

TÜR DEN TÜRSELLİĞE: KURAMLAR ÇERÇEVESİNDE TÜR SİNEMASINA BİR BAKIŞ

From Genre To Generities: Genre Cinema In The Framework Of Theories

Hasan AKBULUT

Arş. Gör. Dr., Kocaeli Üniversitesi İletişim Fakültesi

Abstract

This essay focuses on genre cinema which has been supported by making use of literary sources and which crystallised its border within Hollywood. The main aim of this essay is to analyse the theoretical approaches to genre films within the framework that theorists based their arguments on when they classify genre films. The essay also deals with the basic characteristics of genre films and discusses generic codes. The concluding argument of the essay is that, genre films that are appreciated by the audience and discussed by theorists can change in time. In other words, genre codes can be used to create new meanings.

Özet

Bu yazı, yazınsal kaynaklardan beslenerek Hollywood ile sınırlarını belirginleştiren tür sinemasına odaklanmaktadır. Temel amacı tür sinemasına yönelik kuramsal yaklaşımları irdelemek olan yazıda, kuramcıların türleri sınıflamada hangi ölçütleri temel aldıkları sorusuyla birlikte, tür sinemasının temel nitelikleri de ele alınmış ve türsel kodlar tartışılmıştır. Yazı, ortaya çıkışından beri izleyicilerce beğenilen, kuramcılarca tartışılan tür sinemasının da değişebileceği, diğer bir deyişle türsel kodların, yeni anlamlar yaratmak için kullanılabileceği vurgusuyla sonuçlanmaktadır.

Tür Filmleri, Popüler Sinema, Türsel Kodlar, Hollywood / Genre Films, Popular Cinema, Generic Codes, Hollywood

GİRİŞ

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

Kökene, sanat tarihinde on yedinci yüzyıla kadar uzanan tür, resim sanatında, o güne dek yapılagelenden farklı bir tarzı belirtmek için kullanılmıştır. Klâsik sanat geleneğinin 'ideal' güzellik anlayışı eksininde gelişen resim sanatı, 'ideal olan güzel'in resmini yapıyordu. Oysa Rönesansın sonlarında, konusunu gündelik olandan alan bir resim anlayışı ortaya çıkarak, kutsal ve dini olandan uzaklaşmaya başlamıştı. Böylece on yedinci yüzyılda ortaya çıkan bu gündelik yaşamın resmedilme alışkanlığının yaygınlaşması, Flaman ressamlarla farklı bir boyut kazanması, 'tür resmi' ayrımını ortaya çıkarmıştı (Abisel, 1995: 15). Artık gösterişli sarayların, şatoların, kiliselerin, soyluların yanı sıra köylülerin, doğanın, sıradan ve günlük olanın resmi de yapılmaya başlamıştı böylece. Resim anlayışındaki bu değişim ('klâsik olan'dan), aynı zamanda yüksek sanat/ popüler sanat ayrımının da başlangıcını oluşturuyordu. Aynı olgu edebiyat alanında görülerek, sinemaya da

taşınmıştı. Yüksek sanat ürünleri, 'akım' ya da 'ekol'leri oluştururken, kitlelere dönük olan sanat ürünleri 'düşük' nitelikli sayılıp, 'tür' olarak nitelendirilmiştir.

Resim sanatında bir ayırım olarak ortaya çıkan tür kavramı, kendine özgü bir gelişim çizgisi izleyerek, farklı sanatlarla etkileşime girerek sinemaya da taşınmıştır. Bu yazı ise, sinemada tür kavramının ortaya çıkışını, gelişimini ve tür sinemasına yönelik kuramsal yaklaşımları irdelemeyi amaçlıyor. Başka bir deyişle bu yazının amacı, tür sinemasının tarihçesiyle birlikte, tür sinemasının, film kuramları alanında nasıl değerlendirildiğinin, kavramsallaştırıldığını izini sürmektir. Çalışmada, tür sinemasının ortaya çıkışına sadık kalan bir sistematik izlenerek, öncelikle sinemada tür olgusunun nasıl ortaya çıktığı üzerinde durulmuş, ardından kuramcılarının yaptığı dönemselleştirme çerçevesinde 'altın çağ'larını yaşadıkları dönemlerde, tür sinemasının anlatsal ve görsel uyuşmalarının neler olduğu incelenmiştir. Bu bölümün ardından, tür filmlerinin, bu 'klâsik' evrelerinden günümüze kadar geçirdikleri dönüşümünün izi sürülmüştür. Yazı, tür filmlerinin, günümüzde 'saf' bir halde bulunmayıp, türsel kodların farklı türlerde/ biçimlerde dolaşıma sokulduğunu vurgulayarak, tür sinemasında geline noktanın 'türsellik' olduğunun altını çizmektedir.

1. Sinemasal Türlerin Doğuşu ve Hollywood

Sinemada tür olgusunun ortaya çıkışı, Hollywood'un doğuşuyla birlikte. Bu sürecin temelinde, sinemanın ticari bir potansiyeli olduğunu fark eden yapımcıların, farklı yaştan, farklı kültürden ve farklı cinsten izleyicilerin farklı beklentilerine yanıt vermek için, her kesim için düzenlenmiş film yapma girişimleri bulunur. Schatz da (1981: 4) tür filmleri bağlamında Hollywood stüdyo sisteminin doğuşunu açıklarken, onun amacının, olabildiği kadar izleyici kitlesine erişmek olduğunu, aynı zamanda Hollywood ürünlerinin, ekonomik nedenlerin bir sonucu olarak standartlaşmış olduğunu belirtir. Öyle ki, bir türler sineması olarak doğan Hollywood, böylece 1915-1930 yılları arasında standartlaşmış ve 'klâsik' dönemlerindeki (1930-1960) ağır rejim nedeniyle, fabrika üretim sistemi (factory production system) olarak anılmaya başlamıştı. Artık farklı izleyici beklentilerine yanıt vermek için yapılan filmlerin büyük kâr getirdiği görülünce, bu filmlerin, değişmeyen anlatsal ve görsel uyuşmaları oluşmuştu. Böylelikle anlatsal ve görsel uyuşmalar, izleyici beklentilerine yanıt vermek kadar, yapımcıların kâr beklentilerinin de bir sonucu olarak biçimlenmişti. Neyin nasıl satılacağına her zaman daha önemli olduğu Hollywood'da tür filmleri (yıldız olgusu ile birlikte), sinema endüstrisi için en önemli dayanak olmuştur. Bu çerçevede Abisel (1995: 42, 43), 1920'li yıllardan itibaren uluslararası ve türdeş bir kitle olarak değerlendirilen izleyicilere yönelik filmler

üretilmeye başlandığını ve 1960'lara dek uzanan bir dönem boyunca varlığını sürdüren 'stüdyo sistemi'nin en parlak sonuçlarını aldığı belirtilir. Başka bir deyişle Hollywood, tür filmleriyle birlikte doğmuştu.

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

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

2. Tür Filmlerine Genel Bir Bakış

Tür filmleri, ortaya çıkıp yaygınlaştığı dönemlerden itibaren, çeşitli özellikleri temel alınarak tanımlanmıştır. Bu tanımlamalar, daha sonra da görüleceği gibi, temelde bir sınırlandırma çabasını ifade eder. Örneğin Gledhill'e göre tür (2000: 221-223), öncelikle ve en başta sınırlı bir fenomendir. Bu nedenle de ilk tür eleştirmenleri, haritacılar gibi, türlerin bölünmüş sınırlarını ve kurgusal yönlerini tanımlamaya çalışmışlardır. Sözelimi westerni gangster filminden, romantik komediden, müzikalden ayıran özellikler üzerinde durulmuştur. Ancak Gledhill tür tanımla-

masını, bu karakteristiklerin ötesine geçerek yapmıştır. Gledhill türü (2000: 223), estetik bir kategori olarak yönetmenler ve izleyiciler tarafından paylaşılan bir kurallar ve beklentiler bileşimi olarak tanımlar. Yazara göre başlangıçta sınırlı bir fenomen olarak, popüler kültürel yaşamın tanıdık öğeleri ile tanımlanan ve ticari kurmaca üretimle birlikte düşünülen tür, türsel olmadığı düşünülen sanat pratiğinden ayrılmıştır. Sanatın karşısında popüler olan tarafında yer alması ise, tür filmlerinin temel özelliklerinden birinin popülerlik olarak değerlendirilmesine neden olmuş ve sanat olan karşısında türün değersiz görülmesiyle sonuçlanmıştır.

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

Film yapımcısı için film, öncelikle bir maldır ve satılması gerekir. Filmin müşterisi, yani seyirci nasıl bir film görmek istediğini, sinema tarihi ve kültürü içinde belirlenmiş bir biçimde uyuşimsal bir zeminde belli etmiştir. Seyirci, görmek istediği türden filmlere para vermiş ve bu durumun sonucu olarak film yapımcısı da benzer öğeleri barındıran filmler üretmeye koyulmuştur. Böylelikle film yapımcısının ve seyircisinin karşılıklı olarak belirledikleri belirli anlatım gelenekleri ve içerikleri ortaya çıkmıştır (Özden, 2000: 182).

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

Tür filmlerinin klâsik anlamda bir öykü anlattıkları, çoğu yazarın vurgusunu oluşturmaktadır. Ancak söz konusu olan şey, bu öykünün klâsik anlatı geleneklerine sadık oluşudur. Bu klâsik gelenek ise, Aristoteles'in *Poetika*'sında tragedya üzerine yazdıklarına götürür bizi. Sanatı bir taklit olarak gören Aristoteles (1999: 14, 15), bunun iki şekilde yapıldığını söyler: İlki hikaye etme yoluyla; diğeri ise, taklit edilen bütün kişileri, bir etkinlik ve eylem içinde göstermedir. Örneğin Homeros

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

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

Yalnızca uyulaşım haline gelmiş anlatsal nitelikleri ile değil, özgün görsel betimlemeleri ve ikonografileri ile de tür filmlerinin ayırt edici bir yapıya sahip olduğu düşünülür. Bunlar, filmlerdeki mekan, çevre ve sahne düzenlemelerinden, film karakterlerinin görünüşlerine değin tanımlayıcı bir alan açar. İkonografi olarak tanımlanan görsel öğeler, filmin konusu, stereotip karakterler gibi, ne yönetmenin ne de izleyicinin ayrıca düşünmesi gereken, ilk bakışta kolayca tanınabilen çerçeve sağlar. Bu yönüyle tür filminin ikonları, izleyicinin filmdeki uzamın ve karakterlerin

tanıdıklığını ve içsel tutarlılığını hatırlatmaya hizmet eder. Bu uzamlar ve karakterler, değişmezler ya da filmde filme çok az değişirler (Sobchack, 1990: 106,107). İzleyiciler olarak bizler, uçsuz bucaksız çöllere, kaktüsler, beyaz at, yerliler gördüğümüzde bunun *western* olduğunu anlarız ya da rengarenk giysiler içinde şarkı söyleyip dans eden insanlar gördüğümüzde müzikal izlediğimizi hemen biliriz. Ayrıca ikonografi karakterlerin ne olduklarına, kim olduklarını anlamamıza yardımcı olurlar. Çünkü klâsik dramatik değerlere bağlı olan tür filmlerinde karakterler, iyi ve kötü olarak ikiye ayrılmışlardır. Karakterlerin iyi mi, kötü mü olduğu, onların dış görünüşlerine yansır. Örneğin melodram ve güldürü filmleriyle dolu olan Yeşilçam filmlerinde erkeklerin bıyık şekli, onların ahlaki yapılarını anlatır: Pala bıyık, her zaman 'babacan', iyi kalpli bir karakteri (bu, çoğunlukla Hulusi Kentmen'dir), ince bıyık ise, art-niyetli karakteri (genelde Hüseyin Peyda bu tiptedir) anlatır. Bu nedenle ikonografi, anlatım yapısını belirleyen ve biçimlendiren yıldızlarla da ilişkilidir. Belli yıldızlar ise, Cordova'nın vurguladığı gibi (1990: 133) belli türlerin ikonudur. Örneğin, John Wayne ve Henry Fonda westernin; Humphrey Bogart ve Robert Mitchum film noirın; Fred Astaire, Ginger Rogers ve Gene Kelly müzikalin ikonlarıdır (Ryall, 1998: 331,332). Artık, film afişinde o yıldızı gördüğümüzde, ne tür bir film izleyeceğimizi biliriz. Buna Türk sinemasında en iyi örnek, güldürü sinemasının ikonu olan Kemal Sunal'dır. 1960 ve 1975 arası dönem için Türkan Şoray'ı da melodram filmlerinin ikonu olarak görebiliriz.

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

Özetleyecek olursak bir tür filmi, temelde popülerlik, ticari oluş ile ortak anlatsal ve görsel uyuşumlara sahip olmaları temelinde tanımlanırlar. Anlatsal ve görsel uyuşumlar, zaman içinde dönüşüme uğrasa da tür, sonuçta yapımcıların ve yönetmenlerin kâr beklentileri ile izleyicilerin istekleri doğrultusunda biçimlenir.

3. Tür Filmlerine Yönelik Temel Yaklaşımlar

Tür filmlerine yönelik kuramsal yaklaşımlar, yaklaşım biçimlerine göre çeşitli başlıklar altında sınıflandırılabilirler. Bu çalışmada bu kuramsal yaklaşımlar, tür filmlerini sınıflama sorunuyla ilgilenen klâsik ve ikonografik yaklaşımlar; türleri işlevlerine göre inceleyen mitsel ve yapısalcı yaklaşımlar; tür filmlerini ideolojik anlamlarıyla okuyan ideolojik yaklaşımlar ve türleri metinlerarasılık, türsellik gibi kavramlarla değerlendiren yeni yaklaşımlar başlıkları altında incelenmiştir.

3.1. Türsel Tanımlama: Klâsik Yaklaşım ve İkonografi

Ortaya çıkışı ve yayılışıyla dünya sinemalarını etkileyen, sinemanın (en azından Hollywood'un) bir endüstri olmasıyla sonuçlanan tür filmlerinin kuramcılarca incelenmemesi, elbette düşünülemezdi. Ancak tür sinemasının akademik ilgiye konu olması, çetin bir süreç izlemiştir. Çünkü tür filmleri, başlangıçta 'sanat'ın karşısında 'popüler olan'la birlikte tanımlandığından, küçük ve değersiz görülmüştü. Tür sinemasının ciddiye alınmasında, *Chaiers du Cinema* dergisinin etkisi büyük olmuştur. Bunda, biraz da filme kimliğini kazandırdığı düşünülen yönetmenlerin belirgin bir etkisi olmuştur. Bu dergi yazarlarına göre tür, belli bir biçemi olan yönetmenin elinden çıktığı için değerliydi.

Tür filmlerine yönelik kuramsal yaklaşımlarda, türün nasıl tanımlandığı, temel bir sorun olagelmıştır. Bu, hem genel anlamda türün nasıl tanımlandığıyla, hem de özel olarak özgün bir türün nasıl tanımlandığıyla ilgili bir sorunsaldır. Ortak anlatsal ve görsel geleneklere sahip olması, popüler bir doğası olması ve ticari bir niteliğe sahip olması, kuramcıların tür filmlerine ilişkin saptadığı ortak yönlerdir. Ancak asıl ayırım, özgün olarak türün (örneğin melodram, *western*, bilim-kurgu vd. filmlerin) ne olduğu, nasıl tanımlandığı konusunda ortaya çıkıyordu. Bu konuda Andrew Tudor, (1990: 4-7), türü tanımlamanın zor olduğunu, tanımlamanın her türe göre değiştiğini belirtirken, onun genel karakteristiklerine bakılarak tanımlanabileceğini ifade eder. Ancak bu da bir takım temel ölçütlere belirlemeyi gerektirir, ki Tudor'a göre bu ölçütlerden biri, *apriori* (önsel) ölçütlerdir. *Apriori* ölçütler, bir filmin, önceki filmlere bakılarak değerlendirilmesi anlamına gelir. Bu doğrultuda Tudor türü saptamada, gerçekte uyuşmaları temel alır. Uyuşmaları, her film türünün belli karakteristikleri olduğunu savlar. Ancak, daha önceki filmlere dayanarak filmleri tanımlamaya çalışan bu sınıflama tarzı yeterli değildir. Çünkü bu kez, önceki filmlerin nasıl tanımlandığı sorusu yanıtlanmamıştır. Tam bu noktada Tudor (1990: 5) türü tanımlamada ikinci ölçütü, genel bir 'kültürel uzlaşmaya dayanmak' olarak belirler. Dolayısıyla Tudor (1990: 6-7) bir tür filmini tanımlayan ölçütlerin, yal-

nızca filmlerin kendilerine içkin olmayıp, kültüre de dayandığını belirtir. Tudor'un kavrayışında tür, bir kültürel uyuşmalar dizisidir, kolektif olarak 'tür olduğuna inanılan şey'dir. Yazara göre izleyiciler de belli tür beklentisi içindedir ve bu beklentileri, ancak kuralları çok iyi bilen bir *auteur*¹ yıkabilir. Bu nedenle Tudor, geliştirdiği yaklaşımda yalnızca türün tanımlanmasını değil, aynı zamanda onun nasıl değiştiğini de açıklamaya girişmiştir.

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

Tür filmlerine klâsikçi bir yaklaşımla bakan Schatz da Bazin gibi düşünür. Schatz (1981: 37), türlerin klâsik mükemmellik evresine ulaşmalarından sonra, kaçınılmaz biçimde düşüşe (*dekadans*) geçtiklerini ve yeni bir biçime büründüklerini söyler. Türsel değişime neden olan şey konusundaysa ibre, bir yaratıcı *auteur* olarak yönetmeni gösterir. Yukarıda da belirtildiği gibi Bazin, türsel değişimin, ancak bir *auteurun* elinde gerçekleşebileceğini vurgular. Ancak *auteura* yönelik asıl vurgu, Leo Braudy'den gelir. Braudy (1979: 448'den akt. Berry, 1999: 31), türlerin, sanatlardaki klâsik geleneklerle karşılaştırılmasından hareket ederek, tür filmlerinin köklerini klâsik geleneklerle ilişkilendirir. *Auteur* ise, bu klâsik gelenekleri canlandırmak için, uyuşmalar arasından seçme yapar, onları toplar. Dolayısıyla Braudy'nin 'ideal' tür filmi, biçimsel ve anlatısal örüntülerin öz-bilinçli bir ustalığı olarak tanımlanırken (Berry, 1999: 31), bu süreçte *auteur* öne çıkar.

Auteura yönelik vurgu, türü tanımlamada ikonografik yaklaşımla bağ kurulmasına yol açar, çünkü bu görüş, yaratıcı yönetmenin filmlerinde tekrarladığı tema ve motiflerin görsel niteliğine de dikkat çekiyordu. İkonografik yaklaşım, bir sanat tarihçi olan Ervin Panofsky'e aitti. Panofsky'ye göre (akt. Berry, 1999: 32) ikonografik anlam, 'bir ulusun, bir dönemin, bir sınıfın ya da felsefi inanın temel

ilkelerini açığa çıkarmaya' yarıyordu. Sanat ürünleri ise, içinde buldukları dönemin ruhunu (zeitgeist) yansıtıyorlardı ve bu nedenle de anlatımcı (expressive) bir niteliğe sahiptiler. Edward Buscombe ise, görsel motifleri ve onların simgesel anlamalarını vurgulayan Panofsky'nin yaklaşımını temel alarak tür filmlerini tanımlamaya çalıştı.

Buscombe'ye göre (1990: 11-13) türsel görsel uyuşmalar, türün tematik yapısının bir parçasıdır ve bu nedenle türlerin görsel uyuşmalarından hareketle, onların tematik yapıları incelenebilir. Sözelimi gangster filmlerinde silahlar, otomobiller; müzikallerde giysiler ve danslar; korku filmlerinde şatolar, tabutlar vb., o türün temel karakteristikleridir. İkonografik yaklaşımı *western* filmlerine uygulayan Buscombe (1990: 14-19), bu türün boş araziler, giysiler, silahlar ve atları içeren *mizansen* (*mise-en-scene*) bağlamında tanımlamıştı. Bu yaklaşım, ona göre yalnızca westernlerin tanımlayıcı özelliklerinin değil, aynı zamanda onların anlatacağı konuları da açıklıyordu. Bu nedenle Buscombe için ikonografi, bir türe ilişkin tanıdık görsel motifler dizisinden oluşuyordu.

Tür filmlerine ikonografik yaklaşım, yapısalcı dilbilim ve antropolojik yaklaşımları da, kuramsal yaklaşımlar arasına katmıştı. Ancak bu yaklaşım, türsel tanımlama sorunuyla birlikte türlerin işlevleri konusunu da sorunsallaştırmaya başlamıştı. Artık araştırılan şey, antropolojinin ve yapısalcılığın etkisiyle birlikte, tür filmlerinin, toplumda yerine getirdiği mitsel/ ayinsel işlevler ve bu filmlerin, hangi türden karşıtlıklara denk geldiğiydi.

3.2. Türsel İşlev: Mit, Ritüel ve Yapısalcı Yaklaşımlar

Antropolojinin ve yapısalcılığın yayılan etkisiyle birlikte bazı kuramcılar, tür filmlerinin izleyici ile olan etkileşimlerini, mit ve ritüel bağlamında ele almışlardır. Bu ilişki, kimi yazarlara göre çok daha eskilere gider ve popüler sinemanın (türlerin) ritüel bir işlevi olduğunu akla düşünmeye yol açar.

Tür filmlerinin, izleyiciyle ritüel (ayinsel) bir ilişki kurduğunu savlayan yaklaşımlar, temelde Levis'in görüşlerine başvuruyorlardı. Bu yazarlara göre izleyiciler, gittiği filmlerle, kendi seçimlerini de gösteriyordu. Rick Altman'a göre (1990: 29) izleyicilerin film deneyimine katılımları, böylece onların beklenti ve isteklerini güçlendirmekteydi. Yazara göre bu süreç, filmlerin eğlence işlevini sınırlamaksızın, sinemaya gitme deneyiminde, izleyiciye, dini deneyimdekine benzer bir doyum sağlıyordu. Bu yönüyle tür filmlerinin popülerliğinin nedenleri, bu filmlerin, toplumun 'kitlesele bilinçaltı'yla ilgili olmalarına bağlanıyordu. Bu yaklaşımlardan en

yaygın olanı ise, mitsel yaklaşımdı. Sobchack, Kitses, Cawelti, Wright ve Schatz, çalışmalarında tür filmlerine mit ve ritüel bağlamında yaklaşan başlıca kuramcılardandı.

Tür filmlerini, 'modern toplumun laikleşmiş mitleri' olarak değerlendiren mitsel yaklaşım, Collins'e göre (1993: 243) birbirleriyle ilintili iki varsayımdaydı. Bunlardan ilki, tür filmlerinin, çeşitlenmiş olarak öykü anlatıcılarınca anlatılan, açıklayıcı anlatılar olarak işlev gördüğüydü. Diğerisi ise, bu öykü anlatımının, belli bir zamanda var olan bir dizi sorun hakkındaki kitlesel bilinçaltını yansıtan örüntüler oluşturduğuydu. Bu yönüyle bu yaklaşımlarla birlikte tür filmleri üzerine olan çalışmalarda odak, bu filmlerin toplumsal ve kültürel işlevlerine kaymıştı. Örneğin tür filmini mit, ritüel ve sosyo-drama kavramlarıyla değerlendiren Vivian Sobchack'ın yaklaşımında vurgu, tür filmi izlemenin sağladığı deneyimdedir. Sobchack (1982: 147), tür filmi deneyiminin tanıdık olduğunu belirtir. Ona göre türler, bilinen öykülerin imgesel tekrarları aracılığı ile (yenilikle değil) tatmin edilmiş izleyici beklentileri üzerine kurulur. Bu öyküler, gizli kültürel değerleri ifade eder; ahlaki normları tekrarlar ve ideal toplumsal davranışlarla ilgilidir. Yalnızca anlatısı nedeniyle değil, izlendiği sinema salonu nedeniyle de tür filmi dinsel toplantılara benzer. Çünkü, kitlesel olarak film izleme edimi, eski çağlardaki belli ritüel etkinliklerin yerini almıştır. Yazara göre tür filmlerinin anlatısal yapısı mitseldir ve büyük bir kültürel gereksinimi gizler. Levis'tan alıntılanarak mitin, karşıtlıklarla başedebilmede mantıksal bir model sağlama amacıyla olduğunu hatırlatan Sobchack (1982: 148), tür filmlerinin de imkansız başardığını, bireysel olanla toplumsal olan arasındaki çatışmayı kutsallaştırdığını belirtir. Ona göre tür filmlerinde, başat bir çatışma dizisi içinde çeşitli karşıtlıkların çatıştığı gösterilir ve filmin sonunda bu karşıtlıklar çözülür. Tür filmlerinin en büyük gücü (etkisi), tasarlanmaksızın gerçeği çizmesidir ki, onlar, dolaylı ve acısız bir şekilde 'en derin çatışmalarımızı' dramatize ederler (Sobchack, 1982: 151). Tür filmi, bu açıdan bakıldığında, toplumların sorunları çözmede geliştirdiği mitlerin, ritüellerin yerini almıştır ve bu nedenle de, türlerin sağaltıcı bir işlevi vardır. Ancak türler sağaltıcı işlevlerini, izleyicileri eğlendirerek de yerine getirir. Üstelik Sobchack (1990: 151) türler ile mitlerin, hem temaları, hem de işleyişleri açısından popüler olduğunu söyler. Yazara göre her ikisi de, benzer biçimde tatmin edici ve eğlendirici olmaları yönüyle popülerdir. Tür filmlerinin eğlence/ eğlendirme niteliğine de değinen yazar, bu filmlerin mit üretmek için değil, para kazanılmak için yapıldığını vurgular ve Will Wright'tan yaptığı alıntıyla şöyle der: "Böylece büyük paralar içeren modern mitoloji, izleyicilerin aldıkları biletlerle onanmış olur ve ekonomik onay yolu ile tür filmleri, devamlılığını ve gelişimini sağlar" (Wright, 1975: 150'den akt. Sobchack, 1982: 150). Eğlendirdiği, izleyicileri memnun ettiği için de türler, hem kazanç değeri yüksek mitler olarak tanımlanırlar, hem de izleyicilerin bu

memnuniyeti, türsel devamlılığın garantisi olur bu yaklaşımda.

Tür filmlerine yönelik *klâsikçilik* ile mitsel yaklaşımların, kimi kez içiçe geçtiği görülür kuramsal tartışmalarda. Thomas Sobchack, böylesi bir yaklaşımı dile getirir çalışmasında. Tür filmine 'klâsik bir deneyim' kavramıyla yaklaşan Thomas Sobchack, *Illustrated Glossary of Film Terms*'de (Geduld ve Gottesman, 1973: 73'den aktaran Sobchack, 1990: 102) türün, 'konu, tema ya da teknik olarak belirlenmiş bir film biçimi, çeşidi ya da kategorisi' biçiminde tanımlandığını aktarır. Sobchack (1990: 103), tüm tür filmlerinin genel bir kökeni ve temel bir formu olduğunu söyler. Bu yaklaşım, klâsik yaklaşımlarda görüldüğü gibi, tür filmlerinde bir 'ilk örnek' ya da 'ideal tip' arar, tür filmlerinin, bu 'ideal' örneklerin taklidi olduğunu savunur. Thomas Sobchack'a göre (1990: 102) tür filmlerinde konu, klâsik orjinallerinin izlerini sürdürür. Bu görüş, "Güneşin altında yeni bir şey yok" anlayışını benimser ve hiçbir şeyi yeni olarak görmez. Bu nedenle Sobchack (1990: 103) çeşitli türlerin, popülerlik döngüsü altında değişse de, bir türün altında yatan temel koordinatların değişmeden varlığını sürdürdüğünü söyler. Yazara göre bir tür filmi, önceki filmleri taklit etmesiyle tanımlanır. Yönetmen ve izleyici yeni filmi, önceki filmlerin farkında olarak izler. Sobchack'a göre bu iyi bilinen öykülerin kullanımı, açıkça klâsik bir pratiktir. Klâsik sanat ürünlerinin belirleyici özelliği ise, iyi bilinmeleri ve tanıdık olmalarıdır. Yazara göre bu klâsik yapı içinde konular, genelde iyi/ kötü çatışmasını işler ve bir tür filmi konusunun ne denli karmaşık olduğu fark etmez; çünkü izleyiciler olarak bizler, daima iyilerin ve kötülerin olduğunu ve kiminle özdeşleşmemiz gerektiğini biliriz. Bu nedenle tür filmlerinin, *Oedipus* gibi Yunan tragedyalarıyla ilgili konuları işlediğini ve Aristo'nun *mimesis* (taklit, vurgu benim) kavramının bu filmlerde görülebileceğini vurgulayan Sobchack (1990: 104, 105), tür filmlerinin hem biçimde, hem de içerikte, Aristocu dramatik değerlere derin bir saygı gösterdiğini söyler. Tıpkı tragedyaların bir düğüm, bir de çözümden oluşmaları (Aristo, 1999: 51) gibi, tür filmleri de başı, sonu belli olan bir öykü anlatırlar. Sobchack'a göre (1990: 105, 106) tür filmi, "Bir zamanlar..." diye başlar ve bütün çatışmalar, filmin sonunda çözülür; karmaşaya çok az yer vardır tür filminde ve bu özelliği nedeniyle türün dünyası, kapalı bir dünyadır. Türün temel ögesi, konudur; önemli olan niçin değil, ne olduğudur.

Bu klâsikçi yaklaşıma ek olarak Sobchack, tür filmlerinin, kültürel bir işlevi olduğunu dile getirdiğinde, türlerin kültürel bir işlevi olduğunu savunan kuramcılarla aynı noktada buluşur. Sobchack'a göre (1990: 103) yönetmen/ yapımcı ve izleyicilerce kabul edilmiş (onanmış) uyaşımalar ve taktiklerle sınırlanmış olan tür filmi, düzenlenmiş (ordered) bir dünya sağlar. Bu türsel dünya içinde konu bellidir

ve karakterler, buna göre tanımlanmıştır; son ise, tahmin edilebilir bir biçimde yorumlanabilir. Sobchack, tür karakterlerinin, bizimkinden daha iyi bir dünyada yaşadıklarını, bu dünyanın ise, sorunların, duygusal olarak eylem içinde çözüldüğü bir anlamda 'ideal dünya', ütopya olduğunu ve belirtir. Sobchack'a göre (1990: 108, 109) izleyiciler olarak, böyle bir dünyaya tanık olmak isteriz ve klâsik katharsisi deneyimlemeyi isteriz. Böylece tür filmlerinin izleyicide, gördükleri aracıyla bir tür ruhsal arınma (*katharsis*) yaşayabileceğini dile getirir yazar. Bu nedenle onun yaklaşımında, tür filmlerinin duyuşsal bir işlevi vardır. Bununla birlikte çatışmalara getirilen çözümler söz konusu olduğunda yaklaşım, tekrar toplumsal ve ideolojik bir nitelik kazanır. Çünkü Sobchack (1990: 109-111), tür filmlerinde bireyin gereksinimleri ile toplumun gereksinimleri arasındaki çatışmanın, eğretilmeli olarak temsil edildiğini ve bu kutuplar arasındaki çatışmanın, daima toplumun lehinde çözüldüğünü belirtir. Bunun bir nedeni de, klâsik düşüncede çatışan değerlerin, ancak grup değerlerinin güçlendirilerek çözülebileceğine olan inançtır. Grup/ topluluk daima haklıdır. Birey karşısında toplumsal olana/ topluluk değerlerine vurgu yapması nedeniyle tür filmlerinin tematik ilkesi, toplumsal düzenin islahı ve statükonun meşrulaştırılmasıdır (Sobchack, 1990: 61). Tür filmlerinin bu şekilde tanımlanması, onun klâsik bir ilk örneğe izleyen ve değişmeyen bir bütün olarak ele alındığını gösterir ve bütünün, karşıtlıkları çözme biçimiyle kültürel ve ideolojik bir işleve sahip olduğunu dile getirir.

Tür filmlerine mitsel yaklaşım, yukarıda da vurgulandığı gibi, bu filmlerin, bazı toplumsal ve kültürel karşıtlıkları işlediğini de savlar. Örneğin Jim Kitses, *Horizons West* adlı kitabında (1969), westernin bir dizi karşıtlığı işlediğini söyler. Kitses, bu karşıtlıkları Batı'nın 'Bahçe (yeşil) ve Çöl' ikiliği içinde ve yabanıl/ uygar karşıtlığından yola çıkarak, birey/ toplum, özgürlük/ sınırlılık, onur/ kurumlar, özçıkâr/ toplumsal sorumluluk, doğa/ kültür, yasacılık/ faydacılık vb. biçimlerinde sıralar (akt. Berry, 1999: 33; Neale, 1980: 58). Kitses'in sıraladığı bu karşıtlıkların, türün temalarıyla birlikte, ideolojik gerilimlerine de işaret etmesi dikkat çekicidir. Benzer türden gerilimleri, yine westernleri yapısalci yaklaşımla inceleyen Will Wright'ın çalışması da dile getirir. Wright (1977: 130), mitleri, sistemi yeniden üretmenin bir aracı olarak ele alır ve westernle ilişkin mitlerin, toplumsal ve tarihsel olarak yaratıldığını söyler. Yazara göre mitler için gerekli malzeme, hem bir dizi toplumsal dramatik tipler, hem de bu tiplere uygun karakterler ve onların eylemleri aracılığıyla sağlanmıştır. Wright, üretilen bu mitlerin, temelde Amerikanın günlük yaşamıyla, onların alışkanlıkları ve gelenekleriyle, değişen kurumsal gereksinimlerine karşılık verdiğini belirtir. Bu nedendenir ki mit, modern toplumların gereksinimlerine yanıt vermek üzere kurulmuştur.

Türleri de mitler gibi toplumsal bilinçaltı ile organik bir ilişkiye sahip olduğu görüşünden başlayan ve çeşitlenen yaklaşımlarla birlikte, 'çağdaş toplumun laik mitleri' olarak ele almaya götüren tartışmalardan biri de, türlerin, toplumun, kültürün temel çatlakları üzerinde işlediği ve 'ciddi' sorunları ele aldığını söyleyen Schatz'ın yapısalcı yaklaşımıydı. Schatz, *Hollywood Genres* (1981) kitabında tıpkı diğer yapısalcılar gibi Levis'in mit okumalarından etkilenerek, türlerin anlatısal örüntülerinin, belli kültürel gereksinimlere geçici çözümler bulmak için işlediğini tartışmış ve türleri, tematik ikili karşıtlıklar dizisi içinde tanımlamıştır. Schatz'ın temel savı (1981: 11, 12), tür filmlerinin, toplumdaki kültürel çatışmaların bir ifadesi olduğudur. Türleri, kolektif bir ifade formu olarak, kültürel bir ritüel olarak kabul eder Schatz. Bu anlamda türün toplumsallaştırıcı bir etkisi vardır. Türe, sosyo-kültürel bir perspektiften bakılması gerektiğini belirten Schatz (1981: 151), böyle bakıldığında tür filmlerinin, yalnızca bazı yönetmenlerin sanatsal ifadeleri olarak değil, aynı zamanda kolektif değer ve idealleri kutsamada ve izleyici ile sanatçılar arasındaki bir işbirliği olarak görülebileceğini de belirtir. Yazara göre türün belirleyici özelliği, toplum içinde varolan dramatik çatışmayı parlatan eylemler, tutumlar ve değerlerin ilişkili olduğu karakter tiplerinin topluluğu ve onun kültürel bağlamıdır (Schatz, 1981: 21, 22). Schatz (1981: 34, 35), türleri, ele aldıkları ve çözdükleri çatışma biçimlerine göre iki gruba ayırır; 'bütünleşme türleri' ve 'düzen türleri'. Yazara göre 'bütünleşme türleri'nde çatışmalar, evlilik, aile gibi bağlayıcı bir birlikle çözülür. Kişisel ve toplumsal çatışmaların içselleştirilerek duygusal bağlama dönüştürüldüğü 'bütünleşme türleri'nde romantik aşk, çatışmalara bir çözüm önerir. Müzikal, salon güldürüleri ve aile melodramları bu türdendir. Gangster, *western* gibi türler ise, toplumsal düzeni sürdürmeye dönük 'düzen türleri' arasında yer alır. Ancak yazar, türlerin varlığını sürdürmesini, kültürel çatışmaları ele alıp işlemesine bağlar, çünkü çatışmaların çözümü, tür filminin işlevini, 'kültürel bir ritüel' olarak kurar. Schatz (1981: 16) bu yaklaşıma göre westernlerin aynı temel ritüeli, 'Amerikan kurucu ritüeli, kahramanlık miti'ni ele aldığını belirtir. Ama Schatz'ın yaklaşımında türlerin 'meydan okuyucu' bir işlevi de vardır. Schatz'a göre (1981:35) türün işlevi, ideolojik değerleri güçlendirmek kadar, onları eleştirmek ve meydan okumaktır. Bir başka deyişle türlerin, her durumda statükoyu desteklemeleri söz konusu değildir. Bu görüşe göre, her film türü, belli sorunları ele alarak, o sorunla ilgili kültürel çatışmaları, belirli anlatısal ve görsel uyuşumlar içinde ifade eder.

Türleri ve onların evrimini, popülerliklerini ve üretimlerinin değişen görünümünü anlama yollarından biri olan, türlerin çağdaş yaşamın kolektif ifadeleri olduğu anlayışı, Schatz'ın vurguladığı türden, tür filmlerini bir toplumsal kaygının ifadesi olarak da ele almaya yol açmıştır. Bu görüşe göre her tür, toplum-

sal, kültürel ve ekonomik koşullarla ilgili olarak, çeşitli konuların sorunsallaştırıldığı alanlardır. Sözgelimi 1940'larda müzikal bu bakış açısıyla, 'kaçışçı' bir bunalım fan-tezisini; *film noir*, İkinci Dünya Savaşı'yla birlikte toplumsal ve cinsel bozulmaları ifade ediyordu (Grant, 1990: 116-117). Hatta izleyiciyi ağılatmakla suçlanan melo-dram filmlerinin, İkinci Dünya Savaşı sonrası Amerikan toplumunda, kadınların ekonomik yaşama katılması nedeniyle yaşanan toplumsal cinsiyet sistemine ilişkin kaygıları yansıttığı dile getiriliyordu. Melodramların altın yılları olan 1950'li yıllarda, erkeklerin savaşa gitmesi nedeniyle birlikte kadınların ekonomik yaşama girmesi, değişmez olduğu varsayılan kadınlık ve erkeklik rollerini sarsmıştı. Melodramlar ise, hem toplumda sarsılan bu toplumsal cinsiyet rollerinin bunalımını yansıtıyor, hem de kadınlık ve erkeklik rollerini, ataerkil bir çerçevede yeniden kuruyordu. Melodramların bu bağlamda farklı bir okuması ise, bu filmlerin, kadınların kendileri dışında kurulmuş bu cinsiyet kimliklerine karşı itirazlarını iştilir kıldığını savlıyordu. Türleri, toplumsal kaygıların bir ifadesi olarak tartışan bu yaklaşımlar, onları, bu dile getirdikleri çatışmalar çerçevesinde tanımlıyordu. Bu nedenle, dikkat edileceği gibi türü tanımlamaya dönük yaklaşımlar, toplumsal olanı vurguluyordu, ki bu vurgu, daha önceki tür kuramlarının göz ardı ettiği bir noktaydı.

Tür filmlerine mitsel, ritüel bir bakış açısına benzese de, ondan farklı bir yaklaşım, türleri, aynı zamanda toplumun kendisi hakkında düşüncelerini yansıttığı tartışma alanları olarak görür. Özden'in aktardığına göre (2000: 187) bu açıdan film türleri, toplumun kendisi ile yüzleşmesini sağladığı dışavurum alanlarıdır. Bu yaklaşım biçiminde toplumsal değerler, düşünceler, kaygılar, yargılar, duygular, dönüşümler ve benzeri öğeler, türsel alan içinde seyircinin karşısına açık ya da örtük bir biçimde çıkar ve bunları ifade eden filmsel anlatıların üretilmesini sağlar. Filmleri, 'kültürel/ toplumsal bir ideolojik dışavurum' olarak değerlendiren Ryan ve Kellner'in çalışmasında görürüz bu yaklaşımın en yetkin örneğini. Yazarların vurgu-ladığı gibi (1997: 191), bu yaklaşım sayesinde Hollywood filmlerinin yekpare ideolojik bir yapıya sahip olmadığı görülür. Çünkü tür filmlerine yazarların benimsediği türden bir yaklaşım, tür filmlerinde egemen ideolojik/ kültürel değerler, yapılar gibi, ideolojinin içselleştirdiği kültürel temsiller kisvesi altındaki toplumun, toplumsal/ kültürel beklentilerini de açığa vurur (1997: 38, 39). Böylelikle tür filmleri, belirli kültürel kategorilerin oluşmasını ve düzenlenmesini sağlar ve bu kategoriler gerçek hayatta da insanları yargılamak için kullanılan düşünme süreçlerinin bir parçası olur (Burton, 1995: 111); Ryan ve Kellner'in deyişiyle psikolojik duruşları şekillendirirler (1997: 37). İdeolojik olana ilişkin vurgu ise, daha başından itibaren önemli olsa da, ileride de alt başlık altında incelendiği gibi, tür filmlerinin ideolojiyle olan ilişkilerinin tür tartışmalarında temel bir yaklaşım olmasının yolunu açmıştır.

3.3. Tür Filmleri ve İdeoloji

Tür filmlerine yönelik temel yaklaşımlardan biri, ideolojik eleştiri olagelmıştır. İdeolojik yaklaşımlar içinde de, birbirinden az ya da çok farklılaşan bakış açıları olmakla birlikte, başlangıçta çoğu yazar, 1980'li yıllar boyunca, tür filmlerinin ideoloji ile çok sıkı bir işbirliği içinde olup, varolan düzenin devam etmesinde işlevsel bir öneme sahip olduğuna dikkat çekmiştir.

24

İdeolojik yaklaşımlardan bazıları, tür filmlerinin ideolojik doğasını, bu filmlerin anlatsal yapılarının, çatışmaları, var olan sistemin devamını sağlayacak yönde çözdüklerini söyleyerek açığa çıkarmaya çalışırlar. Örneğin Sobchack (1982: 163), tür filmlerinin, ritüel yoluyla benzeştirme (homojenleştirme) işlevi olduğunu düşünür. Ona göre tür filmlerinin temel amacı, karşıtlıkları mantıksal olarak çözmek, mutlaka deneyimlememiz gereken kişisel ve toplumsal gerilimleri hafifletmek; dünyada güveni sağlamaktır. Türsel ritüelin temel (başat) özellikleri, böylelikle toplumsal işleyişe ve bu anlamda düzene katkıda bulunur. Grant (1990:119), tür filmlerinde anlam ve deneyimi incelediği yazısında, çoğu tür filminin çatışmaları, klâsik olarak statüko lehinde çözüldüklerini, bu nedenle izleyicilere herhangi anlamlı bir yola sevketmediğini belirtir. Bu nedenle yazar, Abraham Kaplan'dan yaptığı alıntıyla, popüler sanatın 'asla bir keşif olmadığını, yalnızca bir yeniden olumlama' olduğunu aktarır (Spring, 1966: 354,355'den akt. Grant, 1990: 119). Buna ek olarak Sobchack (1990: 112), tür filmlerinin hem estetik, hem de politik anlamda tutucu olduğunu ifade eder. Çünkü, yazara göre tür filmleri, klâsik sanat anlayışının bir taklidi olup, Aristo'nun ifade ettiği dramatik değerlere bağlı olarak işlemektedir.

Tür filmlerinin anlatsal yapılarının geleneksel yazınsal yöntemlere bağlı kalması, kuramcılarca, tür filmlerinin ideolojik doğalarının da tutucu olduğuna ilişkin bir gösterge olarak yorumlanmıştır. Bu bağlamda Schatz (1981: 31) konuları, biçimleri ve anlatsal gelenekleriyle ilişkili olarak tür filmlerinin ideolojik doğasını, ritüel nosyonunu temel alarak yaptığı sınıflamayla açığa çıkarır. Schatz'a göre kültürel çatışmaları ifade eden tür filmleri, her durumda çizgisel anlatımları sayesinde geçici de olsa, izleyici kitlenin kolektif duyarlılığını okşar. Daha önemlisi, formüsel anlatımıyla tür filmleri, Amerikan ideolojisini kutsar. Zaten toplumsal bir ritüel olarak tür filmlerinin işlevi, yazara göre, zamanı durdurmak, sabit ve değişmez bir konumdaki kültürümüzü sergilemektir.

Görüldüğü gibi geleneksel dramatik değerlere bağlılığın işaret ettiği yer, Amerikan ideolojisi olmuştur. Üstelik bu işaretleme, diğer yazarlar tarafından da sıkça dile getirilmiştir. Filmlere ideolojik açıdan yaklaşan eleştirmenler, Hollywood

türlerinin, Amerikan kapitalizminin inançlarını ve değerlerini taşıdıklarını, statükoyu sürdürdüğünü farklı biçimlerde eleştirmişlerdir (Wright, 1993: 41). Sözelimi Wood (1990: 61), Amerikan (Hollywood) sinemasındaki 'Rosebud'² sendromunun, paranın hiç önemli olmadığını, çürüttüğünü; yoksulların daha mutlu olduğunu anlattığını belirtir. Bu filmlerde Amerika, herkesin mutlu bir şekilde yaşayacağı bir ülke olarak sunulur; var olan sorunlar, sistem içinde çözülür; çok az bir reform ya da radikal bir değişim gerekli görülmez. Yazara göre sisteme ilişkin yıkıcı söylemler, başat ideolojiye hizmet edecek biçimde asimile edilirler. 'Mutlu son', Sirk'in deyişiyle 'acil çıkış', bu filmlerde ideolojiye hizmet eden bir uyuşum olarak değerlendirilir. Cowe (1998: 181), bu nedenle Hollywood sinemasını, bir dizi ideolojik anlamlandırma pratikleri olarak gördüğünü ifade eder. Başka bir açıdan Comolli ve Narboni (1976: 24,25) ise, her filmin politik olduğunu, çünkü, onların, üretim sistemi içinde yer alan ideoloji yoluyla belirlendiklerini vurgularlar. Yazarlara göre diğer sanatlardan daha fazla olarak ideolojik üretimle belirlenmiş olan sinema, açık bir şekilde gerçekliği 'yeniden üretir'. Bunun klâsik (tür, vurgu benim) filmlerde daha net görülebileceğini belirten yazarlar, ideolojinin yeniden üretiminin her aşamasında görülebileceğini ifade ederler. Yeniden üretim ise, neredeyse türlere yönelik ideolojik yaklaşımların odağını oluşturur.

Türlerden oluşmuş Hollywood sinemasının, aynı zamanda bir endüstri olduğu göz önünde bulundurulduğunda, egemen ideolojik söylemlerin, yalnızca filmler aracılığıyla değil, başka pratikler tarafından da üretildiği gerçeği, çoğu kuramcının çalışmasında bir hareket noktası olmuştur. Ryall (1998: 330,331), türlerin bazı düzeylerde, inançları ve değerleri empoze ettiğini; bunların daha katılımcı bir nitelik sergilemesi için, mit ve ritüel nosyonlarını kullandıklarını; izleyicinin *box-office* ve öteki mağazinler gibi mekanik etkileşimlerle, sinemanın değer sistemlerinin oluşumunda önemli bir rol oynadıklarını belirtir. Bu eleştiri, gerçekte bir kez daha tür çalışmalarının, yalnızca metinlerle sınırlandırılmaması gerçeğini anımsatır, türlerin, metinsel olduğu kadar, toplumsal olduğunu vurgular. Türlerin toplumsal olduğu düşüncesi ise, ideolojik yaklaşımların 'tek boyutlu'luğunu eleştirmeye götürür.

Gerek tür kuramları içinde, gerekse film eleştirisi içinde, tür filmlerini egemen ideolojinin yeniden üretim aracı olarak gören ideolojik yaklaşımlar, politik ve toplumsal değerleri benimsemiş edilgen bir izleyiciyi varsaydığı için, tepki almıştır. Yeni yaklaşımlar, tür filmlerinin aynı zamanda yıkıcı ilerici potansiyellere sahip olduğunu da hesaba katmaya başlamıştır ve artık ideolojik yaklaşımlarda vurgu, bu noktaya kaymaya başlamıştır. Örneğin Berry (1999: 36, 37), *Chaiers du Cinema* ve

Screen dergilerinin, Hollywood filmlerinin başat ideolojik anlamları izleyiciye empoze ettiğini tartıştığını belirtir. Öte yandan, yazara göre ritüel modeli ise, türü, toplum perspektifinin bir yansıması olarak görmektedir. İdeolojik ve mitsel yaklaşımlara dönük bu eleştiriler, izleyicilerin, anlamlandırma sürecinde etkin özneler olduğunun fark edilmesiyle birlikte, tür filmlerinin nasıl değerlendirildiği sorusunu önemli kılmıştır. 1980'lerde, özellikle melodram ve *film noir* gibi belli türler, ideolojik karşıtlıkları açığa vursalar da, bu karşıtlıkların sorunsallaştırıldığı ya da müzakere edildiği türler olarak kavramsallaştırılmıştır. Bu nedenle Klinger (1990: 78,79), Hollywood sinemasında, farklı metin politikalarının ödüllendirildiğini belirtir. Tür filmlerinin, ideolojik açıdan müzakare edileceği düşüncesi, temelde bu filmleri tanımlamada kullanılan uyuşmalarla da ilgiliydi. Örneğin edebiyattan getirilen uyuşmaların çeşitli nedenlerle stereotip haline geldiğini belirten Bourget (1990: 50-57), görsel ve işitsel dile başvurması nedeniyle bu (anlatısal ve görsel uyuşmalar, vurgu benim) uyuşmaların, senaryonun ilettiğinden farklı bir anlam ortaya çıkardığını ifade eder ve çoğunluğu Sirk, Minelli gibi melodram yönetmenlerinden örnekler vererek, türsel uyuşmaların, ya bir 'özü' olarak (örtük anlam, filmin bir yerlerinde bulunabilir) ya da alt-üst edilmiş bir şekilde kullanıldığını belirtir. Yazara göre tür filmlerinin örtük alt-metni, "Amerikan toplumu, bunun gibi mi olmalıdır?" sorusunu sorar. Yazarın örnek verdiği yönetmenlerin, daha önce sözü edilen *auteur* sayılmaları, söz konusu sorunsallaştırmada, tekrar yönetmenlerin önemine işaret eder. Çünkü türsel uyuşmaların, egemen söylemle uyumlu olmayan anlamları çağrıştıracak biçimde kodlanması, bir ustalık gerektiriyordu. Sirk ve Minelli gibi usta yönetmenler ise, filmlerinde 'iyimserlik' yerine, ironik ve mesafe koyucu bir bakış açısını yansıtarak, 'mutlu son'ları sorunsallaştırıyorlardı ve böylece, egemen ideolojik söylemlerdeki çatlakları vurguluyorlardı. Bu çabaların sonucu olarak tür çalışmaları, tür filmlerinin, egemen değerleri yeniden üreten bir bütün olarak görülemeyeceği düşüncesini tartışmaya başlamıştı.

Tür filmlerini, kültürel bir temsiller olarak ele alan Kellner ve Ryan (1997: 18,19), bu filmlerin ideolojiyle bağlantılı olarak yekpare bir yapıya sahip olmadığını belirtir. Yazarlar, Hollywood sinemasında olup bitenlerin çoğunun gerçekten ideolojik olduklarını, fakat Hollywood'dan çıkan tüm gerçekçi anlatı ürünlerinin, özü itibarıyla ideolojik olduklarının söylenemeyeceğini vurgular. Çünkü, onlara göre sinemasal ideolojinin bu şekilde ele alınması, farklı tarihsel dönemlerde ortaya çıkmış filmler arasındaki kaçınılmaz ayrımların yitip gitmesine ve filmlerin farklı toplumsal koşullarda benimsediği, çok sayıda kendine has söylem ve temsil stratejilerinin göz ardı edilmesine neden olur. Yazarlara göre filmlerin politik anlamları, daha çok içerdikleri tezlerde, kullanılan somut temsil stratejilerinde ve yarattıkları

olası etkilerde aranmalıdır. Ryan ve Kellner, bu görüşleri doğrultusunda, Hollywood filmlerini tarihsel dönemleriyle ilişkili olarak okuyarak, bu filmlerdeki ideolojik söylemleri anlamlandırmışlardır. Onların bu çalışmaları ise, tür kuramlarının eksik bıraktığı tarihsel bağlamların önemini vurgulamıştır.

4. Ara Sonuç: Metinden 'Sosyal Olan'a Tür Filmleri

Bu tartışmalar çerçevesinde anlaşılacağı gibi, türe yönelik kuramsal tartışmalarda, öncelikle türü tür yapan şeyin ne olduğu üzerinde durulmuştur. Türün nasıl tanımlandığı sorusu, başlangıçta yaklaşımları metnin (filmlerin) kendisiyle sınırlandırmıştır.

Tür filmlerini, metnin yani filmlerin tematik yapılarına dayanarak açıklamaya çalışan yaklaşımlarda, türü tanımlayıcı temel ögenin tanıdıklık olduğu dile getirilmiştir. Tanıdıklık, diğer bir deyişle bildiklik, türlerin en önemli özelliklerinden biri olarak benimsenmiştir. Schatz'a göre (1981; 21) konu, çerçeve ve karakter gibi tür filmlerinin anlatsal bileşenleri, izleyici için, izleyicinin değerlerine ve tutumlarına yönelik, onları yeniden olumlayan tanıdık bir formül içindeki varlıkları nedeniyle ayrıcalıklı bir statüye sahiptir. Böylelikle tür filmlerinin, anlatsal bileşenlerinin, önceden belirlenmiş tematik bir anlamı varsaydığı görülür. Tanıdıklığı sağlayan konu, tema ve teknikler, Cavell için de, türsel tanımlamanın temel belirleyicileridir. Cavell'e göre (1974; 361), tür filmleri, konu, tema ya da teknikleri ile ayrımlanabilen bir film biçimi ya da kategorisidir. Bu tanım, tür filmlerini tanımlamada ortak anlatsal ve görsel niteliklerin belirleyici olduğuna işaret eder. Görsel uyulaşmalar, yukarıda açıklandığı gibi, ikonografik yaklaşımın türleri tanımlamada kullandığı bir ayırım olmuştur.

Türsel yaklaşımlarda metin merkezliğin ardından, türleri anlamak için onları, içinde bulunduğu toplumsal, kültürel, politik ve tarihsel bağlamla ilişkili olarak okumak gerektiği dillendirilmiştir. Türe yönelik yaklaşımlarda, filmi temel alan metinsel yaklaşımlarla birlikte, artık film endüstrisi ve izleyicisi de hesaba katılmaya başlanmıştır. *Genre* adlı kitabında Neale (1983: 7) türü, çeşitli yazarların yapmış olduğu tanımlamalardan hareket ederek açıklamaya çalışır. Örneğin, Tom Ryall'ın "Yönetmen tarafından yapıları yönlendirilen/ kontrol edilen ve izleyici tarafından okunan ve tekil/bireysel (individual) filmleri aşan örüntüler, biçimler, biçemler, yapılar." biçiminde yaptığı tür filmi tanımını, derinleşmek için gerekli kavramsal çerçeveyi sağlamada başarısız görür. Kitses'in yönetmen ve izleyici arasındaki uzlaşmış bir kod, bir gösterge sistemi benzetmesi ile tanımladığı türün, sinema göstergebilimi için önemli olduğuna değinir (Neale, 1983: 7). Neale (1983: 19),

kendi tür tanımını, bu tanımların sınırlarını genişleterek yapar. Ona göre sinema, yalnızca ekonomik pratikler dizisi ya da anlam üreten bir dizi değildir; anlamların ve konuların (durumların) üretimi için bir 'makine', değişen bir anlamlandırma sürecidir de. Anlamın ve konumlandırılmalarının ifadesinin sistematize edilmiş biçimleri olmalarından dolayı türler, sinemanın 'zihinsel makineleri'nin (mental machines) temel bir parçasıdır. Ancak, Neale (1990: 46) daha sonra yazmış olduğu bir makalede, türlerin sadece filmlerden oluşmadığını, aynı zamanda izleyicinin belirli beklenti ve varsayım düzenlerinden oluştuğunu da belirtir. Bu bağlamda yaklaşıldığında türler, metinsel kodlama biçimleri olarak değil, endüstri, metin (film, vurgu benim) ve özne (izleyici, vurgu benim) arasında dönen/ dolaşan bir uyulaşım, beklentiler ve yönlendirmeler sistemleri olarak görülür. Neale'e göre bu sistemler, izleyicinin türü tanımada ve anlamada araç olurlar.

Türlerin metinsel olduğu kadar sosyal bir olgu olduğuna dikkat çeken başka bir yazar da, Sarrah Berry'dir. Berry'e göre (1999: 25-27) film türleri, biçim ve öyküsüyle, filmleri gruplama yollarıdır ve bir 'tür filmi', kültürel olarak tanıdık bir alana gönderme yaparak, kolayca sınıflandırılabilir. Yazar tür filmi çalışmalarında, şu sorulara yanıt arandığını belirtir:

Türler, izleyicinin statükoyu sürdürmesini işlevselleştiren eğlence endüstrisinin başarılı, ideal ideolojik parçaları mıdır? Türler, başat film tüketicilerinin izleme alışkanlıkları nedeniyle seçilmiş ve tekrarlanmış popüler imgelemlerin manifestoları mıdır? Türlerin başat biçimsel ve anlatısal örnekleri, izleyicilerin bilişsel hipotezlerinin ve çeşitlemelerinin haz verici (pleasurable) çeşitleriyle ilgili midir? (Berry, 1999: 27).

Berry (1999: 41), ardından bu soruların, izleyici, metin ve endüstri arasındaki karşılıklı ilişkileri bağlamında türleri incelemeye götürdüğünü; kimi yaklaşımların okuma, pratikler ve beklentiler ufkunu temel alıp izleyici araştırmalarına; kiminin pazarlama stratejilerini temel alıp endüstri incelemelerine; kimilerinin de, 'kodlanmış' anlatısal ve biçimsel uylaşımlara odaklanarak, metinsel ve biçimsel incelemelere yöneldiğini belirtir. Ancak son sözde yazar, türleri, izleyiciler ve metinler arasındaki belirli ilişkileri sağlayan/ olanaklı kılan metinler arasındaki sosyal olarak örgütlenmiş ilişkiler dizisi olarak görür. Yazara göre okuma süreci içinde beklenti çerçevesini örgütlemeleri nedeniyle türler, metinsel olduğu kadar sosyaldir. Türlerin sosyal olduğu düşüncesi ise, türe yönelik yeni yaklaşımlarda farklı boyutlarda değerlendirilmiştir.

5. Yeni Yaklaşımlar: Metinden 'Sosyal Olan'a, Türden Türselliğe

Türe yönelik yaklaşımlar, türlerin farklı yönlerini temel olarak yapılan tanımlamalardan, onların izleyicilerini de hesaba katan sosyal bir olgu olduğu anlayışına kaymıştır. Ancak bu kayış, yalnızca tür filmlerinin değil, tür filmlerine yönelik önceki yaklaşımların da eleştirel bir sorgulanışına neden olmuştur. Geçmiş türsel yaklaşımların sorgulanma süresinde, türlerin değişimi önemli bir rol oynamıştır.

Pek çok kaynağa bakıldığında, tür filmlerinin 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında değişmeye başladığı dile getirilir. Bu tarihlerde türler, kendi anlatsal ve görsel uylaşmalarının farkında olarak bir öz-bilinçlilik sürecine girmişlerdir. Bu saptama, türlerin tekrar hangi ölçütlere bağlı olarak tanımlandığını sorgulamaya iter. Yapılan türsel tanımlamaların ise, tür filmlerinin, tıpkı klâsikçi yaklaşımlarda görüldüğü gibi, tür filmlerinin parladığı 1940'lı ve 1950'li yıllardaki uylaşmalarını temel aldığı görülüyordu. Bununla birlikte türsel değişim, farklı nedenlere bağlanmıştı. Yukarıda da vurgulandığı gibi klâsikçi yaklaşımlar, türsel değişimi görmekte başarısızdılar, çünkü türsel değişim, onlar için türsel tükeniş anlamına geliyordu. Bu bakış açısı, benzer yaklaşımlardaki gibi tarihsel bakışın eksikliğinin bir sonucuydu. Başka yaklaşımlar ise, Cawelti'nin yaptığı gibi (Collins, 1993: 244) türsel değişimi, 1970'ler boyunca ortaya çıkan yeni kuşak yönetmenler ve değişen izleyici yapısına bağlamışlardır. Collins ise türsel değişimi, Cawelti'nin bu görüşleri üzerinden geçerek yapar. Collins'e göre (1993: 244, 245) türsel değişim, hızla gelişen bir sinematografik kültürel okur-yazarlığın sonucuydu ve Cawelti, bu değişime eşlik eden teknolojik ve demografik değişimin karşılıklı ilişkisini görememişti. Sözelimi televizyonun gelişimi, *sinemaskop* (*cinemascope*), *teknicolor* ve *sterio* ses, Hollywood'un en çok önem verdiği *western* ve tarihsel filmlerin üretiminin artışıyla sonuçlanmıştı. Collins'in vurguladığı bir diğer değişim ise (1993: 245), televizyonun 1960'lardan itibaren evlere girmesiyle birlikte, değişen izleyici profilydi. Bu değişim, sinemaya giden kitlenin doğasında bir değişime neden olmuştu. Geçmişin tür filmlerini ayakta tutan aileler, şimdi evlerine kapanmış televizyon izlerken, daha genç bir izleyici kitlesi sinemaya gitmeye başlamıştı. Kuşkusuz bu kitlenin önem verdiği filmler de farklı olmuştu. Karşı-kültürel bir hareketle (1968'li yıllar) beslenen yeni genç izleyiciler, farklı tür eğlence isteklerini, farklı ve yeni yönetmenlerin filmlerinde buluyorlardı. Bu nedenle yazar, mitolojik olarak tür filmleri değiştirse, bunların, hedef mitlere yön veren toplumsal, teknolojik ve demografik bir değişim nedeniyle olduğunu söyler.

Collins'in çalışması, yalnızca 1970'lerle sınırlı değildir. O, toplumsal,

teknolojik ve demografik değişimlerin 1980'lerin ve 1990'larda yeni türlerin doğuşuna neden olduğu da dile getirilmiştir. Collins'in sözünü ettiği iki temel iki tür, 'eklektik melez' filmler ve 'yeni samimiyet' ('new sincerity') filmleridir. Collins'in yaklaşımı, gerçekte türlerin ve türsel kodların döngüsellğine (recyclability) işaret eder ve türlerin farklı kodlarının, farklı bağlamlarda yeniden dolaşıma sokulduğunu vurgular. Ancak kendi deyişiyse onun asıl sorusu (Collins, 1993: 247, 248), klâsik ya da eski filmlerin tekrar geri döndüklerinde, nasıl bir işlev gördükleridir. Yazarın bu soruya verdiği yanıt, 1980'lerin ve 1990'ların filmlerinin, kendi türsel döngüselliklerinin koşullarıyla ilgili olarak 'hiper-bilinçli' olduklarıdır.

Collins, yaklaşımını örneklemek için, her ikisi de *western* türüyle ilgili olan iki filmden örnek verir. Bunlardan ilki, onun 'eklektik-melez' filmleri kapsamında değerlendirdiği *Geleceğe Dönüş 3* (*Back to Future*, Yön. Robert Zemeckis, 1990) filmidir. Bir üçleme niteliğinde olan bu filmde, zaman içinde yolculuk yapmayı olanaklı kılan bir makine aracılığıyla Doc ve Marty'nin geçmişe ve geleceğe yaptıkları yolculuklar anlatılır. Serinin üçüncüsü ise, ikilinin 'Vahşi Batı'ya yaptıkları yolculuğu anlatır. Collins, filmin Doc ve Marty'nin yerlilerden kaçarken, aynı zamanda Marty'nin otomobilinin dikiz aynasından yerlileri izlediği sekanısı, yeni türselliği açıklayan bir yapı olarak görür. Collins'e göre (1993: 248) bu sekansta, her şeyden önce tıpkı Ford'un *Posta Arabası* westerninde olduğu gibi atları, binicileri, uçsuz bucaksız çölü ve yerlileri görürüz. İkilinin 'eski Batı'ya yaptıkları yolculuk, yazara göre gerçekte 'eski westernlere' yapılan bir yolculuktur ve Marty'nin dikiz aynasından sunulan görüntüler, geçmişle şimdiyi, tür ile postmodern kültür arasındaki ilişkiyi tek bir görüntüde birleştirir. Yazara göre burada 'tarih', yalnızca şimdinin dikiz aynasında yansıyan bir görüntüdür artık. Bu ise şimdinin bakış açısından geçmiş, postmodern tarih-yazımının ana temalarından biri olan komik terimlerle sunumudur. Dolayısıyla Collins'in yaklaşımında farklı türsel uyulaşmaların birlikteliği de söz konusudur. Bu sahnelerden biri, Marty, ayna karşısında düello için kendi kendine konuştuğu sahnede oldukça belirgindir. Collins'e göre (1993: 249) bu sahnede Marty'nin farklı filmlerden alınmış olan konuşmaları, hem izleyicilerin artan sinematografik okuryazarlıklarının bilincinde olduklarını, hem de bu depolanmış bilgilerin ironik manüplasyonunu eğlenceli hale getirirler. Westernlerin eski uyulaşmalarına uymadığı, bu uyulaşmaları farklı bağlamlarda kullandığı için yazar, filmdeki metinlerarasılığı, 'hiper-metinlerarasılık' olarak adlandırır. Collins'e göre (1993: 250) 'hiper-metinlerarasılık', 'enformasyon çağı'nda eğlence ve kültürel okur-yazarlıktaki temel değişimler gibi, izleyicinin yeterliliğini ve anlatsal bağlamlardaki değişimleri yansıtır. Bir başka deyişle bu kavram, hem farklı türsel kodların farklı bağlamlarda, çoğunlukla 'eğlence' amaçlı kullanılması anlamına gelir, hem de

izleyicilerin, türsel kodların ve onların kullanıldığı bağlamların farkında olduğunu anlatır. Tür, bu nedenle 'eklektik-melez' olarak tanımlanmıştır.

Collins'in, tanımladığı ikinci tür ise, 'yeni samimiyet' filmleridir. Collins'in tanımlamasına göre 'yeni samimiyet' filmleri (1993: 257), her çeşit ironi ya da eklektisizmden kaçan bir samimiyet arar; neredeyse unutulmuş, 'kayıp bir saflığın' peşindedir. Yazar, bu türü *Kurtlarla Dans (Dances with Wolves, 1990)* filmiyle örnekler. *Kurtlarla Dans*, Collins'e göre (1993: 257), westernlerin geleneksel olarak inkâr ettiği, beyaz adamın, 'Vahşi Batı'ya varışından önceki Amerikan Yerlilerinin yaşamına odaklanır ve westernin ön tarihini, başka bir projeye yerleştirir; film, 1990'ların Amerika'sının sorunlarını önceden saptar, bunu imgesel bir tarih-öncesinde çözmeye çalışır. Bu doğrultuda 'eski Batı', beyaz adamın oraya gelişinden önce, güvenilirliğin, saflığın, masumiyetin olduğu bir yerdir. Yazara göre film, *western* mitolojisini bozar; yabanıl/uygar karşıtlığında beyaz adamın temsil ettiği Batı, kaba emperyalizmle tanımlanmıştır. 'Yeni samimiyet' filmleri, bu yönüyle, şimdinin sorunlarının, asla olmamış ve olamayacak bir geçmişte sembolik olarak çözüldüğü 'bir hiç ülkede' geçer.

Collins'in kavrayışında geçmişte kalmış, unutulmuş güvenilirlik, saflık gibi değerler, günümüzün sorunlarıdır ve bu sorunlar, imgesel, bütünüyle kurmaca bir tarih-öncesinde çözülür. Ancak, gerçekte iki film türü de, günümüzün karmaşasına bir tepki olarak değerlendirilebilir, ki Collins de bunu vurgulayarak (1993: 262), 1980'lerin ve 1990'ların popüler anlatılarının, birleşik bir kitlesel bilinçaltının eksikliğini yansıtmaktan çok, derin bir karışıklığı/ kararsızlığı (ambivalence) yansıttığını söyler. Yazar bu nedenle bu filmlerin, eski ve yeniye birlikte sunan ve farklı ideolojik gündemlere göre yeniden eklemeye/ ifadelendirilmeye (re-articulation) konu olan popüler mitolojileriyle ilişki olarak, meta-mitolojik bir boyut içerir.

Collins'in kavramsallaştırması, tartıştığı kavramlarla postmodernist bir zeminde yer alır ve geçmişteki türsel örüntülerin saf olduğunu varsayarak, onların sonradan melezleştiğini kabul eder. Oysa türlerin saf olduğu düşüncesi de çok tartışmalıdır ve son dönem tür tartışmaları, önceki tür yaklaşımlarının yanlışlarını ortaya koymaya çalışır. Bu yaklaşımlardan biri Janet Staiger'e aittir. Staiger (2000: 62), tarihsel yanlışlığın, tam da geçmişteki türsel örüntülerin saf olduğunu ve onların giderek melezleştiğini kabul eden görüş olduğunu söyler. Yazara göre türsel örüntüleri saf olarak değerlendirmenin, en önemli nedeni, türü tanımlamaya dönük ilk çabalardan kaynaklanır. Bu konuda Staiger, Altman'ın türü, 'bir üretim formülü haline gelmeye başlayan bir model; bir filmde metinsel bir sistem olarak varolan bir yapı; dağıtımcılar ve gösterimcilerce kullanılan bir etiket ve filmin nasıl

okunacağı üzerine izleyicilerce yapılmış bir sözleşme' olarak tanımlayan ayrımlarına dayanarak (Altman'dan akt. Staiger, 2000: 65) türlerin saf olmadığını kanıtlamaya çalışır. Staiger (2000: 67-70), her şeyden önce Hollywood türlerinin metinlerarası olduğunu, anlatsal uyuşumların iç içe geçtiğini, ancak bu dörtlü ayrıma dayanarak türlerin eleştirilenler, yapımcılar tarafından etiketlendiğini söyler. Hatta Staiger, Hollywood türlerinin bile, film eleştiri yazılarında, yazarlarca farklı biçimlerde etiketlendiğini örnek verir. Dolayısıyla türsel etiketlemedeki bu farklılığın, türlerin, metinlerin alımlanmasını ve yordanmasını kolaylaştıran bir araç olarak işlevselleşmesinden kaynaklandığı görülür.

Son olarak, türlerin kimi kodları olduğunu ve bu kodların melezleşerek yaşadığını söyleyen Bakhtin'in görüşlerine yer verebiliriz. Bir yazın kuramcısı olan Bakhtin'e göre (2001: 216) tür, gelişiminin her aşamasında belli bir türe ait her tekil yapıtta yeniden doğar, yenilenir ve bu, türün yaşamını oluşturur. Bu nedenle Bakhtin'e göre her türde korunan arkaik öğeler, kendilerini yenileme yeteneğine sahiptir: Bir tür, şimdide yaşar, ama geçmişini, başlangıcını daima anımsar. Hatta Bakhtin (2001: 236), bir türün başlangıcının, yani arkaik aşamasının, türün gelişiminin en yüksek aşamalarında da yeni biçimlerde korunduğunu belirtir ve görüşlerini şöyle der: "Dahası, bir tür ne denli gelişirse, biçimi de o denli karmaşıklaşır ve geçmişini de o denli iyi ve eksiksiz anımsar." (Bakhtin, 2001: 236). Bakhtin'in açıklamalarına dayanarak, neden 1990'lı yılların popüler filmlerinin ne denli geçmişle ilgilendiklerini anlayabiliriz. Türlerin, değişerek, dönüşerek, melezleşerek, ama hep geçmişlerini anımsayarak varlıklarını sürdürdüklerini söylemek, bu nedenle yanlış olmaz. Türlerin varlığını sürdürmeleri, daha önce de belirtildiği gibi, metinlerarasılıkla işler. Sürekli bir ilişkiyle, diğer metinlerin yardımı ve etkisiyle kendini oluşturan, onlara açık ya da kapalı bir biçimde göndermede bulunan metinler, metinlerarasıdır (Kıran; Kıran, 2000: 277). Tür filmlerinin, yazınsal metinlerin de etkisi ve yardımıyla oluştuğu göz önünde bulundurulduğunda, onların başlangıçtan beri metinlerarası olduğu görülür. Günümüzdeki tür filmlerini metinlerarası kılan ise, bu sürecin biçimlerinde aranabilir. Çünkü metinlerarası ilişki biçimleri, alıntı ve aktarma yanında yansılama, açıklama, gönderme ve örtülü anlatımı da içerir (Kıran; Kıran, 2000: 283). Bu ilişki biçimlerinin çeşitlendiği günümüzde bile tür filmleri, *Cennetten Uzakta* (*Far From Heaven*, Yön. Todd Haynes, 2002) filminde olduğu gibi, doğrudan alıntı ile metinlerarası ilişkilerini sürdürür.³ Bununla birlikte yönetmenler, gerek türsel kodları değiştirerek, gerekse onları metinlerarası ilişkiler içinde kodlayarak türsel uyuşumları hem sürdürür, hem de yeniler. 1950'li yılların izleyicisinin ağlayarak tepki verdiği bir anlatsal uyuşum (örneğin, film kahramanının kör olması ya da önemli bir fırsatı kaçırmaması), 2000'li yılların izleyicisini güldürmek için

de kullanılabilir. Ya da farklı türsel kodlar, Fransız yönetmen François Ozon'un elinde, *8 Kadın* (*8 Femmes*, 2002) filminde olduğu gibi, yeni ve özgün bir bireşimle yeni anlamlar yaratmak için kullanılabilir.⁴

Türsel kodlarla ilgili olarak, tür filmlerinin, izleyicilerin ondan aldığı haz (tanıdıktan ve türsel beklentilerin gerçekleşmesinden ya da türsel özelliklerin farklı bağlamlarda kullanılmasından kaynaklanan haz) sürdükçe varlığını sürdüreceğini söyleyebiliriz. Tür filmleri, her ne kadar, kendisini o türe ait kılan kodları paylaşsa da değişir, genişler. Kodlar da değişime uğrar, tıpkı bu kodların kullanıma biçiminin değişmesi gibi.

Sonuç

Tür filmlerine yönelik yaklaşımları inceleyen bu yazı, tür filmlerinin tanımlama sorununun, ilk yaklaşımlardan beri önemini koruduğunu vurgulamıştır. Özetleyecek olursak, ilk tür yaklaşımları, türlerin, klâsik bir ilk örneği izlediğini ve türlerin, bu türlere içkin olduğu düşünülen bir dizi anlatsal ve görsel uyaşım lar temel olarak tanımlamış ve bu nedenle türsel tanımlamalarda metin merkezli olmuştur. Daha sonraki tür yaklaşımları, bu filmlerin toplumda belli mitsel ve kültürel işlevleri yerine getirdiği, çeşitli toplumsal, kültürel, ekonomik ve ideolojik kaygıları anlattığı/ dışavurduğu görüşleriyle birlikte, türlerin, işlevlerine dayanarak tanımlanmasına kaymıştır. Bunların ardından gelen yaklaşımlar, türlere, egemen ideolojik söylemleri yeniden üreten araçlar ya da onlara meydan okuyan temsiller olarak bakmıştır. Çalışma, bu süreçte vurgunun, metinden, sosyal olana kaydığını ortaya koymuştur. Günümüzün tür filmlerine ilişkin yaklaşımlar ise, türsel değişim kavramı üzerinde durarak, hem bu değişimleri türsellik, metinlerarasılık, parodi, melezlik gibi kavramlarla açıklamaya çalışmış, hem de yalnızca tür filmlerinin değil, türe yönelik benimsen yaklaşımların da yeniden tartışılmasının yolunu açmıştır.

Yapılan incelemeler sonucunda tür filmlerini incelemenin, yalnızca filmleri incelemek anlamına gelmediği, aynı zamanda gerçekte çok boyutlu ve dinamik bir ilişki içinde film-izleyici-yapımcı-yönetmen ilişkilerini, değişen ve farklılaşan metin politikalarını, alımlama biçimlerini incelemek anlamına da geldiği, bir başka deyişle tür incelemelerinin, insanı, tarihi ve toplumu da incelemek çabasıyla ilişkili olduğu; tür incelemelerinin, türleri sınıflamaya çalışırken, çoğunlukla yazın kaynaklı kavramlara (metin, ironi, metinlerarasılık, öz-bilinçlilik, parodi vb.) başvurduğu, ancak giderek disiplinlerarası olmaya başladığı; tür çalışmalarının, ağırlıklı olarak Hollywood ve Batı sinemaları üzerinden (özellikle westernler) üzerinden yapıldığı, diğer ülkelerin tür filmlerinin, bu çalışmaların dışında kaldığı ve tür çalışmalarının,

tıpkı türlerin kendileri gibi, birbirleriyle ilintili, birbirini eleştiren ve birbirine eklenen bir süreç izlediği söylenebilir.

Notlar

1. *Auteur*, yönetmeni, filme kimliğini veren bir yaratıcı olarak tanımlayan bir sözcüktür. *Auteurism* ise, 1960'larda Andre Bazin'in önderliğindeki *Chaiers du Cinema* dergisi yazarlarının, belli yönetmenlerin filmlerinde ortak özellikler, tekrarlanan motifler saptayarak, o yönetmenin üslubunu, biçimini ortaya çıkarmaya çalışan ve yönetmenin bir çeşit yazar olduğunu savunan görüş, eleştiridir. Temelde auteurcu eleştiri, Hollywood yönetmenlerine odaklanıyordu.

2. 'Rosebud', aynı zamanda Orson Welles'in *Yurttaş Kane* (1941) adlı filmde yok-sulluktan medya patronluğuna dek yükselen Hearst'ün, çocukluğunda kullandığı kızığın adıdır.

3. Film, yalnızca Douglas Sirk'ün *All That Heaven Allows* (1955), *Written on the Wind* (1956), *Imitation of Life* (1958) filmleriyle değil, aynı zamanda 1950'li yılların diğer ünlü Hollywood melodramlarıyla da doğrudan bir ilişki içindedir.

4. Ozon, bu filmde melodram, müzikal ve gerilim tür filmlerine ait uyuşmaları kullanır; onları, özgün bir biçimde harmanlar.

Kaynakça

- Abisel, Nilgün (1995). *Popüler Sinema ve Türler*. İstanbul: Alan Yay.
- Aristoteles (1999). *Poetika*. Çev. İ. Tunalı. 8.bsk. İstanbul:Remzi Yay.
- Bakhtin, Mikhail (2001). *Karnavalın Romana: Edebiyat Teorisinden Dil Felsefesine Seçme Yazılar*. Çev. C. Soydemir. Der. S. Irzık. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Berry, Sarah (1999). "Genre," Ed. T. Miller; R. Stam. *A Companion To Film Theory*. (ss. 25-44). Massachusetts, Oxford: Blackwell.
- Bordwel, David; Thompson, Kristin; Staiger, Janet (1985). *The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960*. NY: Columbia University Press.
- Bourget, Jean-Loup (1990). "Social Implications in the Hollywood Genres," Ed. B. K. Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 50-58). Austin: University of Texas.
- Burton, Graeme (1995). *Görünenden Fazlası: Medya Analizlerine Giriş*. İstanbul: Alan Yay.
- Buscombe, Edward (1990). "The Idea of Genre in the American Cinema," Ed. B. K. Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 11-25). Austin: University of Texas.
- Cavell, Stanley (1974). *Types, Cycles as Genres: Film Theory and Criticism*. New York: Oxford University Press.
- Collins, Jim (1993). "Generity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity," Ed. J. Collins vd. *Film Theory Goes To Movies*. (ss. 242-263). Routledge: New York, London.
- Comolli, Jean-Louis; Narboni, Jean (1976). "Cinema/Ideology/Criticism," Ed. Bill Nichols. *Movies and Methods Volume 1*. (ss. 22-30). Berkely: University of California.
- Cowie, Elisabeth (1998). "Storytelling: Classical Hollywood Cinema and Classical Narrative," Ed. S. Neale; M. M. Smith. *Contemporary Hollywood Cinema*. (ss. 178-190). NY, London: Routledge.

- Cordova, Richard De (1990). "Genre and Performance: An Overview," Ed. B. K. Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 129-139). Austin: University of Texas.
- Gianetti, Louis (1996). *Understanding Movie*. 7.ed. New Jersey: Printice Hall Inc. Englewood Cliffs.
- Gledhill, Christine (2000). "Rethinking Genre," Ed. C. Gledhill and L. Williams. *Reinventing Film Studies*. (ss.221-243). London: Arnold.
- Grant, Barbara Keith (1990). "Experience and Meaning in Genre Films," Ed. B. K. Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 114-128). Austin: University of Texas.
- Kıran, Ayşe (Eziler); Kıran, Zeynel (2000). *Yazınsal Okuma Süreçleri*. Ankara: Seçkin Yayınevi.
- Klinger, Barbara (1990). "'Cinema/ Ideology/ Criticism: Revisited': The Progressive Genre," Ed. B. K. Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 74-90). Austin: University of Texas.
- Neale, Stephen (1992). *Genre*. 4.ed. London: Routledge.
- Neale, Steve (1990). "Questions of Genre," *Screen* Spring 31 (1): 44-66.
- Özden, Zafer (2000). *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Filmi Eleştirisi*. İstanbul: Afa Yay.
- Özön, Nijat (1972). *100 Soruda Sinema Sanatı*. İstanbul: Gerçek Yay.
- Ryall, Tom (1998). "Genre and Hollywood," Ed. J. Hill; P. C. Gibson. *The Oxford Guide To Film Studies*. (ss. 327-338). Oxford: Oxford University Press.
- Ryan, Michael; Kellner, Douglas (1997). *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemasının İdeolojisi ve Politikası*. Çev. E. Özsayar. İstanbul: Ayrıntı Yay.
- Schatz, Thomas (1981). *Hollywood Genres: Filmmaking, the Studio System*. Philadelphia: Temple University Press.
- Sobchack, Vivian (1982). "Genre Film: Myth, Ritual, and Sociodrama," Ed. Sari Thomas. *Film/ Culture: Explorations of Cinema in It's Social Context*. (ss. 147-165). N.J& London: The Scarecrow.

Sobchack, Thomas (1990). "Genre Film. A Classical Experience," Ed. B. K. Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 103-113). Austin: University of Texas Press.

Staiger, Janet (2000). *Perverse Spectators: The Practices of Film Reception*. New York, London: New York University Press.

Şener, Sevda (1997). *Yaşamın Kırılma Noktasında Dram Sanatı*. İstanbul: YKY.

Tudor, Andrew (1990). "Genre," Ed. Barbara Keith Grant. *Film, Genre, Reader*. (ss. 3-10). Austin: University of Texas Press.

Türk Dil Kurumu (1988). *Türkçe Sözlük*. Ankara: Atatürk Dil ve Tarih Yüksek Kurulu Yay.

Wright, Judith Hess (1990). "Genre Film and Status Qua," Ed. Barbara Keith Grant. *Film, Genre, Reader 2*. (ss. 41-46). Austin: University of Texas Press.

Wood, Robin (1990). *Hollywood from Vietnam to Reagan*. New York: Colombia University.