforlar ve sinemanın getirdiği etkileri düşünerek, bu araçların yüzyıllar boyunca birbirine ters düşen kültürlerde bile bu kadar ortak yanlarının bulunmasının sadece bir rastlantı olması mümkün değildir.'⁹⁵. Sinema, bu optik araçların hem en gelişmişlerinden biri ve hem de diğer sanat biçimlerini de barındıran bir ortam olarak mağarayı kuran öğelerle birebir metaforik denklik taşır:

mağara	::	sinema salonu	karanlık
tutsaklar	::	seyirci	hareketsiz
meşale	::	projektör	arkada, yukarıda
mağara duvarı	::	sinema perdesi	önde

⁹⁵ Bertrand Augst, "The Apparatus: An Introduction", Camera Obscura, vol 1, no 1, (Dec, 1976) s. 100.

Psikanaliz, mağara metaforunu, insanların geri dönmek istedikleri ana rahminin bir simgesi olarak yorumlar⁹⁶. Sinema salonu da sıralanan özellikleriyle, mağara gibi, ana rahmini simgelerken, seyirci de, diğer seyircilerden karanlıkla yalıtılmış ve pasifize edilmiş durumda ana rahminde gibidir.⁹⁷ Sinema salonunun karanlığı, "yalnızca seyircinin hipnozöncesi bir konuma gelmesini sağlamaz, ayrıca oldukça dağınık bir erotizmin rengidir."⁹⁸ Thomas Elsaesser'in de belirttiği gibi, "... Televizyonun tam tersine, [sinema salonunda] evcil bir yerleşim düzeni bulunmaz, filmin seyirciyi etkisi altına aldığı büyüü giderecek hiç tanıdık bir çevre, ilave bir ışıklandırma yoktur. Bu büyüün etkisi altındaki seyirci ister istemez bir dikizci ve dahası, görüntülerle beslenen ve beslenmek isteyen pasif bir alıcı haline gelir."⁹⁹ Seyirci görüntülerle beslenmek ister, çünkü görme arzusu birincil bir sürecin, 'o sahneye dönme' arzusunun bir uzantısıdır. Salonun karanlığı, dikkatini projektörün aydınlattığı perdede yoğunlaştırmasına yardımcı olur.

⁹⁶ Baudry, "The Apparatus", s. 112.

⁹⁷ Thomas Elsaesser, "Screen Violence: Emotional Structure and Ideological Function in A Clockwork Orange" C. W. E. Bigsby (ed.), Approaches to Popular Culture, (London: Edwaard Arnold, 1976) s. 178.

⁹⁸ Roland Barthes, "Upon Leaving the Movie Theatre", İng. çev. Jean Andrews, Bertrand Augst. Theresa Hak Kyung Cha (ed.) Apparatus, (New York: Tanam, 1980) ss. 1-2.

⁹⁹ Elsaesser, a.g.k., ss. 178-179.

Özne, bir birincil süreç yaşantısı olan 'önünde duranın hakimi olma, onu görme ve böylece ona bütünüyle sahip olma' arzusuyla bağlantılı olarak "görüntü ona ilk kez kendisi ve çevresi üzerinde hakimiyet duygusu verdiği elde ettiği ilkel hazza geri dönmek ister."¹⁰⁰ Bu nedenle seyirci, sinemada film izlerken, çocukluğunda yaşadığı o ilkel hazzı yeniden elde ettiği yanılsamasına kapılır. Böylece sinema, seyircinin birincil süreçlerde yaşadıklarını yineleme itkisini doyurur. Seyircinin sinema salonundaki pozisyonu aşağıdaki gibi şemalaştırılabilir:

projektör _____

seyirci _____ sinema perdesi

Bu şemanın birincil süreçler bağlamında karşılığı ise şöyledir:

anne _____

çocuk _____ ayna

Sinemada Birincil Özdeşleşme: Ayna ve Perde

Baudry'nin sinema kuramına yaptığı katkı, 'seyirci'yi bir kavram olarak sinemaya psikanalitik düzlemde sokup, ikisi arasındaki bağı sergilemesi, iki aygıtın (sinematografik ve psişik) özdeşlik ilişkisini çözümleyerek bunun ideolojik boyutuna işaret etmesidir. Bu bakış, Christian Metz tarafından daha ayrıntılı bir biçimde incelenerek geliştirilmiş ve böylece sinema göstergebilimiyle psikanaliz arasındaki bağın kuramsal temelleri güçlenmiştir. Metz, Baudry'nin açıklamalarına ek olarak, Lacan'ın "ayna evresi"yle seyircinin özdeş-

¹⁰⁰ Dudley Andrew, Concepts in Film Theory, (New York: Oxford University Press, 1984) s. 149.

leşme süreçlerini ilişkilendirmiş ve bunda da aygıtın yarattığı gerçeklik izlenimi ya da özne duygusu işlevlerini temel almıştır.

Perde, seyircinin karşısında, ayna evresindeki çocuğun karşısındaki aynanın işlevini yüklenmektedir. Ancak çocuk aynada doğrudan kendini, daha doğrusu ideal egosunu temsil eden imgesini görüp onunla özdeşleşirken, sinema perdesinde kendine ait bir görüntüyle karşılaşmaz, yani perde, seyirciye onun görüntüsünü yansıtmaz. Seyirci filme katılabilmek için belli bir özdeşleşme sürecine girmek zorundadır. Eğer perde kendi imgesini bir özdeşleşme nesnesi olarak göremiyorsa "o zaman seyirci neyle özdeşleşecektir? Çünkü kesinlikle özdeşleşmesi lazımdır: özdeşleşme birincil biçimiyle artık onun için bir gereklilik olmaktan çıkmıştır, ama sinemada buna devam eder; bu olmazsa film onun için en anlaşılmaz film den daha anlaşılmaz olacaktır -onsuz hiçbir toplumsal etkinliğin mümkün olmadığı sürekli bir özdeşleşme oyununa bağlı kalmaya devam eder."¹⁰¹ Sinema kuramı bu sorunsalı birbirine bağlı üç zihinsel mekanizma ile açıklıyor:

1) birincil özdeşleşme, 2) tanıma ve 3) ikincil özdeşleşme.

Birincil özdeşleşme, psişik aygıtla bir parçası olduğu sinematografik aygıt arasındaki uyum ya da benzerlikten (simulation) kaynaklanır. "Aygıt" konusunda da değinildiği gibi sinematografik aygıt, psişik aygıtı bir anlamda taklit eder. Yalnızca sinema ortamının metaforik olarak ayna

¹⁰¹ Metz, Psychoanalysis and Cinema, s. 46.

evresinin tecrübe edildiği ortamla özdeşliği değil, kamera hareketleri ve kurgu gibi teknik işlemler de zihinsel algının özellikleriyle benzerlikler taşır. Bruce Jenkins, 'özüml sinematik stratejilerin, görsel algıyı taklit etmekle kalmayıp, görsel, işitsel ve organsal (proprioceptive) algıları da angaje ettiğini, örneğin kamera hareketlerinin hem insan bedeninin hareketlerini taklit edip hem de algılayan kişiyi filmik mekandaki karakterin bedensel hareketlerine güçlü bir biçimde bağladığını'¹⁰² belirterek aradaki bağı vurgulamaktadır. Kamera fiziksel gerçekliği yeniden üretmez, insanın algılayış biçimini taklit ederek, bu yolla ona bir 'gerçeklik izlenimi' sunar; yatay ve dikey çevrinmeler, kaydırmalar dikkat edilecek olursa, başın çeşitli hareketlerini andırır, hatta çeşitli zoom hareketleri ve çok yakın çekimler bile algı biçimiyle benzer. Elbette ki, özne belli bir nesneye zoom yapamaz ama örneğin seçici algıda olduğu gibi, dikkatini çevresini oluşturan nesneler içinde belli biri üzerinde toplayarak, onu yakın çekime kaynaklık edecek şekilde görebilir.

Bu nedenle, seyircinin perdedeki görüntülerden önce, o görüntüleri kaydedip, onları perdeye yansıtılabilmesini sağlayan kamerayla özdeşleşir: "Kamerayla bu özdeşleşme olmadan, süreklilik göstergeleri de belli olgular anlaşılamaz: örneğin görüntü 'çevrindiğinde' (= bir yatay çevrinme) seyir-

¹⁰² Bruce Jenkins, "Structures of Perceptual Engagement in Film: Toward a Technology of Embodiment", Film Reader, no. 2 (1977) s. 142.

ci şaşırmaz ve bununla birlikte kendi kafasını çevirmediğini de bilir. Bunun açıklaması, gerçekte kafasını çevirmeye de gerek olmadığıdır, aslında onu bütün görme kapasitesiyle, görgül (ampirik) olmayan ama aşkın (transcendental) öznenin hareketi olarak kameranın hareketiyle özdeşleşerek çevirmiştir.¹⁰³ Metz'in açıklamasında, kamera kendi kendisi olarak görgüldür ama psişik aygıtı taklidiyle de aşkın bir özne işlevi görmektedir. Kameranın herhangi bir hareketinde, aynı hareketi kendisi yapmaya gerek olmadan, seyirci psişik aygıtını devreye sokarak, o hareketi kendi zihninde özdeşleşerek tekrarlar.

Ancak seyircinin perdede gördükleri kamera hareketleriyle kısıtlı değildir. Örneğin, kurgu teknik ve üslupları da aslında psişik aygıtla ilişkilendirilebilir: Kesmeler, bindirme ve zincirlemeler de, algılama işlemleri olarak, bir nesne ya da konudan diğerine atlama ve geçmeye (kesme) veya nesne ya da konuları birbirleriyle ilintilendirmeye (bindirme ve zincirleme) tekabül eder.

Bu nedenle, psişik aygıtın özdeşleşme çerçevesi sadece kamera hareketlerini değil, projektörden perdeye yansıyan bütün görüntü düzenlemelerini kapsar.

Metz, bir filmin anlaşılmasının, bir metin olarak varolabilmesinin ancak öznenin bilgisi sayesinde mümkün olabileceğini belirtiyor: "seyirci imgelemsel bir şey algıladığını, bununla birlikte, gördüğünün bir fantezi

¹⁰³ Metz, Psychoanalysis and Cinema, s. 50.

olmadığını, sinema salonunun dört duvarından birinin gerçekten diğerlerinden farklı olarak bir projektöre baktığını ve bütün bunları algılayanın kendisi olduğunu, algıladığı imgelemsel malzemenin kendi içine bir ikinci perde gibi depolandığını bilir.¹⁰⁴ Başka bir deyişle, seyirci kendi kendisiyle özdeşleşir; "(uyanık, tetikte) arı bir algı eylemi olarak kendisiyle: algılananın olabilirliğinin bir koşulu ve böylece orada olan herşeyden önce gelen bir çeşit aşkın özne olarak kendisiyle özdeşleşir."¹⁰⁵

Seyirci Sinemada II

Seyircinin, birincil özdeşleşmeyi gerçekleştirmesi, kamera aracılığıyla, sinemadan filme "geçmesi"ni mümkün kılar. Bu bağlamda, seyircinin sinemadaki yerinden çok, film metni içindeki konumu ya da konumlanması ve böylelikle, seyircinin "sinematografik özne" kimliğinin bir uzantısı olarak "filmik özne" kimliğini nasıl üstlendiği önem kazanmaktadır.

Bu bölümün ikinci kesimi, seyircinin, izleme sürecinde, sinematik söyleme nasıl dahil olduğu, başka bir deyişle söyleme nasıl "zincirlendiği"ni kapsamaktadır. İkinci Bölüm'de öznenin dilsel söyleme zincirlenmesinin "dikiş" kavramıyla açıklanması üzerinde durulmuştu. Seyircinin sinematik söyleme dahil oluşunun anlaşılması için de, dikişin uyarlandığı sinematik model, belli örneklerin çözümlenmesiyle gözden geçirilecektir.

¹⁰⁴ a.g.k., s.48.

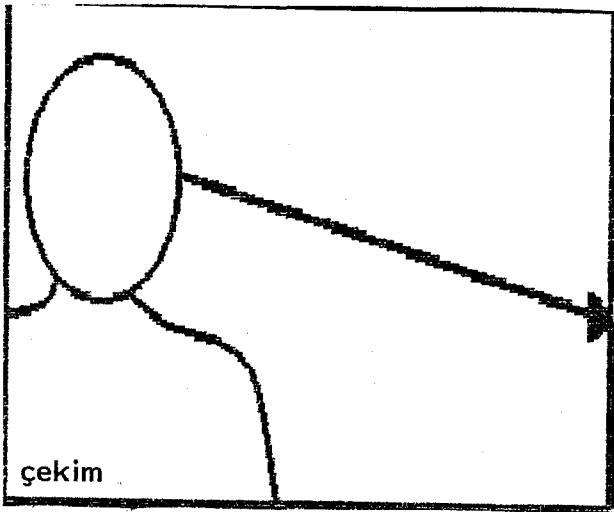
¹⁰⁵ a.g.k., s.49.

Dikiş İçin Sinematik Bir Model

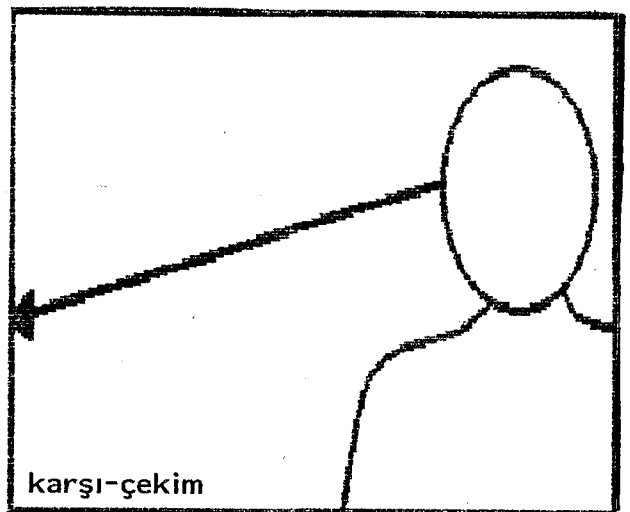
İkinci Bölüm'de öznenin dilsel söyleme katılmasını açıklarken, Lacan'ın izleyicilerinden Jacques Alain Miller'in ortaya koyduğu "dikiş" kavramından yararlanılmıştı. Dikiş modeli sonraları Jean-Louis Oudart tarafından sinemaya uyarlanmış ve sinema için geçerli bir versiyonu geliştirilmiştir. Bununla ilgili olarak, seyircinin sinematografik değil de "filmik özne" olarak adlandırılması daha doğru olacaktır çünkü dikiş, öznenin sinema salonundaki konumundan çok, film görüntüsü "içindeki" konumuyla ilgilenir ve "görüntünün neresinde, nasıl bir yer aldığı" soruşturur.

Geleneksel sinema, bir öykü anlatırken, öyküyü öne çıkarmak için öykülemenin izlerini örtmek tutumunu benimsemiş olduğundan, görüntünün kaynağı olan kamera, kendi kendini göstermeyecek biçimde düzenlenmiştir, bu nedenle de, geleneksel sinemada görünmesi söz konusu değildir. Bununla birlikte, seyirci film boyunca kameranın varlığını çeşitli biçimlerde duyumsar. Kamera düzenlemeleri ve kurgu teknikleriyle, seyircinin kameranın varlığına ilişkin bilinçliliği "uyuşturulmaya" çalışılır. Örneğin, geleneksel sinema, insan algısını taklit ettiği için, kameranın verdiği görüntü, tek çekimde 180°'lik bir alandan dışarı taşmaz (tabii ki, belli bir film kişinin içinde bulunduğu olağandışı bir ruhsal durumu iletebilmek için bu kural bozulabilir ama sonuçta yine amaçlanan kişinin algısını benzetlemektir). Bu, aynı zamanda, kameranın diğer 180°'lik alanı gözardı etmesi anlamına gelir. Kamera, söz konusu ikinci 180°'lik alanda

yer almaktadır. Kamera kendi varlığını yadsıyarak, ikinci bir çekimde, ilk alana geçerek, biraz önce işgal etmiş bulunduğu ikinci alanı gösterir. Ancak, artık kamera ikinci alanda bulunmamaktadır. Böylece, gerek kurgu geçişleriyle gerekse kamera hareketleriyle, seyirci farklı noktalarda konumlanır ve kameranın olduğunu varsayabileceği alanlar, hemen biraz sonra, "kamerasız" gösterilir. Örneğin, bir çekimde, bir manzara ya da insan görüntüsü verildikten sonra, karşı çekimle, bir insan görüntüsüne geçilerek bir önceki sahnenin o kişinin bakış açısından görüldüğü ima edilir. Böylelikle, seyircinin paylaştığı bakışın kameraya değil, o kişiye ait olduğu izlenimi yaratılır. Başka bir örnekte, iki kişinin karşılıklı konuşmasının sahnelenmesinde, kamera önce, birinci kişiyi, ikinci kişinin açısından görüntüler (Şekil 1) ve ardından ikinci kişiyi, birinci kişinin açısından verir (Şekil 2).



Şekil 1



Şekil 2

Birinci çekimde, seyirci, kameranın konumundan dolayı ikinci kişinin yerini alırken ikinci çekimde birinci kişinin yerine geçmiştir.¹⁰⁶

Sinema, seyircinin algısını taklit etmekle birlikte, ona günlük hayattakinden farklı bir algı düzeni sunar. İçinde seyircinin yer aldığı karanlık bir ortamda, sinema salonunun dört duvarından biri perdeye ve dolayısıyla perdeye yansıyan film görüntüsüne ayrılmıştır. Film görüntüsü perdeye belli bir çerçeveye içinde verilir. Çerçeve, görüntünün sınırlarını belirler. Sınır, bir yandan perdedeki görüntünün tanımı için gerekli olurken, diğer yandan da, gerçekte görüntünün, perde dışında da devam ettiğine işaret eder. Böylece, sinemada, görüntü hiç bir zaman kendi içinde tamamlanmış biçimde verilmez¹⁰⁷; seyircinin zihninde, çerçevenin "içinde yer alan" ve "dışında yer alan" olmak üzere ikiye ayrılır.

Çerçevenin dışında kalan alan, gerçekte görünmediği ama diğer yandan da varlığı sezdirildiği için, seyircinin

¹⁰⁶ Edward Branigan, kamera-seyirci ilişkisini şöyle formüle ediyor: "kamerayı, okuyucunun (yani seyircinin) bir kuruluşu olarak tanımlıyorum- bu bir filmdeki uzamları anlaşılabilir kılmaya çalışan bir okuma hipotezidir. Buna karşılık, uzam ise, çerçeve çizgilerinin konumlanması ve yeniden konumlanmasıyla tanımlanır. "The Spectator and Film Space-Two Theories", Screen, vol. 22, no.1 (1981), ss.59-60. Başka bir deyişle, Metz'in açıkladığı gibi, seyircinin kamerayla özdeşleşmesiyle tutarlı olarak, film içinde, seyircinin yeri, kameranın bulunduğu noktadır.

¹⁰⁷ "Görüntü hiç bir zaman kendi içinde tamam değildir (eğer olsaydı seyirci için hiç bir yer olmayacaktı ve böylece görüntü için de hiç bir yer olmayacaktı) ve sınırları aslında adresidir. Film, bu sınırla [söylemin] zincirine girer ve eğlendirdiği özneye birlikte tamamlanır." Stephen Heath, "On Suture", Questions of Cinema (London: MacMillan, 1985) s. 94.

zihnindeki yeri imgelemseldir. Oudart'a göre, sinemada film görüntüleri seyircinin zihninde, birbirlerine ardarda eklenmezler, ancak filmik alan, mevcut olmayan alanla yani imgelemsel alanla eklenir. Bu dolayısıyla dikiş sorununu ortaya çıkarır: (...) iki görüntü arasındaki semantik bir 'değiş-tokuş'tan önce ve çekim-karşı çekim ilkesi üzerine kurulu bir sinematik sözce çerçevesinde, Biri (Eksik Biri) olarak algılanan bir yokluğun belirmesinin ardından, bunun, aynı [eksik] alana yerleştirilen biri ya da bir şey tarafından ortadan kaldırılmasıdır." ¹⁰⁸

Seyirci, görüntüyle ilk kez yüzyüze geldiğinde, görsel bir haz duyar ama bunun hemen ardından gördüklerinin sınırlarının ve dolayısıyla eksik alanın varlığının farkına varır. Bu aşamada, birinci çekim, bu eksik alanın gösteren'i olur ve seyirci, eksik bir alanın varlığından duyduğu rahatsızlıkla, haz duygusunu yitirir. Söz konusu eksiklik, Lacan'ın sözünü ettiği anlamda iğdişlik korkusuna yol açar. İşte bu noktada, sinematik söylem, seyircinin açılan yarasını "diker": seyircinin farkına vardığı eksik alanın yerini tutmak üzere, karşı çekimle ikinci alanı verir ve anlatının da gücüyle seyirciyi, filmin akışına sokar ya da dikiş modelinin terimleriyle, söylemin zincirine bağlar. Özetle, seyirci, perdedeki görüntüyü hazla izlerken, kısa bir süre sonra, görüntünün tamam olmadığını farkına varır ve gerçekte kameranın işgal ettiği, imgelemsel bir alanı zihninde kurar.

¹⁰⁸ Jean-Pierre Oudart, "Cinema and Suture", İng. çev. Kari Hanet, Screen, vol.18, no.4 (Winter, 1977/1978) s.37.

Eksiklik, iğdişlik kompleksini harekete geçirerek seyirciyi yaralar. Bunun hemen ardından, seyirciye, eksik olduğunu düşündüğü alan da gösterilerek yarası dikilir. Seyirci, izlediklerinin eksik olduğunu ve görülecek daha fazla şeyler olduğunu hisseder. Kaja Silverman'ın dediği gibi, "Bu yalnızca, kameranın bir seferde, her şeyi göstermeye gücünün yetmemesinden değil, bunu yapmak istememesinden kaynaklanır. Bize yalnızca daha fazlası olduğunu bileceğimiz ve bu "daha fazla"nın açığa çıkarılmasını isteyeceğimiz kadarı gösterilir."¹⁰⁹

Oudart'ın dikiş modeli, seyircinin sinematik söyleme dahil olmasının anlaşılmasında, önemli bir hareket noktası sağlamaktadır. Çekim-karşı çekim sistemi¹¹⁰ dışındaki sistemleri de kapsayabilecek şekilde düşünüldüğünde, dikişin, ilke olarak, seyircinin film içinde "bilgisizlikten bilgilenmeye doğru yönlendirilmesi" olduğu ileri sürülebilir.

Çekim-karşı çekim sisteminin özel durumlarında, eksik alanın seyirci üzerindeki etkisi farklılaşabilir. Hitchcock'un Kuşlar (Birds, 1963) filminde, Melanie Daniels (Tippi Hedren), Mitch'e (Rod Taylor) bir şaka yapmak için, elinde bir çift muhabbet kuşu ile Mitch'in yaşadığı Bodega Körfezine gelir ve kuşları bırakmak üzere Mitch'in evine kimse yokken

¹⁰⁹ Kaja Silverman, The Subject of Semiotics, s. 205.

¹¹⁰ Stephen Heath, istatistiksel verilere bakıldığında, çekim- karşı çekim sisteminin geleneksel sinemada kullanım oranının % 30-40 dolaylarında olduğu olgusundan hareketle, daha kapsamlı bir dikiş modeli geliştirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. "On Suture", Questions of Cinema, s.97.

gizlice girer. Kamera daha önce, Mitch'in evden yürüyerek ayrıldığını göstermiştir. Bu nedenle, seyirci, Melanie'nin bir müddet için kimse tarafından görülme ihtimali olmadığını düşünür. Melanie'nin eve girişi ve kuşları bırakmak için uygun bir yer arayışı sırasında, kamera nesnel çekimlerle onu izler. Bu süre içinde, seyircinin zihnindeki imgelemsel alanın varlığını hatırlatacak bir ipucu yoktur çünkü, seyirci şimdilik, perdedeki görüntünün ilettiği bilgi ile tatmin olmaktadır. O an, seyirci için önemli olan, Melanie'nin ne yapmak istediği ve bunu nasıl yapacağıdır. Bu nedenle, kameranın karşı çekim vermesini gerektirecek bir neden doğmamıştır. Başka bir deyişle, Melanie'nin yer aldığı görüntü alanı, imgelemsel alana işaret etmemektedir; kendi içinde seyirci için tamdır. İmgelemsel alan bastırılmış durumdadır ve bunu sağlayan daha çok anlatının örgütleniş biçimidir. Bununla birlikte, Melanie, evden çıkarken, görülüp görülmediğinden emin olmak için etrafına bakar. Kamera bu çekimde, Melanie'yi kaynağı belli olmayan bir açıdan verir. Bu kez, görüntünün kendi içinde tam olduğu söylenemez; aradan zaman geçmiştir ve belki de Mitch ya da evin bir başka sakini geri dönmüştür. Bu nedenle, seyirci, çekimin nesnel mi olduğunu yoksa Melanie'yi izleyen birinin bakışını mı paylaştığını bilemez. İşte bu aşamada, görüntü, kameranın bulunduğu eksik alanın varlığına işaret eder. Seyirci, Melanie'nin görüntüsüyle yetinmez, karşı çekimin göstereceklerini görüp, sorusunun karşılığını almak ister.

Görüldüğü üzere, dikiş modelinin işleyişi, çekim-karşı

çekim sisteminin genel yapısına değil, görüntünün anlatının yapılanışıyla ilgili içeriği ve görüntü kaynağının kişisel ya da nesnel oluşunu belirleyen özel durumlara bağlıdır. Kuşlar örneğinde olduğu gibi, görüntü ilgiyi kendisinde tuttuğu sürece, eksik bırakılan ikinci 180°'lik alanın varlığı seyircide belirgin bir rahatsızlık yaratmaz. Tabii ki, bu geçici bir durumdur; biraz sonra, kameranın verdiği bakış açısının sahibinin bilinmemesinden dolayı seyirci dikişe ihtiyaç duyacaktır.

Hitchcock'un Sapık (Psycho) filminden iki sahnenin çözümlemesi, dikişin çeşitli uygulamalarına örnek olarak verilebilir: kendisine emanet edilen parayla birlikte ortadan kaybolmayı düşünen Marion Crane (Janet Leigh), eve döndüğünde, parayı yatağının üzerine koyup, kararsızlık içinde, düşünmeye başlar. Bir ara, Marion'un görünütüsü alışılmadık bir alt açıdan verilir. Bu, seyirciye, çekimin nesnel olamayacağını düşündürür; o halde, Marion kimin bakış açısından verilmektedir? Hemen ardından, karşı çekimle, seyircinin görmek istediği alan verilir: seyirci, yakın çekimde, paranın bulunduğu çantayı görür. Bu durumda, dikiş işleminin gerçekleştiği söylenemez çünkü, Marion'un nesnel ya da bir kişinin açısı yerine cansız bir nesnenin açısından gösterilmesi seyirciyi rahatlatmaz. Öncelikle, kameranın açısını, bir insanın ya da canlı varlığın açısıyla örtüştürerek meşrulaştırmak için herhangi bir çaba sarfedilmemiştir, ayrıca, cansız bir nesnenin bakışıyla karşılaşmak dikişin tamamlanmasını engellemiş-

tir.¹¹¹

Marion parayı alarak, sevgilisinin yanına gitmek üzere arabayla yola çıkar. Gece, arabayı kenara çekip uyur. Sabah olduğunda, daha o uyurken, bir polis, merak edip durur. Kamera, genel çekimde, polisi arabadan inerken gösterir. Kameranın uzaklığından dolayı, polisi iyice görmek mümkün değildir. Sonra, bir kesmeyle, polisin açısından, uyuyan Marion'a geçilir. Polis, eliyle arabanın camına vurur ve Marion'u uyandırır. Marion, belki de yakalanmış olmanın tedirginliğiyle, polise bakar. Görüntü böylece, Marion'un bakışıyla, ikinci alana işaret eder ve seyircinin zihninde eksik alanın varlığı ön plana çıkar. Yakın çekimde, arabanın camından bakmakta olan polise kesilir ama seyircinin istediği tam anlamıyla gerçekleşmez çünkü, polisin taktığı siyah güneş gözlüklerinden dolayı, yüzü, özellikle gözleri örtülüdür. Biçimsel bakımdan dikişin bütün kuralları yerine getirilmiş, varlığı duyumsatılan eksik alana geçilmiştir ancak, alanın kendi içindeki düzenlenişinde "yaratılan" eksiklikten dolayı dikiş gerçekleşmemiştir.

Bakışın İşlevi ve Haz

Dikiş kavramı, seyircinin film metni içinde aldığı yer sorununun anlaşılmasında ilk adımı sağlar. Kamera, kendisiyle özdeşleşen seyirciyi kendi bulunduğu noktada

¹¹¹ Bu sahnede, "sinematografik aygıtı algılamamızı silmeye kalkışmak yerine, film bunu seyreden öznenin kendi paranoya ve suçluluk duygusu üzerinde kullanır. Görsel bakımdan Marion'dan üstün olmaktan hoşlanırsınız ama aynı zamanda, anlarız ki, kameranın -bizim de içinde yer aldığımız-bakışı yalnızca Marion'u değil bizi de tehdit etmektedir." Silverman, a.g.k., s. 208.

konumlar ve seyirci, film görüntüsüne bu noktadan girer.

İkinci adım olarak, seyirci film kişileriyle çeşitli düzey ve biçimlerde ilişki kurar. Bu ilişki, temelde bir haz ilişkisidir çünkü, Özne, görme ve işitmeye yönelik cinsel güdüler sonucu ortaya çıkan "dikizci" doğasından ötürü kendi dışındaki insanları izlemekten haz duyar. İkinci Bölüm'de, Öznenin, ayna evresinde karşısına çıkan kişilerle özdeşleşme yeteneğini nasıl kazandığı üzerinde ayrıntılarıyla durulmuştur. Özne, karşısındaki görüntüyü, bir anlamda kendi görüntüsünü, kendisinden üstün gördüğü için, ideal egosu olarak narsistik bir algılama eğilimi ile onu arzu eder ve onunla özdeşleşir gerçekte arada bir kopukluk olduğunu, onunla hiç bir zaman tam anlamıyla bütünleşemeyeceğini bilir.¹¹²

Bu mekanizmaların bir uzantısı olarak, sinematik hazzın oluşumunda, bakışların örgütlenmesinin önemli payı vardır. Her şeyden önce, seyirci, kamera aracılığıyla perdedeki görüntüye bakar ve bu bakış, film kişilerinin bedenleri ve bakışlarının eklemlenişyle film çerçevesi içinde yer alır.

¹¹² Özdeşleşme sorunu sinemada da çeşitli düzeylerde, sık sık işlenmiş bir konudur. Leonard Zelig (Woody Allen, Zelig 1984), çocukluğunda yaşadığı ailevi sorunlardan dolayı, "normal özneleşme" süreçlerini yaşayamamıştır. Bu nedenle, özneleşme, onda metamorfoz halinde gerçekleşmektedir. Bir Fransızın yanında bir Fransız'a, Çin mahallesinde bir Çinliye ya da dindar yahudilerle birlikteyken sakallı bir hahama dönüşür. Richard Feldstein'in de belirttiği gibi, "Leonard'ın yanılsamayı gerçeklik diye algılaması, aslında Woody Allen'in alaycı üslubuyla, seyircinin içinde bulunduğu duruma bir gön-

Özetle, geleneksel sinemada üç tür bakış vardır: 1) kameranın bakışı, 2) seyircinin bakışı ve 3) film görüntüsü içinde film kişilerinin bakışı.¹¹³ Daha önce de değinildiği gibi, geleneksel sinemada ilk iki bakış özellikle vurgulanmaz ve seyircinin dikkati, film kişilerinin kendi aralarındaki bakışlarının düzenlenmesine çekilir. Sandy Flitterman'ın ileri sürdüğü gibi, "Her film yapımcısı, bakışı kendine özgü bir biçimde uyarlayıp düzenler. Bakışın filmik söylemi yaratacak biçimde örgütlenmesi demek olan yönetmenin sözcelem sistemini belirleyen de budur. Sinemanın merkezî anlatısal

dermedir. Gerçekte, seyirci de, Zelig gibi, filmik gerçekliği fiziksel gerçeklikle karıştırarak, sık sık perdedeki kişilerle kendisini özdeşleştirmekte ve böylece Lacan'ın meconnaissance (yanlış tanıma) dediği durum gerçekleşmektedir. "The Dissolution of Self in Zelig", Film Literary Quarterly, vol. 13, no. 3 (1985), s. 160.

- ¹¹³ Paul Willemen, buna bir dördüncü bakışın eklenmesi gerektiğini savunuyor: film kişinin seyirciye bakışı. Bu gerçek bir bakış değildir. Film kişisi, seyirciyi görmemekle birlikte kameraya bakmaktadır, ancak, bakışı seyircininkiyle karşılaştığı için ve dikizciliği mümkün kılan kameranın varlığını hatırlattığı için, Lacan'ın dediği gibi, "imgelemsel"dir ve seyirciyi "dikizcilik eyleminde şaşırtır ve utanma duygusu yaratır." Paul Willemen, "Voyeurism, The Look and Dwoskin", Afterimage, no. 6 (1976) s. 47. Willemen'in seyirciye yönelik dördüncü bakışa ilişkin açıklaması, geleneksel sinemadan çok avant-garde sinemayı bağlamaktadır ve zaten getirdiği örnekler, makalesinin konusu olan avant-garde sinemaçı Dwoskin'in yapıtlarından alınmıştır. Bununla birlikte, geleneksel sinemanın bir çok ürününde, örneğin müzikallerde, film kişilerinin kameraya baktığı ve dolayısıyla kameranın ve seyircinin varlığının açığa çıkarıldığı bilinen bir gerçektir. Ancak, geleneksel sinemanın bu dördüncü bakışına, dans performansı gibi, anlatının geçici bir süre için "dondurulduğu" anlarda başvurulmaktadır. Özellikle müzikallerde, anlatı durdurulmakta ama film, başka bir boyutta bir gösterinin sergilenmesi olarak devam etmektedir. Yine de, bu tür örneklerin, diğerlerinden ne düzeyde farklılaştığı, ele alınmaya değer bir konudur.

işlevi, bakış üzerinde temellenir. Filme alınan görüntü her zaman bir şeye bakışın sonucudur."¹¹⁴

Laura Mulvey, geleneksel sinemada, bakışın işlevi ve görsel haz arasındaki ilişkiyi, cinsel farklılık temelinde çözümlemektedir; erkek ile kadının perdedeki görüntüleri ve anlatıya eklemlemeleri farklı yöntemlerle gerçekleştirilir çünkü, erkek ve kadının seyirciyle ilişkileri farklı biçimlerde gelişir. Bakılan kişi, ya görünüşü yoluyla "cinsel uyarı nesnesi" olarak ya da narsizm ve egonun açtığı yolla, "özdeşleşme nesnesi" olarak kullanılır. Birincisinde, özne ve bakılan nesne arasında belli bir mesafe vardır. Geleneksel sinemada, genellikle kadın, bakılan nesne olarak konumlanmış veya dikizciliğin ya da fetişizmin sunduğu hazza malzeme sağlamıştır. İkincisinde ise, özne ve genellikle erkek olan bakış nesnesi birbirlerine yaklaşırlar. ¹¹⁵ Mulvey'e göre, bu durumda, bakılan nesne genellikle erkektir ve bakış nesnesinin konumu, kadınıninkine zıt biçimde farklıdır; kadın film içinde, hem seyircinin hem de erkek film kişilerinin bakış nesnesiyken, erkek kişi film içinde bakılan bir nesne değil tersine bakan bir öznedir ve seyirci kadına dolaysız yoldan bakabileceği gibi, özdeşleşme süreçleriyle, onun aracılığıyla da bakabilir. Haz, sinematik anlatım teknikleri ve anlatının düzenlenişinde bu iki ilke-

¹¹⁴ Sandy Flitterman, "Woman, Desire, and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema", Cine-Tracts, vol.2, no.1 (1987) s. 64.

¹¹⁵ Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Movies and Methods II, s.308.

nin karmaşık yapılanmalarıyla yaşanır.¹¹⁶

Öncelikle kadının görüntüsü, seyirci için paradoksal bir sorun doğurmaktadır; kadının görüntüsü bir yandan seyirci için haz verici bir bakış nesnesiyken diğer yandan da, Lacancı anlamıyla, bir iğdişlik tehditidir. Bilindiği gibi, iğdişlik kompleksi, öznenin, kadının penisten yoksun olduğunu

¹¹⁶ Laura Mulvey'in seyirci ve özdeşleşme nesnesinin cinselliklerine ilişkin açıklamaları aydınlatıcı olmakla birlikte, geleneksel sinemada mümkün olan bütün özdeşleşme süreçlerini kapsamamaktadır. Dikkat edilecek olursa, Mulvey'nin tezinde, seyirci erkek olarak düşünülmekte, perdedeki kadın aktif bir dikizciliğin, erkeğe özdeşleşmenin nesneleriymişcesine ele alınmaktadır. Bu durumda, örneğin, kadın seyircinin dikizcilik ve özdeşleşme süreçlerine ilişkin sorular cevapsız kalmaktadır. Nitekim, Mulvey, değinilen görüşlerine ek olarak, başka bir çalışmasında, kadın seyircinin izleme sırasındaki psişik konumuna Freud'un dişilik üzerine geliştirdiği düşüncelerden hareket ederek açıklık getirmeye çalışmıştır: Kadın, gerçekte, küçük yaşlarda, erkek çocuğunkine benzer bir biçimde eril (masculine) bir evre yaşamaktadır. Sonradan bu evredeki edinimleri bastırılarak, dişil bir sürece girmektedir. Bununla birlikte, dişi öznenin eril özellikleri, örneğin film izleme gibi fantastik alanlarda, serbest kalarak devreye girebilmektedir. Böylece, kadın seyircinin, perdedeki erkek kahramanla özdeşleşmesi mümkün olabilmektedir: "Bütün bunlar göstermektedir ki, bir metinde arzuya kültürel somutluk kazandırıldığında, kadın için (çocukluktan sonra) cinsiyet-ötesi özdeşleşme kolaylıkla bir ikinci Tabiat olabilen bir alışkanlıktır. Bununla birlikte, bu Tabiat, ödünç alınmış transvestit giysileri içinde rahat etmez ve bir o yana bir bu yana kıpırdar." Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema'", Framework, nos. 15/16/17 (Summer, 1981) s. 13. Mulvey'in bu ekinin de yeterli olduğu söylenemez çünkü geleneksel film anlatısının kahramanının erkek olduğu varsayımı üzerine kurulmuştur. All About Eve ve Rebecca gibi kahramanı kadın olan çok sayıdaki Hollywood filmi, Mulvey'nin varsayımının yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu durumda, erkek

öğrenmesiyle kendisinin de onun gibi cezalandırılarak iğdiş edileceği korkusuyla ifade edilir. Lacancı psikanalizde, bu, gerçekte kadının fallustan, dolayısıyla iktidardan yoksun oluşunun ve dolayısıyla erkeğin de aynı akıbete uğrayacağı endişesinin metaforik anlatımıdır. Kadının varlığı, perdede fallusu yitirme tehlikesine işaret etmesiyle belirginleşir. Bu türden bir tehdit karşısında, seyircinin haz beklentisi de tehlikeye düşecektir. Kadın görüntüsünün seyircide uyaracağı iğdişlik korkusunu yatıştırmak için geleneksel sinema, Mulvey'in "kaçış yolları" diye adlandırdığı iki yönteme başvurur: ya tehdit kaynağı kadın anlatı içinde herhangi bir biçimde denetim altına alınır yani cezalandırılır, bağımlı hale getirilir, aşağılanır, güç duruma sokulur, vb., ya da yoksun olduğu fallusun kendisine dönüştürülür; anlatının dışına çıkılarak, seyirciye bir fetiş olarak sunulur.¹¹⁷ Birinci yolda, kadının tehdit edici bir unsur olmaktan çıkarılması için, hem görsel hem de anlatısal gereçlerin kullanımıyla denetlenebilirliği sergilenir. Kadın kendisi

- seyircinin kadın kahramanla olan psişik ilişkisi karanlıkta kalmaktadır. Seyircinin, bu gibi kadın kahramanlarla yalnızca bir "dikizcilik" ilişkisinde kalmayıp ayrıca, onlarla özdeşleştiği düşünülecek olursa, erkeğin de bastırılmış bir dişil potansiyeli devreye soktuğu ileri sürülebilir. Bu aşamada, Freud'dan çok, erkekteki dişil yan (anima) ve kadındaki eril yanların (animus) işlevlerinden sözeden C. G. Jung'a başvurmak verimli olabilir. Örneğin bkz. Jung, "Approaching the Unconscious", Jung (ed.) ve diğerleri, Man and His Symbols (London: Picador, 1983, 3. baskı) s. 17. Bir başka mekanizma da, seyircinin kadın oyuncunun/kişinin eril yanıyla özdeşleşmesi olarak düşünülebilir.

¹¹⁷ Mulvey, "Visual Plesasure...", a.g.k., s. 311.

için çizilen çerçeveden çıkamayacak ve böylece öznenin iğdişlik korkusu bastırılmış olacaktır. Mulvey, bu yöntemi uygulayanlar arasında Hitchcock'un yapıtlarını örnek veriyor. Hitchcock'un filmlerinde, erkek kahraman sembolik düzeyde düzenden ve kanundan yana ya da iktidar sahibi bir kişidir; Vertigo'da özel dedektif, Marnie'de zengin ve güçlü bir iş adamı, Kuşlar'da güçlü bir avukattır. Erkek kanunun doğru tarafında, kadın ise yanlış tarafındadır. Bütün bu filmlerde, bakışlar, erkeğin bakan yani etkin, kadının ise bakılan yani edilgen olarak konumlanacağı biçimde eklemlenir. Anlatı da, kadının ya cezalandırılması ya da kanun ve düzenden yana iktidar sahibi olan erkeğe bağlanması ile sonuçlanır: Vertigo'da bir cinayete suç ortaklığı eden ve erkek kahramanı aldatan kadın ölür (cezalandırma); Marnie'de hırsızlık yaparak suç işleyen kleptomani kadın iyileşir ve erkekle evlenir (gizin çözülmesi ve bağımlılık); Kuşlar'daki şımarık ve dikbaşlı zengin kızı kuşların saldırısına uğrar (cezalandırılma).

İkinci kaçış yolu ise, anlatının dondurularak, kadının perdede, etkileyici ya da daha doğru bir deyişle fetişistik bir görüntüsünün sunulmasıdır. Bu görüntü kendi içinde tamamdır ve tatmin edicidir çünkü, nasıl bir fotoğraf, bir öykünün gerektirdiği doğrusal zamandan yoksun ama kendine yeterliyse, perdedeki fetişistik görüntü de hem anlatının hem de zamanın dışına çıkmaktadır. Tehdit, geleceğe yöneliktir, dolayısıyla gerçekleşmesi için belli bir sürenin geçmesi ve anlatısal öğelerin uygun bir biçimde kurulması gerekir. Oysa,

bu bağlardan arınmış bir görüntü iğdişlik tehditini de dışlayarak güvenli bir alan yaratır. Marylin Monroe, Marlene Dietrich gibi kadın yıldızların, filmlerde bu işlevi yüklendiklerini görmek mümkündür. Mulvey, bu türden fetişistik görüntüler için Sternberg'ün filmlerini örnek göstermektedir: kadın suçlu ya da meydan okuyucu bir kişilik değil, mükemmel bir "ürün"dür ve seyircinin bakışlarına sunulmuştur. Erkek kahraman, bu sahnelerde gözükmez ve mizansen kadının herhangi bir film kişinin bakış nesnesi olmayacağı şekilde düzenlenir çünkü Sternberg, kadın yıldızı seyirciyle başbaşa bırakmaya eğilimlidir.¹¹⁸

Özdeşleşme ve Duygudaşlık.- Seyirci, film kişilerine değişik türlerde yakınlık duyar, onların belli durumlarını belli ölçülerde paylaşır. Seyircinin yakınlığı, kaba bir sınıflandırmayla, özdeşleşme ve duygudaşlık olmak üzere ikiye ayrılır.

Özdeşleşme, en genel tanımıyla, seyircinin kendisini film kişilerinin yerine koymasıdır. Sinemada da, perdedeki film kişinin görüntüsü, seyirciye bir özdeşleşme nesnesi sunar ama gerçek hayatta olduğu gibi, "Sinematik özdeşleşme ancak bir sınır kabul edildiğinde ve belli bir uzaklık korunduğunda "doğru dürüst" bir biçimde işlerlik kazanabilir. Seyircinin filmdeki kişiliğe (ya da filmin kendisine) tamamiyle bürünmesi yerine, özdeşleşme, daha çok "sanki öyleymişcesine" kipini öngörür.¹¹⁹ Sözü geçen "uzaklık",

¹¹⁸ Mulvey, "Visual Pleasure...", s. 312.

¹¹⁹ Mary Ann Doane, "Misrecognition and Identity", Cine-Tracts, vol.3, no. 3 (1980) s.2.

sağlayan bir etmendir: seyirci normalde, film kişinin kendisi olmadığını bilir ama kendisinin onun yerinde olduğunu varsayar. Bu varsayım, seyircinin izlediği filmin gerçek değil, kurmaca olduğunu bilmesi olgusu üzerinde temellenir. Böylelikle, özdeşleşme nesnesi kişiyi, eylemlerini, içinde bulunduğu koşulları daha kolay kabul edebilir.¹²⁰ Özdeşleşme koşullarını kültür gibi dışsal etmenler değil, anlatı ve sinematik anlatım tekniklerinin uygulanması yaratır. Aksi takdirde, örneğin ahlaki nedenler, özdeşleşmeye engel olabilirdi. Yine Sapık'tan örnek verilecek olursa, seyirci, Marion'un kendisine emanet edilen 40 000 doları çalmasından dolayı onu suçlamayı düşünmez. Tam tersine, sinematik anlatım ve anlatı, seyircinin Marion'la özdeşleşeceği biçimde düzenlenir. Marion arabayla eve dönerken, kırmızı ışıktadır. O sırada, Marion parayı çalıp ortadan kaybolabileceğini düşünmektedir. Birden, karşıdan karşıya geçmekte olan patronu ve kendisine parayı emanet eden iş adamını görür. Adamlar arabanın önünden yürürler. Marion tedirgin bir biçimde gülümseyerek onları selamlar. Sanki suçüstü

¹²⁰ Nick Browne, seyircinin film metni içindeki yerini çözümlediği, Stagecoach'la ilgili bir makalesinde, bir yolculuk sırasında, diğer yolcular tarafından dışlanan bir fahişe (Dallas) ile seyirci arasındaki özdeşlik ilişkisini şöyle betimliyor: "Benim Dallas'la özdeşleşmem, onun utancını tekrarlamam anlamında değil, kendimi onun konumunda (durumunda) düşünmem anlamındadır. Filmin ilk sahneleri bizi, Dallas'ın dışlanmasının haksız bir davranış olduğuna inandıracak biçimde düzenlenmiştir." "The-Spectator-in-the-Text", Movies and Methods II, s. 468. Browne'in görüşünden hareketle, özdeşleşme, seyircinin film kişilerinin duygu ve yaşantılarını olduğu gibi tekrarlaması değil, kendini onların yerine koyması olarak düşünülmelidir.

yakalanmıştır. Son anda, patronu kaldırırma çıkarken başını çevirir ve şüpheli bir yüz ifadesiyle Marion'a bakar. Marion'la özdeşleşen seyirci patronun şüphelenip şüphelenmediğini merak ederek onun adına ve onunla birlikte kaygılanır. Benzeri bir süreç, daha önce incelenen, polisin Marion'la karşılaşması sahnesinde de tekrarlanır. Yine, seyirci, kendisini Marion'un yerine koyarak, polisin onunla çalınan paradan dolayı ilgilenip ilgilenmediğini merak edip endişelenir.

Seyirci, ahlaki normları, hırsızlığı olumsuz bir eylem olarak dışlayabilir ama sinemada bir hırsızla özdeşleşip onun yanını tutmak, ahlaki olmaktan çok biçimsel bir sorundur. Daha önce de değinildiği gibi, aradaki uzaklık, bu örnektekine benzer biçimde, seyirci için hem fiziksel hem de ahlaki bakımdan güvenli ve kaypak bir alan yaratır. Bir serüven filminde, seyirci, filmin kahramanıyla, biraz da, onunla birlikte yaralanmayacağını bildiği için özdeşleşmeye eğilimlidir. Sonuçta, özdeşleşmenin gerçekleşmesi seyirci ile film arasındaki uzaklığa bağlıdır ve söz konusu uzaklık, her filmin özgül yapılanışına göre azalıp artabilir. Bu nedenle, Stephen Heath'in dediği gibi özdeşleşmenin, her durum için ayrıca incelenmesi ve farklılıkların üzerinde durulması gerekir.¹²¹

Özdeşleşmeyle ilgili bir diğer konu, onun anlatı boyunca belli bir süreklilik göstermesinin gerekmemesidir. Yukarıda sözü geçen güvenli ortamın aynı zamanda kaypak oluşunun

¹²¹ Stephen Heath, Questions of Cinema, s.120.

bir nedeni de budur; seyirci, film boyunca, belli bir kişiyle özdeşleşir ama sonra ondan belli nedenlerle kopup ardından başka kişilerle özdeşleşebilir. Sinematik hazzın izleme boyunca sürebilmesi için, bu çeşitlenmenin gerçekleşmesi önem taşır: öncelikle, seyircinin film boyunca sürekli olarak, yalnızca bir kişiyle özdeşleşme konumunda tutulması, hazzın sürekliliği açısından bazı sakıncalar yaratabilir. Sadece bir kişiyle uzun bir süre özdeşleşme durumunda kalmak bir takım anlatı öğelerinin seyirciyi sıkma ihtimalini güçlendirecek oranda sabit tutulması anlamına gelir. Geleneksel sinema bu türden bir riskten kaçınır ve seyircinin çeşitli kişilerle arka arkaya özdeşleşip kopabileceği ve yeniden özdeşleşebileceği bir anlatı yapısını korur. Böylelikle, geleneksel sinemada, seyircinin yaşanması beklenen hazzın garantilenebilmesi için özdeşleşmenin kopmayla birarada yürümesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi, özdeşleşmenin sağladığı haz, seyircinin sinematik gerçekliğe belli bir ölçüde girerek, bir film kişisini ideal egosu olarak görmesinden kaynaklanır. Ancak, öykü boyunca, o film kişisinin perdede yer alması zorunlu değildir. Anlatı, gelişimini başka kişilerin etrafında kurularak sürdürebilir. Bu durumda seyirci, o süre içinde ön plana çıkan kişilerle özdeşleşecektir.

Seyircinin film kişilerine duyduğu yakınlık, her zaman özdeşleşmeyle açıklanamayabilir; seyirci, kendisini film kişisinden yana hissetmekle birlikte, kendisini onun yerine koymayabilir. Bu özellikle, seyirci, perdedeki kişiden daha

üstün bir düzeyde konumlandığında söz konusudur. Seyirci, kendisinden daha üstün ya da kendisine eş biriyle özdeşleşmeye eğilim gösterir ama öykülemenin yarattığı hiyerarşide kendisinden daha düşük bir düzeyde konumlanan kişiyle olan ilişkisi, daha çok duygudaşlıkla (empati) açıklanabilir. Hiyerarşiyi belirleyen etmenler arasında seyirci ve film kişilerinin sınıfsal, fiziksel vb. özellikleri de yer almakla birlikte, öykülemenin gerçekleştirdiği, bilginin kişiler arasında dağılımı büyük önem taşır. Gerek seyircinin gerekse film kişilerinin gücü, bilginin dağılım biçimiyle yapılanır.

Hitchcock'un Marnie (Hırsız Kız) adlı filminde, Marnie (Tippi Hedren) bir iş yerinde, mesai saatinden sonra hırsızlık yaparken gösterilir. Bu sahne, başlangıçta, seyircinin Marnie'yle özdeşleşebileceği biçimde düzenlenmiştir: seyirci hem nesnel çekimlerde Marnie'yi yakından izler hem de bakış açısı çekimleriyle onun bakış açısını paylaşır. Bununla birlikte, özdeşleşmenin koşulları, temizlik yapmak için binada kalmış bir kadın işçinin sahneye girmesiyle değişir. Seyirci, kadını görür ama Marnie soygunla meşgul olduğundan tehlikeden habersizdir. İkisinin konumu ya da durumu farklılaşmıştır. Bu aşamada, özdeşleşmeden çok duygudaşlıktan söz edilebilir. Hiyerarşik farklılaşmadan dolayı, seyirci kendisini daha fazla Marnie'nin yerine koymaz ama onun adına kaygılanmaya başlar; bir yandan ondan uzaklaşır ama bir yandan da ondan yana bir tutum benimser. Belli durumlarda, farklılaşma, filmde kopmayı bile sonuçlayabilir. Seyirci, film kişinin habersiz olduğu bir tehlike karşısın-

da, aradaki kopukluğu gidermek ve yeniden özdeşleşmeyi sağlamak ister, ama bunu başarmanın yani film kişisini tehlike-den haberdar etmenin bir yolu yoktur. Seyirci, bu imkansızlığın, aslında kendi gerçekliği ile filmin gerçekliğinin ayrı olmasından kaynaklandığını anlar ve böylece filmde kopar; filmi bir süre kendi gerçekliğinin bilincinde olarak izler ama sonra öykülemenin yarattığı yeni seyirci konumlamalarıyla yeniden filme katılır.

DÖRDÜNCÜ BÖLÜM

FİLM-SEYİRCİ İLİŞKİSİ ÜZERİNE BİR UYARLAMA: HALLOWEEN'İN ALIMLANMASI

Halloween'in (John Carpenter, 1978) bazı sahnelerinin çözümlenmesi, seyircinin bir filmi alımlamasıyla ilgili olarak, önemli örnekler sağlayacaktır. Halloween'in örnek olarak seçilmesinin nedeni, filmde, daha önce ele alınmış olan konuların zengin bir çeşitlenmeyle ve çok belirgin bir biçimde sergilenmesi ve böylece belli bir olgunun farklı durumlarının incelenmesine imkan vermesidir.

Filmin konusu kısaca şöyle özetlenebilir: Michael Myers yedi yaşındayken, bir Halloween gecesi (Cadılar Gecesi) ablası Judith'i bıçaklayarak öldürür. Bir akıl hastanesine kaldırılan Michael, 15 yıl burada kaldıktan sonra, yine bir Halloween arifesinde doktoru Sam Loomis'in arabasını çalarak doğduğu kasabaya, Haddonfield'e geri döner. Cadılar Gecesi için maskeler satan bir dükkanı soyar ve yüzüne taktığı bir maskeyle genç kızları öldürmeye başlar. Son olarak, arkadaşlarına göre daha "masum" bilinen Laurie'ye saldırır. Laurie, iki kez Michael'ı durdurmayı başarır. Finalde, Sam Loomis, Michael'ı tabancayla vurur, Michael ikinci katın penceresinden düşer ama ortadan kaybolur.

Filmin açılışı, kesintisiz tek bir bakışaçısı çekimi ile verilir. Ses kanalında, Halloween şarkıları söyleyen çocuk sesleri duyulur. Kamera, bir insanın hafif sarsıntılı yürüyüşünü andıran bir kaydırma hareketiyle, sokaktan bir eve yönelir ve evin penceresinin önünde durur. İçerde genç bir

çift divanda öpüşmektedir. Bir müddet sonra gençler, sevişmek üzere üst kata çıkarlar. Kamera içeri, mutfağa girer. Kameranın önünden bir el uzanıp mutfak tezgahından büyük bir bıçak alır. Biraz sonra, gençlerden erkek olanı giyinerek aşağı iner, yukarıda yatak odasında kalan genç kızla bir sonraki randevu için konuşur ve çıkar. El, yerden bir Halloween maskesi alır ve kameranın önüne takar. Merdivenleri çıkar ve bir yatak odasına girer. Odada, genç kız çıplak vaziyette, aynada vücudunu incelemektedir. Kız, odada birinin varlığını sezer ve kameraya bakar. Şaşkınlıkla, gördüğü kişinin adını söyler ("Michael?!"). Kamera, kıza doğru ilerler ve el, mutfaktan aldığı bıçağı kıza saplamaya başlar. Kız cansız olarak yatağa düşer ve kamera merdivenleri iner, bahçeye çıkar, giriş kapısına doğru ilerler. O sırada, bir araba evin önünde durur. Arabadan orta yaşlı bir çift iner, bir tuhaflık olduğunu anlayıp kameraya doğru yürür. Kameranın/Michael'ın yüzüne takılı maskeyi çıkardıkları anda, filmin ilk kesmesi yapılır ve kamera karşı açıdan Michael'ı gösterir ve bir vinç çekimiyle yükselerek olay yerinden hızla uzaklaşır. Michael yedi yaşlarında bir erkek çocuğudur ve orta yaşlı çift de çocuğun anne-babasıdır. Açılıştaki, çocuk sesleriyle de ilişkilendirildiğinde, Michael'ın okul arkadaşlarıyla yürürlerken, eve gitmek üzere onlardan ayrıldığı ve sonra da ablasını öldürdüğü anlaşılır.

Halloween'de Dikiş Uygulamaları

Sahne, seyirci üstündeki etkisini, cinayet kadar "dikişsiz söylem"ine de borçludur. Bu tek çekimde, seyirci

kamerayla özdeşleşmekle birlikte, kimin bakış açısını paylaştığını bilemez. Üstelik, anlatıyı harekete geçiren ve dolayısıyla dikkatleri üzerinde toplayan Michael'dır yani, seyircinin izlediği görüntü bu çekim boyunca sürekli olarak kameranın işgal ettiği eksik alanı ön plana çıkarır. Mizansen keskin bir biçimde parçalanmıştır; "eylemler", kameranın önünde, görünen birinci alanda gerçekleşirken, "eylemci" görünmeyen ikinci alanda, kameranın bulunduğu noktada yer almaktadır.

Michael, Haddonfield'e geri döndükten sonra, anlatı liseli bir genç kız grubu üzerinde yoğunlaşır. Aralarında konuştukları, erkek arkadaşları ve yaklaşan okul balosu etrafında dönmektedir. Grubun üyelerinden Laurie, cinsel konulardaki kapalılığı ve evcilliğiyle diğerlerinden farklılaşmaktadır. Michael tarafından izlendiklerini ilk o sezer. Gündelik hayatın çeşitli evrelerinde (okulda, sokakta, vb.) Michael'ın kızları izlemesi ve Laurie'nin kuşkulananmasının anlatı içinde düzenlenişi de, dikişin değişik bir uygulamasını örneklemektedir: Michael'ın Laurie'ye görüldüğü sahneler, çekim-karşı çekim sistemiyle hazırlanmıştır. Kamera önce, Laurie'yi gösterir. Laurie'nin dikkatini bir şey çeker ve çerçeve dışına bakar. Kamera, bu kez, karşı açıdan, Laurie'nin baktığı yeri gösterir. Çok kısa bir çekimde, Michael bir an görünür ve kamera Laurie'ye geri döner. Laurie'nin çekimi de çok kısa sürer ve hemen ardından yeniden karşı çekime geçilir. Ancak, Michael bu kez görüntüde yoktur. Bu kadar kısa sürede Michael'ın yokolması mümkün değildir.

Steve Neale, bu sahnelerde çekim-karşı çekim sisteminin Laurie'nin kendisini izleyen birinin varlığından şüpheye düşmesine neden olduğunu ama sistematikliğinden ötürü seyircinin Michael'ın bir tehdit unsuru olarak varlığına inancının pekiştiğini belirtiyor.¹²² Michael'ın bir görünüp bir kaybolması, Laurie'nin izlendiğinden tam olarak emin olamamasına yol açar ama çekim-karşı çekim sisteminin seyircide yarattığı etki, yalnızca Michael'ın varlığına olan inancın güçlenmesini kapsamaz. Dikiş kavramının terimleriyle düşünüldüğünde, Michael'ın görüntüde yer alış biçimi seyirciyi rahatsız eder: Önce Laurie çerçeve dışına bakar ve böylece bakışıyla, çerçeve dışında bir görüntü alanı yaratır. Ardından, kamera karşı çekimle bu ikinci alanı verir ve Michael görünür. Yeniden Laurie'nin görüntüsünün verilmesiyle dikiş koşulları sağlanmış olur. Bununla birlikte, yeniden ikinci alan gösterildiğinde, Michael'ın görüntüde yer almaması biraz önce sağlanan dikişin inandırıcılığını sarsar. Aynı alanın bu kadar kısa bir süre içinde farklılaşmasıyla (Michael var/Michael yok), seyirci, sahte bir dikiş işlemine maruz kaldığını anlar. Laurie'nin çerçeve dışına bakmasıyla, seyircinin zihninde ikinci alanda ne olduğu sorusu uyanır ama ardarda birbiriyle çelişen iki farklı yanıtın verilmesi, ikinci alanın yaratması gereken güven duygusunu ortadan kaldırır. Görüldüğü üzere, eksik alan, çekim-karşı çekim sisteminden çok, varlığı duyumsatılan eksik bilginin

¹²² Steve Neale, "Halloween: Suspense, Aggression and the Look", Framework no. 14 (Spring, 1981) ss. 26-27.

seyirciye verilip verilmemesiyle ilişkilidir. Dikişle, seyirci, sinematik söyleme zincirlenir ama seyircinin söylem içindeki yeri güvenli bir alan değildir. Bilgi yetersizliğinin yarattığı belirsizlik, "zincirin gevşemesiyle", onu belli aralarla boşlukta bırakır.

Özdeşleşme-Kopma ve Duygudaşlık Temelinde Haz

Michael'ın saldırısına uğrayan Laurie'nin seyirciyle özdeşlik ilişkisi, üzerinde durmaya değer bir örnek oluşturmaktadır. Kendini zor durumdaki Laurie'nin yerine koyan seyirci, onunla birlikte, Michael'ın saldırılarından kurtulup kurtulamayacağını ya da bundan sonraki saldırının nereden geleceğini merak eder ve endişelenir. Dikkat edilecek olursa, bu aşamada anlatının örgütlenişi seyirci ve Laurie'yi eş konumda tutmaktadır. Seyirci de Laurie'nin bildiği kadar bilmekte, onun algıladığı kadarını algılamaktadır. Laurie, saldırıya uğrayıp hayatı tehlikeye girdiğinde, Steve Neale'in savına göre, seyircinin duyduğu haz, iki zıt kutuptan kaynaklanmaktadır: hem Laurie'yle özdeşleşip onun saldırıya uğramasından ve acı çekmesinden mazoşistik bir haz duymakta, hem de Michael'la özdeşleşip Laurie'yi tehdit edip ona acı çektirmekten sadistik bir haz duymaktadır.¹²³

Neale'in sadistik/mazoşistik kutuplar üzerine kurulu açıklaması, özelde Halloween'deki, genelde de korku filmlerindeki özdeşleşme ve haz ilişkilerini bütünüyle açıklamaktan uzaktır. Daha önce de belirtildiği gibi, seyirci, kendini acı çeken kişi yerine koyup mazoşistik bir

¹²³ Neale, a.g.k., s. 28.

haz yaşamak yerine, özdeşleşme nesnesinden kopup, kendisini sinematik gerçekliğin dışına çıkararak da haz duymayı seçebilir: Laurie'nin korkusunu, çektiği acıyı bir yere kadar paylaşan seyirci, belli bir noktadan sonra, bütün olup bitenlerin kurmaca bir dünyada gerçekleştiğini, kendisininse sinema salonunda güvenlikte olduğunu düşünür. Öbür türlü, sonunda kahramanın öldüğü filmlerin seyirciye haz vermesi beklenemezdi; seyirci film kahramanının ölümüne bir yandan üzülmekte, diğer yandan da herşeye karşın kendisi hayatta kaldığı için haz duymaktadır. Başka bir deyişle, sinematik gerçeklik ve seyircinin günlük hayatta içinde yaşadığı gerçeklik değişen koşullara göre, sırayla seyirci için seçim konusu olmakta ve seyirci haz için en uygun olanını tercih etmektedir. Bir gerçeklikten diğerine geçiş, anlık olmakta ve oldukça kaypak bir zeminde gerçekleşmektedir.

Gerçekte, özdeşleşme, kopma ve duygudaşlık gibi film kişileriyle kurulan ilişkilerin mekanizmaları, seyircinin film metninin bir parçası ya da üreticisi olarak belli bir bilgi hiyerarşisinin çözümlenmesiyle daha da netleşmektedir. Örneğin, seyircinin öyküde gelişen olaylara ilişkin bilgisinin film kişilerininkinden daha az ya da daha fazla olduğu hallerde, o kişilerle özdeşleşmesi güçleşmektedir. Bu gibi nedenlerden dolayı, anlatı çözümlemelerinde, bilgi hiyerarşisinin belirlenmesi önem kazanmaktadır.

Seyirci ve Film Metninde Bilgi Hiyerarşisi

Seyircinin belli bir film izlerken, bilgi hiyerarşisinde aldığı yer iki odak tarafından belirlenir: birincisi, seyir-

cinin metinlerarası donanımı (sinematik) ve o an izlemekte olduğu filmin özgül metinsel kuruluşu (filmik). Seyirci, metinlerarası donanımı sayesinde, filmin kendisine verdiği den daha fazla bilgiye sahiptir ve bu nedenle film metninin üretiminin dinamiklerinden biri de, seyircinin önceden bildikleri ve filmin verdiği bilgi arasındaki farkın yarattığı gerilimdir. Daha önce de belirtildiği gibi, seyirci donanımını kullanarak bir beklenti ve varsayımlar dizisini izleme boyunca devreye sokar ve filmin verdikleriyle sınar. Bu nedenle, her seyircinin donanımı ve izleme yetenekleri farklı olabileceğinden üretilen metin de seyirciden seyirciye değişebilecektir. Burada üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da, bu sahnelerde, seyircinin zaman zaman özdeşleşme konumuna sokulduğu Laurie'ye oranla, bilgi hiyerarşisinde daha üst bir düzeyde konumlanmış olmasıdır. Öykü boyunca, seyirci Laurie'ye yakınlık duyacaktır ama aralarındaki ilişki bir gecikme-yetişme karşıtlığına oturtulacaktır. Seyirci, başta Laurie'den daha fazla şey bilecek sonra Laurie zamanla seyircinin düzeyine erişecek, bu noktada seyirci ve Laurie tam anlamıyla özdeşleşecek ve sonra seyirci yine Laurie'den daha ileri bir bilgi konumuna getirtilecektir.

Herşeyden önce, seyirci, olayları Laurie'den on beş yıl önce izlemeye başlamıştır. Michael'ın yaptıklarından haberdardır ve üstelik metinlerarası donanımı ve anlatı geleneklerine ilişkin birikimi onun yeniden sahneye çıkacağı beklentisini güçlendirmektedir. İkinci olarak, Laurie'nin tanıtılması ve onun kişiliğinin vurgulanması ikisi arasında

bir ilişkinin doğacağı varsayımını sonuçlamaktadır. Koşullar, bu ilişkinin Michael'dan Laurie'ye yönelik ölümcül bir tehdit olarak biçimleneceğini öngörmektedir. Seyirci hem Laurie'nin karşılaacağı tehlikeden haberdardır hem de Laurie'nin bundan habersiz olduğunu bilir. Bu nedenle, belli bir süre için ondan üstün konumdadır. Onu önce bir evden çıkıp, bahçede babası olduğunu tahmin ettiği biriyle konuşurken görür.

Laurie, babasından bir anahtar alır ve okul yönünde yürümeye başlar. Yolda, bazı geceler bakıcılığını yaptığı küçük bir çocukla Tommy'yle karşılaşır ve onunla konuşa konuşa bir evin önüne gelirler. Bu sahnede, seyirci ile Laurie'ye verilen bilgi aynıdır, başka bir deyişle, seyirci, Laurie'nin gördüğünü görmektedir. Seyircinin Laurie'ye olan üstünlüğü daha önce de belirtildiği gibi, metinlerarası donanımları ve daha önce Laurie'nin yer almadığı Michael'ın ablasını öldürme ve on beş yıl sonra akıl hastanesinden kaçıp Haddonfield'e geri dönme sahnelerinden edindiği bilgidir. Bu bilgiyi kullanarak Laurie'nin tehlikede olduğunu varsayar ve bu varsayım şimdilik, daha ilerde sınanmak üzere dondurulmuş durumdadır. Laurie ve Tommy'nin önünde durdukları ev, Michael'ın ablasını öldürdüğü evdir ve terkedilmiş durumdadır. Laurie'nin emlak komisyoncusu olan babası, anahtarı Laurie'ye evi görmek isteyen bir müşterinin içeri girebilmesi için paspasın altına koymak üzere vermiştir. Tommy'nin bu evde işlenmiş olan cinayetten haberi olduğu için tedirgin olur ve Laurie'nin eve yaklaşmasını istemez. Laurie, Tommy'nin dediklerine kulak asmayarak kapıya gider ve

anahtarı bırakır. Ancak, burada öykülemenin yapısı değişir ve o ana kadar seyirciyi Laurie'le birlikte konumlayan kamera birden açı değiştirir. Laurie eve doğru ilerlerken kamera ondan ayrılır ve onu evin içinden, kapının camından gösterir. Seyirci, bu sırada içerde bir karaltı olduğunu farkederek ve ses kanalında, Michael'a ait olduğunu tahmin ettiği bir soluma duyar. Böylelikle, seyircinin askıya alınmış olan varsayımları ön plana çıkar ve kameranın açı değiştirmesiyle doğrulanmış olur. Aynı türden bir başka örnek de, Michael ile Laurie'nin, öykünün sonlarına doğru, evde kıyasıya mücadele ettikleri sahnedir. Michael peşine düştüğü Laurie'nin gardroba saklandığını anlayarak insanüstü gücüyle gardrobun kapaklarını parçalamaya başlar. Laurie çaresizlik içinde eline geçirdiği bir askının telini Michael'ın boğazına saplar ve Michael görünüşte ölür. Bu sahnede, seyirci ve Laurie bilgi hiyerarşisinde aynı düzeydedir. Laurie'nin bildiklerini seyirci de bilmektedir; o da Laurie gibi Michael'ı durdurup durduramayacağını merak etmektedir. Askı telinin Michael'ın boğazına saplanıp Michael'ın yere yığılmasıyla kamera, ağlamaya başlayan Laurie'nin önden yakın çekimini verir. Çerçeve Laurie yakın çekimde, ön planda ağlamakta, arkada ise Michael yerde yatmaktadır. Bu sahne biraz uzadığında, korku filmlerinin metinlerarası öğelerini iyi tanıyan bir seyirci, Michael'ın niçin hala çerçevede kaldığını merak etmeye başlar. Normalde, Michael öldüğüne göre, çerçeve dışında bırakılarak, tümüyle Laurie üzerinde yoğunlaştırılması gerekirdi. Çerçeve içinde yer alan tüm öğelerin bir anlamı

olduğuna göre, ölmüş gözüken Michael'ın taşıdığı anlam artık ne olabilir? Seyirci sorunun yanıtını almakta gecikmez. Laurie ağlamaya devam ederken, arkada Michael'ın olduķa enerjik bir hareketle doğrulduğu görülür. Michael ölmemiştir ve Laurie'ye saldırmak zerebilir. Ancak, sırtı Michael'a dönük Laurie'nin hiē bir şeyden haberi yoktur. Bu durumda, seyirci Laurie'den koparak ondan bilgi hiyerarşisinde daha üstün bir konuma gelir. Artık, kendisini onun yerine koyması (yani özdeşleşme) değil, onun başına bir şey gelmesini istememesi (biēiminde ortaya çıkan duygudaşlık) söz konusudur. Sahip olduğu fazladan bilgiyi Laurie'le paylaşamaması gerilim yaratır. Gerilimin dozu ve süresi, seyirci iēin belli bir lēy aştığında seyirci filmde kopar ve Laurie'yle ayrı gerēeklik alanlarında yer aldıklarıнын farkına varır. Gerilimin, söz konusu kopmayı sonuēlamasının nedeni, biri kurmaca diğerı gerēek iki ayrı gerēekliđin daha fazla rtşememesidir. Sinematografik aygıtın yarattığı gerēeklik izleniminin gücü ne olursa olsun, seyirci film kişisinin koşullarına müdahale edemediğinde, iki gerēeklik arasındaki uēurum ortaya çıkacak ve seyirci kendi gerēekliđine geri dönmek zorunda kalacaktır.

Halloween'de seyirciyi bilgi hiyerarşisi bakımından aşan yalnızca Michael ve dolayısıyla filmin kendisidir. Bir ara, Donald Pleasence tarafından canlandırılan Michael'ın doktoru Sam Loomis, seyirciden ilerde gözükür, ancak dikkat edilecek olursa, Sam Loomis'in bir kişilik olmaktan çok, seyirciyi bilgilendirmek ve izlemesini yönlendirmek amacını yerine

getiren anlatısal bir işlev olduğu görülecektir. Michael'ın doktoru olarak on beş yıl boyunca onu incelemiş ve sonunda onun bir insan değil, kötülüğün ta kendisi olduğuna karar vermiştir ("Soluk, boş ve duygusuz bir yüzü vardı." "Sadece ve sadece şer.")). Gerçekte, Loomis'in anlatıkları seyircinin Michael hakkında bilgilenmesini değil, tam tersine onunla ilgili olarak bir belirsizlik ortamına itilmesini sonuçlamaktadır. Filmin sonunda, tam Laurie'yi öldürmek üzereyken Loomis yetişir ve Michael'a defalarca ateş eder. Michael ikinci katın penceresinden düşer ve yerde hareketsiz kalır. Sonra, aşağıya baktıklarında ortadan kaybolduğunu görürler. Burada bile, Loomis'in işlevi filmin kahramanı Laurie'yi ölümden kurtarmaktan çok, Michael'ın durdurulamayacağına işaret etmek ve böylece belirsizliğin yarattığı dehşeti pekiştirmektir.

Seyircinin, Michael ve filmde daha az bilgi sahibi olması, bir korku filmi olarak Halloween'in yarattığı etkinin nedenlerinden biridir. Michael'ın seyirciden üstün olmasının nedeni, seyircinin onun hakkında hemen hemen hiç bir şey bilmemesidir. Film boyunca, Michael'ın daha altı yaşındayken ablasını niye öldürdüğü, niye on beş yıl boyunca hiç konuşmadığı, akıl hastanesinden hiç çıkmadığı halde nasıl olup da araba kullanmayı öğrendiği ve niçin Haddonfield'e geri dönerek yeniden cinayet işlemeye başladığı hakkında hiç bir açıklama yapılmaz. Seyirciye ulaşan veriler, normal kategorilere sokulup sağlıklı bir değerlendirme yapmasını engelleyici niteliktedir: cinayet nedeni ve nasıl araba

kullanmayı öğrendiği belli değildir. Üstelik insanüstü bir güce sahiptir ve öldürülememektedir. Michael'ın bir korku filminin vazgeçilmez ögesi olan "canavar" özelliğine sahip oluşunun iki ayrı nedeni olduğu ileri sürülebilir: kötülük yapması ve kurulu düzeni tehdit etmesi, ama belki ondan da önemlisi, olaylar günlük hayat içinde gerçekleştiği halde, günlük hayatta geçerli zihinsel mekanizmaları hiçe sayması. Bir insan görünümünde olmasına ve olayların gerçek bir mekanda geçmesine karşın, seyirci Michael'ı zihninde belli bir yere oturtmakta güçlük çeker. Michael'ın bir film kişisi olarak değerlendirilmesinde ortaya çıkan rahatsızlık, filmin seyirci üzerindeki etkisini pekiştirir. Filmdeki, bazı metinlerarası öğelerin de bu amaca hizmet ettiği ileri sürülebilir: anlatıda başka canavarlar ve insanüstü yaratıklar da yer almaktadır. Ancak bu varlıkların kurmaca oldukları özellikle vurgulanır. Örneğin, Tommy'nin okuduğu çizgi romanların belli başlı tipleri, Şövalye, Nötron Adam ve Umacı'dır. Tommy, özellikle Umacı'nın (Bogey Man) etkisi altındadır. Bir kaç kez Laurie'ye Umacı'nın gerçekten varolup olmadığını sorar. Laurie, arkadaşının arabasıyla giderken, radyoda Blue Oyster Cult'ın Don't Fear the Reaper (Orakçıdan Korkma) adlı parçası çalmaktadır. Hemen ardından kasabanın şerifi onları durdurur; Michael bir dükkanı soymuş ve bir Halloween maskesiyle öldürücü aletler çalmıştır. Ayrıca, gece evde televizyonda izledikleri iki film de Michael'ın betimlenmesi açısından oldukça anlamlıdır: The Thing (Yapımcı: Howard Hawks, yönetmen: Christian Nyoy, 1951) adlı

filmin canavarının uyandırdığı dehşet, kana susamışlığından, çevresine verdiği zarardan çok, zekasının insaninkinden çok daha üstün oluşundan ve buna rağmen insancıl duygulardan ve anlayıştan yoksun oluşundan kaynaklanır. The Forbidden Planet (Fred McLeod Wilcox, 1956) adlı filmde ise, Altair-4 gezegeninde insanların ulaştıkları zihinsel kontrol sayesinde her istediklerini gerçekleştirebilmelerinin sonuçları anlatılır. Gezegen kısa sürede yok olur, çünkü bilinçdışına ittikleri korku ve nefret duyguları da uyku sırasında harekete geçmekte ve önüne geçilmez bir yıkıcı güce dönüşmektedir.

Bütün bu ögeler, iki farklı düzlemde işlev görürler. İlk olarak, Tommy'nin kurmaca yaratıklara düşkünlüğü ele alındığında, bunun sonradan bir gerilim ögesi olarak kullanılacağı görülecektir. Umacı'nın gerçekten var olup olmadığını sorduktan sonra Tommy, dışarı baktığında, biraz önce Laurie'nin okul arkadaşlarından birini öldüren Michael'ın karşı kaldırımında cesedi taşıdığını görür ve Laurie'ye Umacı'yı gördüğünü söyler. Laurie, doğallıkla, Tommy'nin gerçekte kurmacayı birbirine karıştırdığını düşünür ve onu tatmin etmek için pencereden baktığında kimseyi göremez. Oysa, seyirci, Tommy'nin gerçekten bir "Umacı" gördüğünü bilir ve Laurie'nin Tommy'ye inanmasını ister. Ancak, Tommy'nin hayalciliği, Laurie'yi kendisine inanmaktan alıkoyar.

İkinci olarak, bu sahnelerde, kurmaca canavarların bu yoğunlukta vurgulanması seyirciye, film kişilerinin kurmaca

canavarlarla oyalanırken, dışarıda gerçek bir canavarın dolaştığını düşündürür. Seyirci bunu bilir ama canavarın tehditi altındaki kişiler, canavarla henüz kurmaca düzeyinde ilgilenmektedirler. Bir tek Tommy, canavarların gerçek hayatta da varolabileceğini düşünmüş ve gerçekten de pencereden dışarı baktığında bir umacı görmüştür. Seyirci, Tommy'le özdeşleşir, çünkü o da Tommy gibi, "gerçek" bir canavarın insanları öldürmek üzere ortada dolaştığını bilmekte, bu bilgisini kimseye aktaramamakta ve böylece onun gibi bir engellenmişlik (frustrasyon) duygusu yaşamaktadır.

ÖZET VE TARTIŞMA

Bu çalışma boyunca, geleneksel sinema seyircisinin film izleme etkinliği geleneksel sinemanın betimlenen özellik ve niteliklerinden hareketle incelendi.

Birinci Bölüm'de öncelikle, seyirci ile sinema arasındaki ilişkinin araştırılması için kuramsal bir zemin oluşturulmaya çalışıldı. 20. yüzyılda sanat ve düşünce alanlarında ortaya çıkan ve çoğalan akımlar değişik ve karmaşık yapıtların üretimine bundan dolayı da seyircinin daha etkin bir zihin faaliyeti ile güncel ve kültürel yaşama katılımına neden oldu. Giderek, eleştirmenler tarafından bu tür yapıtların kahramanlarının okuyucunun kendisi olduğu bile ileri sürüldü. Bu türden sanatsal eğilimlerin güçlenmesi, kuramsal ve eleştirel etkinliklerin de ilgisini okuyucunun, daha genel bir adlandırmayla sanat yapıtının alımlayıcısının işlev ve rollerine yöneltti. Halihazırdaki kuramların da sanat yapıtı ve sanatsal etkinliklere ilişkin açıklamalarındaki yetersizlikler de, daha kapsamlı arayışları zorunlu kılıyordu. Başlangıçta, örneğin bir romanı, tarihsel ve kültürel bağlamlarından yalıtarak çözümleme politikasını benimsemiş gözüken biçimci ya da yapısalcı kuramlar, onun alımlayıcısını ve alımlama koşullarını gözardı ediyorlardı. Ancak, zamanla, göstergebilimin ilgi odağı, yapıt ve yazardan metin ve alımlayıcıya yani okuyucuya, seyirciye veya dinleyiciye yöneldi. Bu yönelişin en önemli gerekçelerinden

biri, anlamın sadece yapıtın kendisinde alımlayıcı tarafından keşfedilmeyi bekleyen ve bir kez ortaya çıktı mı öylece donup kalan bir "sonuç" değil, tam tersine yapıtla alımlayıcının girdiği etkileşim sonucu açığa çıkan, metnin (tarihsel ve kültürel) üretim koşullarına uygun biçimde değişkenlik gösterebilen canlı bir olgu olduğuydu. Buna bağlı olarak, sözel ve görsel sanatlarda, metnin yazar ya da yönetmen tarafından tarafından "yazılan", "çekilen" bir nesne olduğu anlayışı terkedilerek, alımlayıcı ile yapıtın işbirliğiyle üretilen, maddi bir nesne olmaktan çok zihinsel bir etkinliğin çıktısı olduğu görüşü benimsendi. Böylelikle, yapıtla alımlayıcı arasına bir ayrım koyan görüşler terkedilerek alımlayıcının metnin onsuzolunmaz bir işlevsel ögesi olduğu görüşü güçlenmiştir.

Özetle, yapıt adı verilen ve okuyucu ya da seyirciye sunulan maddi nesne kendi içinde bir anlam barındırmamaktadır; yalnızca, bir anlamlama sistemi olarak, alımlayıcıyla etkileşime girer ve alımlayıcı bir takım zihinsel süreçler sonucunda, yapıta anlam atfeder. Başka bir deyişle, anlam, yapıtın belli yönlerdeki uyarıları sonucu alımlayıcının zihninde oluşur. Bir yapıtın "anlamının" alımlayıcıdan alımlayıcıya değişebilmesinin bir nedeni de budur.

Bu görüşler doğrultusunda, İkinci Bölüm'de, seyirci-sinema ilişkisi ele alındı ve seyirciyle sinema arasındaki ilişkinin belirlenmesinde önce seyircinin bir portresinin çizilmesine çalışıldı. Psikanalitik bir özne olarak seyircinin ruhsal-zihinsel donanımları, sinemayla bağları göz

önünde bulundurulurarak ele alındı; doğumdan itibaren insan bireyinin geçirdiği aşamalar psikanalitik düzlemde incelendi. Bunun için özellikle, seyircinin sinemayla ilişkisinin psikanalitik temellerinin açıklanmasına imkan sağlayan Jacques Lacan'ın görüşlerinden yararlanıldı.

İkinci Bölümün ikinci kesiminde, en genel tanımıyla, seyircinin sahip olduğu ya da olabileceği "sinema kültürü"nün film izleme etkinliğine katkılarının neler olabileceği araştırıldı. Seyircinin bir filmi izleyebilmek için

kendisinin kazanması gereken bilgi donanımları ve bu donanımların izleme etkinliğindeki işlevlerinin neler olabileceği incelendi. Ne sinematografik görüntünün ve ne de sinema dilinin doğal olmadığı savunuldu; yaygın görüşün aksine, seyirci öğrenme yeteneği ve zaman içersinde kazandığı deneyimleriyle bir filmi izleyecek duruma gelir. Seyircinin zihinsel kapasite ve yetenekleri bu noktada önem kazanmaktadır. Edward Branigan, Chomsky'nin "üretici sistem" kavramından yararlanarak kişinin zihninde, bilinçdışı bir gramer yapılanmış olduğunu ve nasıl bu gramer sayesinde sonsuz sayıda cümleyi ya da başka bir deyişle dilsel önermeyi anlama yeteneği varsa, aynı biçimde, benzeri bir gramer sayesinde sonsuz sayıda film anlatısını da anlayabilme ve izleme yeteneğine sahip olduğunu ileri sürmektedir. Bunun yanı sıra, hatırlama, varsayımda bulunma, çağrışım yapma, şemalar oluşturma, belli olguları uygun bağlama oturtarak değerlendirme, kültürel bir birikim sahibi olma gibi diğer zihinsel kapasite ve yetenekler de film izlemeyi mümkün kılan

donanımlara örnek verilebilir. Ayrıca, metinlerarası öğelerin film izlemedeki önemi üzerinde duruldu. Seyirci, hiçbir filmi, başka filmlerden ya da yapıtlardan yalıtarak izlemez. Zihninde, bir filmler, romanlar, öyküler vb. ağ vardır ve izlemekte olduğu filmi de bu ağ içinde bir yere oturtarak alımlar. Seyirci, filmde, başka metinlerden parçalar görür. Gerçekte, her metin, başka metinlerden oluşan bir örgüdür ve seyircinin bir filmi sağlıklı bir biçimde anlayıp değerlendirmesi de bu türden tanıdık öğeleri ilişkilendirebilmesiyle mümkün olur. Seyircinin bu öğeleri nasıl değerlendirdiği hakkında fikir verebilmek amacıyla, metinlerarası öğelerin eksiksiz bir sınıflandırmasını yapmanın güçlüğü de göz önünde bulundurularak, yalnızca doğrudan sinemayla ilgili olarak janr, yıldız sistemi ve "auteur" türleri incelendi.

Üçüncü bölümün ilk yarısında, seyirci kimliğinde öznenin sinematografik aygıtla ilişkisi üzerinde duruldu. Sinema, seyircinin çocukluk çağında yaşadıklarını metaforik olarak yinelemekle de, seyirciye hem geçmişte yaşananları tekrarlamamanın hazzını sağlar hem de bu yolla, kendisini benimsetmeyi kolaylaştırır. Seyirci, çocukluğundan itibaren, görmek ve işitmekten ve görüp işittiği kişilerle özdeşleşmekten haz duyar. Sinema, bu bakımdan seyircinin arzularını karşılayabilecek en mükemmel ortamlardan biridir. Ayrıca, yumuşak koltukları ve karanlık salonlarıyla, ana rahminin güvenli ortamını çağrıştırır ve böylece seyirci tarafından benimsenmesi kolaylaşır.

Metz, Lacancı psikanalizin verilerinden hareketle, çocuğun aynadaki görüntüsünü görüp, onunla özdeşleşmesi ve böylece egonun oluşmaya başlamasının uzantılarını sinemada göstermeye çalışır: seyirci de, aynadaki görüntüsüne bakan çocuk gibi perdedeki görüntüyle özdeşleşir. Ancak, aradaki fark, çocuğun baktığı aynanın ona görüntüsünü olduğu gibi geri gönderirken, perdedeki görüntülerin seyircinin bir yansıması olmayışı, başkalarına ait görüntüleri içermesidir. Seyircinin yaptığı, doğrudan perdedeki görüntüyle değil, perdedeki görüntünün kaynağı olan kamerayla özdeşleşmektir. Ancak bundan sonra, perdedeki kişilerle özdeşleşmesi mümkün olur. Seyircinin kamerayla özdeşleşmesi birincil özdeşleşme, perdedeki kişilerle özdeşleşmesi ise ikincil özdeşleşme olarak adlandırılmaktadır. Kamera, kabaca, seyircinin perdeyle ilişkisinde bir köprü görevi üstlenmektedir.

Geleneksel sinemanın seyirci üzerinde yarattığı temel etki, öncelikle, bir gerçeklik izlenimidir. Geleneksel sinema, bunu, fiziksel gerçekliği taklit ederek değil, seyircinin algılama biçimini taklit ederek başarır. Başka bir deyişle, burada önemli olan perdedeki görüntünün fiziksel gerçekliğe benzerliği değil, gerek kamera hareketleri gerekse kurgu teknikleri gibi sinematik anlatım biçimleriyle seyircinin algılamasının yeniden üretilmeye çalışılmasıdır. Örneğin, kameranın yatay çevrinme hareketi seyircinin kafasını çevirmesinin bir benzetimidir (simulation).

Gerçeklik izlenimini yaratmanın koşullarından biri olarak, geleneksel sinema, seyirciye sunduğu üründe yani

filmde, üretim süreçlerinin izlerini yok etmeye çalışır. Seyircinin izlediği bir film değil de, gerçek bir olaylar dizisiymiş gibi davranır. Bu nedenle, film kişileri kamera yokmuş gibi davranırlar; bir sahneden diğerine geçişte de kesmelerin farkedilmeyecek biçimde yapılmasına çalışılır (Hollywood'un "görünmez kesme" kuralı).

Bölümün ikinci yarısında, kabaca, seyircinin tüm bu donanım ve yetenekleri belli bir filmi izlerken nasıl devreye soktuğu ele alındı. Seyircinin kamera yoluyla, filmin yarattığı mekanda nasıl imgelemsel bir yer aldığı ve böylelikle filme nasıl dahil olduğu üzerinde duruldu. Bunun için, İkinci Bölüm'de incelenmiş olan ve öznenin dilsel söyleme nasıl zincirlendiğini açıklamayı amaçlayan "dikiş" kavramına yeniden başvuruldu. Sinematik söylemle filmik özne arasındaki ilişki, ilke bakımından, bilgi sorunu üzerine kuruludur. Seyirci, bir filmi izlerken, kendisine herşeyin gösterilmediğinin ayırdına varır. Kamera, yaklaşık 180 derecelik bir alanı işgal etmekte ve seyirciye diğer 180 derecelik alanı göstermekte, sonra gerekirse karşı tarafa geçerek bu kez biraz önce kendisinin bulunduğu alanı göstermektedir. Böylece, seyirci, film boyunca, kamera tarafından sürekli olarak değişen noktalarda konumlanmaktadır. Seyirci, filmi izlerken kendisine sadece 180 derecelik alanın gösterildiğinin ve diğer alanın kendisinden gizlendiğinin farkına varır ve bu onda bir rahatsızlık duygusu yaratır. Gördüklerinin dolayısıyla bildiklerinin filmde varolanların ancak çok küçük parçasını

oluşturduğunu anlar ve diğer alanda ne olduğunu merak eder. Kamera bu merakı gidermek için bir ikilem kurar, karşı tarafa geçer ve her seferinde görülecek daha fazla şey olduğu duygusuyla, seyirci filme kendisini "kaptırır". Film anlatısı da, benzeri bir yöntemle çalışır; geleneksel sinema, öykülerine bir takım sorularla başlar ("katil kim?", "genç aşıklar sonunda bir araya gelebilecekler mi?", "genç adam başarılı olacak mı, olacaksa nasıl?") ve yarattığı merak duygusuyla, anlatısal gerilimi oluşturur. Seyirciyi, öyküye, bu türden dinamikler bağlar.

Seyirci, filme dahil olduktan sonra, film kişileriyle ilişkiye girer. Bu iki yoldan gerçekleşir: "dikizcilik" ve "özdeşleşme". Çalışmanın bu kesiminde, seyircinin film kişileriyle olan ilişkileri, cinsel farklılık temelinde soruşturuldu. Geleneksel sinemada, genellikle, perdedeki kadın bir bakış nesnesi, erkekse özdeşleşme nesnesidir. Bu düzlemde, seyirci cinsel bakımdan erkek kimliğindedir; kadın seyirci, perdedeki erkekle özdeşleşirken, psişik yapısında mevcut olan bastırılmış erkek yanı devreye sokar.

En yalın tanımıyla, seyircinin kendisini film kişilerinden birinin yerine koyması demek olan özdeşleşme, sinematik söylemin kuruluşu, anlatının yapısı ve seyirci ile film kişilerinin konumlanmalarına bağlıdır ve farklı süreçlerde farklı yoğunluklarda gerçekleşir. Seyircinin, film kişinin içinde bulunduğu durumdan dolayı ona yakınlık duyması yetmez, kendisini onun yerine koyması gerekir. Yakınlık duyma, genellikle, seyircinin kendisini ondan daha

üst bir düzeyde gördüğünü gösterir ki bu da özdeşleşmeyi engelleyici niteliktedir.

Seyircinin film izleme etkinliğinde, sinematik söylemin kurduğu bilgi hiyerarşisinde aldığı yer belirleyici rol oynamaktadır. Seyircinin bilgi düzeyi, film kişileriyle ya aynı düzeydedir ya daha azdır ya da daha fazladır. Örneğin, polisiye bir filmde, katilin kim olduğu sorusu söz konusu bilgi hiyerarşisinin kurulmasında işlev gören ölçütlerden biridir. Ya da, belli bir sahnede, film kişinin gerçevede aldığı yer, arkasından gelebilecek bir saldırıdan habersiz olacağı biçimde düzenlenirken, seyirci kendi konumundan dolayı film kişinin başına gelecekleri görür ve bilgi hiyerarşisinde ondan yüksek bir yer alır. Ancak, ne olursa olsun, hiyerarşinin en üstünde filmin kendisi yer almaktadır. Başka bir deyişle film, her zaman herkesin cevaplayabileceğinden daha fazla soruya sahiptir.

Son bölümde, seyircinin alımlama etkinliği, Halloween filminde, çözümlenerek örneklenmeye çalışıldı.

Bütün bu verilerin ışığında, seyircinin kuramsal bir sorun olarak sinema çalışma ve incelemelerindeki yerinin giderek ağırlık kazanmasının nedenlerini kestirmek güç değildir. Bir yandan film çözümlemeleri, ideal ya da saymaca bir seyircinin filmi "okuma" sürecinin betimlemesine dönüşürken, diğer yandan da, kuramsal etkinliklerin gündemini, sinemanın, daha doğrusu (geleneksel, avant-garde, yeraltı vb.) sinemaların seyirci üzerindeki ideolojik etkileri, seyircinin filmleri izlerken aldığı hazzın politik-ahlaki

değerlemeleri, cinsel farklılığın yenedensunumunun (representation) seyirci tarafından nasıl alımlandığı gibi konular oluşturmaktadır. Kuramsal ve eleştirel etkinliklerin bu yönsemeleri, herşeyden önce, daha kapsamlı bir sinema görüşünün oluşmasının bir göstergesi olarak önem taşımaktadır.

Geleneksel sinema söz konusu olduğunda, seyircinin kuramsal konumu paradoksal bir görünüm kazanmaktadır. Bu aşamaya kadar ayrıntılı olarak üzerinde durulduğu gibi, bir göstergebilimsel sistemin alımlayıcısı, alımlama süresince oldukça karmaşık ve etkin bir takım zihinsel süreçler yaşamaktadır. Seyirci, film yapıtı ile işbirliğine giderek, ona anlam atfetmekte ve birlikte bir film metni üretmektedirler. Ancak üretilen metin, üretim biçim ve koşullarının niteliğinden dolayı aynı zamanda bir tüketim süreci özelliği taşımaktadır. Bunun da nedeni, seyircinin etkinliklerini, kendisine sinema kurumu tarafından çizilmiş bir çerçeve içinde, önceden belirlenmiş kurallar doğrultusunda gerçekleştirmesidir. Seyirci, izleme anında bir yandan oldukça etkindir ama diğer yandan da bu etkinliğin nasıl ve hangi koşullarda yürütüleceği ona empoze edildiğinden dolayı edilgindir. Geleneksel sinemayı geleneksel kılan, yalnızca konuları ya da konularının işleniş biçimi değil, aynı zamanda, seyirciye geleneksel alımlama biçimlerini dayatmasıdır. Başka bir deyişle, geleneksel sinema gelenekselliğini üretilme biçimine olduğu kadar tüketilme biçimine de borçludur. Seyirci, bir film

izlediğinde duyduğu şey, belli bir tüketim hazzıdır.

Bu bağlamda, İkinci Bölüm'de tanıtılan "özne" kavramı, seyircinin paradoksal durumunu yeterince aydınlatmaktadır: Bu çalışma boyunca, Fransızca ve İngilizce'deki "sujet" ve "subject" karşılığı kullanılan özne, hem bir eylemin faili hem de belli bir güce tabi olma durumunu belirtmektedir. Seyirci de, bir özne olarak hem film izleme eyleminin failidir hem de sinemanın onun üzerinde uyguladığı güce tabidir.

Ancak, geleneksel sinema, belli bir evrim geçir-mektedir. Öncelikle, teknolojik gelişme, sinematografik aygıtın yeniden betimlenmesi zorunluluğunu doğurabilir. Örneğin, ses konusundaki Dolby-Stereo türünden yeniliklerin girişi yine kuramcılarının karşısına bir sorun olarak çıkmaktadır çünkü, bugün artık sinemada ses neredeyse görüntüden önce gelmektedir.¹²⁴ Sesin üretimi ve sinema salonunda dağılımı, makyaj uygulamaları ve diğer özel efektler, büyük olasılıkla, daha farklı bir sinematografik gerçeklik kuracaklardır. Bu ve bunun gibi değişiklikler, yakın bir gelecekte, farklı bir "geleneksel sinema"yı ve dolayısıyla farklı bir seyirciyi sonuçlayabilir. Bu durumda, kuramsal çalışmalar da, "seyirci", "aygıt", "izleme etkinliği", "haz", "gerçeklik", "özdeşleşme", "cinsel farklılık", "dikiş" gibi anahtar kavramları yeniden gözden geçirmeye yönelecektir.

¹²⁴ Thomas Elsaesser, "The New Film History", Sight and Sound, vol. 55, no. 4 (Autumn, 1986) ss. 251

KAYNAKÇA

- Alberoni, Francesco. "The Powerless 'Elite': Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars". İng. çev. ve ed. Denis McQuail, Sociology of Mass Communication. 2.baskı, Harmondsworth: Penguin, 1976.
- Altman, Charles. "Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse". Bill Nichols (ed.) Movies and Methods II. Berkeley: University of California Press, 1985.
- Andrew, J. Dudley. Concepts in Film Theory, New York: Oxford University Press, 1984.
- _____. The Major Film Theories: An Introduction. New York: Oxford University Press, 1976.
- Augst, Bertrand. "The Apparatus: An Introduction". Camera Obscura vol.1, no. 1, (Dec., 1976).
- Balazs, Béla. Theory of the Film. İng. çev. Edith Bone New York: Arno Press, 1972.
- Barthes, Roland. "Introduction to the Structural Analysis of Narratives". Barthes, Image-Music-Text İng. çev. ve ed. Stephen Heath. 2. baskı, Glasgow: Fontana/Collins, 1979.
- _____. "From Work to Text", Image-Music-Text.
- _____. "The Death of the Author", Image-Music-Text.
- _____. S/Z. İng. çev. Richard Miller. London: Jonathan Cape, 1975.
- _____. "Upon Leaving the Movie Theatre". İng. çev. Bertrand Augst, Susan White. Theresa Hak Kyung Cha (ed.) Apparatus. New York: Tanam, 1980.
- Baudrillard, Jean. For a Critique of the Political Economy of the Sign. İng. çev. Charles Levin. St. Louis: Telos, 1981. Charles Levin'in yazdığı giriş.
- Baudry, Jean-Louis. "The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". İng. çev. Alan Williams Film Quarterly vol.28, no. 2 (Winter 1974-

1975). Bu makalenin yeniden gözden geçirilmiş bir versiyonu için bkz. Bill Nichols (ed.), Movies and Methods II (İkinci kaynaktan yararlanıldı.).

_____. "The Apparatus", Camera Obscura, İng. çev. Jean Andrews, Bertrand Augst, vol.1, no.1, (Dec, 1976).

Benveniste, Emile. Problems in General Linguistics, İng. çev. Elizabeth Meek. Florida: University of Miami Press, 1971.

Benvenuto, Bice & Roger Kennedy, The Works of Jacques Lacan, London: Free Association Books, 1986.

Black, Max. The Labyrinth of Language. 2.baskı, Harmondsworth: Pelican, 1972.

Bordwell, David. Narration in the Fiction Film. London: Methuen, 1985.

Branigan, Edward. Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film. Berlin: Mouton, 1986.

_____. "The Spectator and Film Space-Two Theories", Screen, vol. 22, no.1 (1981).

Browne, Nick. "The-Spectator-in-the-Text", Movies and Methods II.

Buñuel, Luis. My Last Breath, İng.çev. Abigail Israel London: Jonathan Cape, 1984.

Buscombe, Edward. "The Idea of Genre in the American Cinema", Barry K. Grant (ed.) Film Genre: Theory and Criticism. Metuchen, N.J.&London, The Scarecrow Press, 1977.

Caughie, John. Theories of Authorship London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Chomsky, Noam. Syntactic Structures. 11. baskı, The Hague: Mouton, 1975.

_____. Aspects of the Theory of Syntax Cam. Mass.: MIT Press, 1965.

Coward, Rosalind & John Ellis. Language and Materialism. London: Routledge & Kegan Paul, 1977.

Culler, Jonathan. Structuralist Poetics. 6. baskı, Ithaca, NY: Cornell University Press, 1985.

- _____. The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction 2. baskı, London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- _____. On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism. 3. baskı, London: Routledge & Kegan Paul, 1985.
- _____. The Pursuit of Signs. London: Routledge & Kegan Paul, 1983.
- De Lauretis, Theresa. Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema. London: MacMillan, 1984.
- Doane, Mary Ann. "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", Movies and Methods II.
- _____. "Misrecognition and Identity", Cine-Tracts, vol. 3, no. 3 (1980).
- Donald, James. "Stars", Pam Cook (ed.), The Cinema Book London: BFI, 1985.
- Dyer, Richard. Heavenly Bodies: Film Stars and Society London: MacMillan/BFI, 1987.
- Eco, Umberto. The Role of the Reader. London: Hutchinson 1985.
- _____. A Theory of Semiotics. Bloomington: Indiana University Press, 1979.
- _____. "Articulations of the Cinematic Code", Bill Nichols (ed.) Movies and Methods I. Berkeley: University of California, 1977.
- Elsaesser, Thomas. "The New Film History", Sight and Sound, vol. 55, no. 4 (Autumn, 1986).
- _____. "Screen Violence: Emotional Structure and Ideological Function in A Clockwork Orange" C. W. E. Bigsby (ed.), Approaches to Popular Culture. London: Edward Arnold, 1976.
- _____. "Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany", Cine-Tracts, vol. 3, no. 3 (Fall, 1980).
- Feldstein, Richard. "The Dissolution of Self in Zelig", Film Literary Quarterly, vol. 13, no. 3 (1985),

- Flitterman, Sandy. "Woman, Desire, and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema", Cine-Tracts, vol.2, no.1 (1987).
- Flusser, Vilem. Towards a Philosophy of Photography Gottingen: European Photography, 1984.
- French, Marylin. The Book as World:James Joyce's Ulysses 2. baskı, London: Abacus, 1982.
- Friedberg, Anne. "Identification and the Star", Christine Gledhill (ed.), Star Signs:papers from a weekend workshop London: BFI Education, 1982. Pam Cook (ed.) The Cinema Book. London: 1985.
- Genet, Gérard. Figures of Literary Discourse, İng.çev. Alan Sheridan New York: Columbia University Press, 1982.
- Gledhill, Christine. "Genre", Pam Cook (ed.), The Cinema Book London: BFI, 1985.
- Gombrich, E. H. "Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation", Wendy Steiner (ed), Image and Code. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.
- Greene, Judith. Pyscholingustics. Harmondsworth: Penguin, 1977.
- Heath, Stephen. Questions of Cinema. London: MacMillan, 1985.
- _____. "Questions of Emphasis" Screen, vol.14, no. 1/2 (Spring/Summer, 1973).
- _____. "Film-Cinetext-Text" Screen, vol.14, no.1/2, (Spring/Summer, 1973).
- _____. "Comment on "The Idea of Authorship" Screen vol.14, no.3 (Autumn, 1973).
- Holub, Robert C. Reception Theory: A Critical Approach 2. baskı, London: Methuen, 1985.
- Iser, Wolfgang. The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett, İng. çev. Catherine ve Richard Macksey Baltimore: The Johns Hopkins University, 1974.
- Jenkins, Bruce. "Structures of Perceptual Engagement in Film: Toward a Technology of Embodiment", Film

Reader, no. 2 (1977).

Jung, Carl Gustave. "Approaching the Unconscious", Jung (ed.) Man and His Symbols. 3. baskı, London: Picador, 1983,

Kristeva, Julia. Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art, İng. çev. Leon S. Roudiez Oxford: Basil Blackwell, 1980.

Lacan, Jacques. "The Mirror Phase as Formative of the Function I", İng. çev. Alan Sheridan, New Left Review, no 51, (1968).

Lemaire, Anika. Jacques Lacan, İng. çev. David Macey London: Routledge & Kegan Paul, 1982.

MacCabe, Colin. "The Presentation of 'The Imaginary Signifier'", Screen, vol. 16, no.2 (Summer, 1975),

Macherey, Pierre. "A Theory of Literary Production" İng.çev. Geoffrey Wall, Robert Young, (ed.) Untying the Text.

Metz, Christian . Language and Cinema. İng. çev. Donna Jean Umiker-Sebeok The Hague: Mouton, 1974.

_____ . Film Language: A Semiotics of the Cinema, İng. çev. Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.

_____ . Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier, İng. çev. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti. London: MacMillan, 1985.

Miller, Jacques Alain. "Suture (elements of the logic of the signifier)" İng. çev. Jacqueline Rose, Screen, vol.18, no.4, (Winter, 1977/89).

Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Movies and Methods II.

_____ . "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema", Framework, nos. 15/16/17 (Summer, 1981).

Neale Stephen. Genre . 2.baskı, London: BFI, 1983.

_____ . "Suspense, Aggression and the Look", Framework, no. 14 (Spring, 1981).

Newman, Kim. "King in a Small Field-David Cronenberg",

Monthly Film Bulletin, vol. 54, no. 637 (February, 1987).

Oudart, Jean-Pierre. "Cinema and Suture", İng. çev. Kari Hanet, Screen, vol.18, no.4 (Winter, 1977/1978).

Perkins, V. F. Film As Film: Understanding and Judging Movies. 2. baskı Harmondsworth: Penguin, 1974.

Rycroft, Charles. A Critical Dictionary of Psychoanalysis .Harmondsworth:Penguin, 1979.

Sarris, Andrew. "Toward a Theory of Film History", Movies and Methods I.

Silverman, Kaja. The Subject of Semiotics. New York: Oxford University Press, 1983.

Tudor, Andrew. "Genre", Barry K. Grant (ed), Film Genre: Theory and Criticism.

Willemen, Paul. "Voyeurism, The Look and Dwoskin", Afterimage, no. 6 (1976).

Young, Robert. "Post-Structuralism: An Introduction", Robert Young (ed), Untying the Text. Boston,Mass.: Routledge & Kegan Paul, 1981.