

FİLM ÇALIŞMALARINDA TEMEL KAVRAMLAR VE YAKLAŞIMLAR

Murat İRİ*

Basic Notions and Approaches in Film Studies

The aim of this paper is to present a summary of the notions and approaches which are often used not in technical but particularly in discourse/content analyse based researchs in film studies. The paper is written by reaching to the most important texts in film studies as much as possible. The notions and approaches summarized in this paper are not about “the rules that should be followed while making a film”. The notions and approaches are particularly not only the ones which are used to analyse the filmic text’s content but also to make cultural explanations on social history. Film studies in social sciences is the field in which theoretical production is done too much. Owing to this, this paper presents an “uncompleted” appearance. Only fundemantel basic notions and approaches are tried to be contented within this study.

Keywords: Director, Producer, Star, Freud, Lacan, Semiology, Sociology, Representation, Narrative, Discourse, Ideology.

*Araş.Gör., İstanbul Üniversitesi İletişim Fakültesi Radyo-TV ve Sinema Bölümü

Giriş

Kültürel ve ekonomik bir ürün olarak sinema, modern yaşantımızın mitlerinin üreticilerindedir. Popüler sinemanın ürettiği mitler de tarihsel ve ideolojik olarak "Amerikan"dır. Bu bağlamda popüler bir filmin biçim ve içeriğine yönelik her tür eleştiri, iki kavramı birbirinden ayrı tutmama gerekliliğini öne çıkarmıştır. Örneğin bir Western ya da gangster filmi, Hollywood sinemasını mitin bir türevi ya da Amerikan tarihini popülerleştirme ve idealleştirme durumu olarak konumlandırırken bunu kamusal, erkek ve dışarıda olanlarla gerçekleştirir. Aynı süreci melodram içerikli filmler özel, kadın ve içeride olanlarla ama tek bir farkla, tarihsel arkaplandan kopararak gerçekleştirir(1).

İkinci Dünya Savaşı'nın ardından Avrupalı entellektüeller, aslında Avrupa merkezli olan yapısalcılık ve psikanaliz "disiplin"leri dolayısıyla kendi coğrafyalarına taşınan ve dolayısıyla akademi dünyalarına yerleşen Amerikan popüler kültürünün ürünlerini ele almaya başlamışlardır. Bu süreç içinde özelde sinema alanında önceleri genel olarak Hollywood stüdyo sistemine bir yönelim varken sonraları türsel ayrımlar çerçevesinde özellikle melodram filmlerine yaklaşımlar ağırlık kazanmıştır (Mulvey, 1994: 123). Amerikan sineması gelenekler ve öz-kültür değerleri çerçevesinde politik bir polemi nesnesi olarak Avrupa'daki akademik tartışma platformunda yerini almıştır. Hollywood sineması 1920'lerde egemenliğini tam olarak ilan ettiğinde özellikle Fransa ve İngiltere'deki gerçeküstücülük gibi modern sanat akımlarını etkilemiş ve bu etkileme İkinci Dünya Savaşı sonrası Hollywood'un

yeniden keşfedilmesiyle özellikle Fransa'da Cahiers du Cinema dergisi etrafında oluşan yeni film eleştirisi akımının nesnesi haline gelmiştir(2).

Fransız eleştirmenlerin yaklaşımı siyasal bir özellik taşınamamakla birlikte bir tür ilk-siyasallaştırma özelliğine sahip olmuştur. Ellerindeki eleştirel yöntem ile ticari sinema ve onun üretim mekanizmasını ele almak bazı sorunları da beraberinde getirme riskini taşımıştır. Yöntemleri, filmsel metnin altında yatan film dili yorumunu bulgulamaya yönelik bir süreçtir. Süreç, bir tür şifre çözümdür. Bu yaklaşım aslında Amerikan tür filmlerini anlamlandırmada Fransız yapısalcı kuramları işin içine sokma sürecidir de. Yapısalcılık bağlamında filmler yönetmenlerin ürünüdür ve bu da bize aynı zamanda yönetmenlerin de kültürün "ürünleri" olduklarını anımsatır. Dolayısıyla yapısalcı teori filmi temsil ettiği kültür ile yeniden eklemleyebilmede yararlı bir yaklaşım sunmuştur. Teorinin diğer yararları arasında filmi bir dil dizgesi ve bir anlam yaratma sistemi olarak ele almak da bulunmaktadır. Örneğin Mulvey, 60'lı yıllarda Cahiers du Cinema dergisinden etkilenecek Hollywood sinemasına karşı oluşturduğu feminizm temelli düşüncelerini ve/ya da kaygılarını yapısalcı açıdan üç aşamada formüle etmektedir. Birincisi bu sinemanın kadın imgelerine ve kadın seyirciye yönelik tutumu, ikincisi ataerkil kültüre dayalı bir anlatı ve ikonografi "havuzu" oluşturması, üçüncüsü ise özellikle melodram türünün kadın seyirci için tasarlanıp üretilmesi (1994: 125). Bu düşünceler etrafında da özellikle psikanalitik kuramlar film çalışmalarında etkili bir rol oynamaya başlamıştır.

Film çalışmalarında 70'li yıllarla beraber sosyolojik ve politik metodolojiden yararlanılmaya başlanmıştır. Buna bağlı olarak da yukarıda söz edildiği gibi yapısalcılık, psikanaliz ve göstergebilim kuramsal analizdeki yerini almıştır. Dolayısıyla film çalışmalarına, özellikle feminist bakış açısının etkisi ile, ataerkil toplumsal yapının kadın söylemi ve tutkusu üzerindeki baskısının eleştirisinin kavramlaştırdığı konular da girmeye başlamıştır. Kadın imgesinin filmsel anlatı içindeki yeri dolayısıyla filmlerdeki evlilik, cinsellik ve aile kavramları irdelenen konular arasına girmiştir. Orta sınıf, heteroseksüel, ve beyaz erkeğin ürünleri olarak "popüler" filmler tüketimimize sunulmakta, beraberinde getirdikleri davranış kalıpları ile kültürel yaşamımızı etkileyebilmekte ve yıldızlar, türler, başyapıt niteliğindeki (popüler) filmler kişisel kültürümüzün ve kimliğimizin birer parçası haline gelebilmektedirler. Dolayısıyla yapılacak bir araştırmada, sadece ekonomik ve kurumsal formüller üzerine yoğunlaşmak ne kadar mümkünse, bir başkasında sadece estetik sorunları devreye sokmak ya da psikanalitik yöntemlerle anlamlandırma süreçlerine eğilmek, anlatsal ve görsel öğelerden yola çıkarak kültürel ve ideolojik açıklamalar yapmaya çalışmak da o kadar mümkündür. (Abisel, 1994: 7)

1940'lı ve 50'li yıllarda etkisini gösteren gerçekçi ve biçimci açıdan filmlerin incelenmesi tarzı, filmlerin seyirci için sosyal bir eylem olmasından ziyade onların estetik öğeler barındırarak sanat ürünü olmayı başarmaları kaygısı üzerinde durmuştur. Son on beş yılda film çalışmalarında bu tarz yaklaşımda büyük değişimler olmasına rağmen filmlerin estetik

açıdan taşıdığı özellikler de alanın önemli araştırma konularından biri haline gelmiştir.

1980'ler ve 1990'lar başı itibariyle film çalışmalarındaki başat anlaşmazlıklardan biri de izleyicilik kavramına yönelik değer olarak bilişsellik, bilgi ve alımlama kavramlarıdır. Film çalışmalarındaki yeniden tanımlamalar yorumlamadan uzaklaşıp psikolojiye ve tasarımsallığa yaklaşarak bilişselliği temel almaktadır (Mayne, 1995: 7). Bir yandan bilişsellik çerçevesinde yapılan kuramsal film eleştirisi kesinlik kazanırken, diğer yandan 70'lerdeki film kuramında ele alınan "izleyici" kavramlaştırımından farklı yaklaşımlar göze çarpmaktadır. Bu sürecin gelişimi heteroseksüel "çift"leşmelerde kadının konumundan, kadın izleyiciliğin tanımlandığı "erkek bakışı" ile ilişkisellik değil ama dişil rekabet temasının varyasyonlarına, oradan "beyaz" ve ırkçı izleyiciliğe ve son olarak da eşcinsel izleyici kavramlaştırmalarına kadar uzanmaktadır. Bu bağlamda eleştirel izleyici olarak ele alınan kavram, egemen ideoloji ve konumlandırışın "içinde" değil "dışında olan" tarzında tanımlanmaktadır. Dolayısıyla "izleyici" ve "özne" kavramları birbiriyile geçimsiz kavramlar olarak ele alınabilir.

Bu çalışmanın amacı, film çalışmaları kapsamında yapılan ve teknik yönelimliler dışında söylem analizi temelli araştırmalarda sıklıkla kullanılan temel kavramların ve yaklaşımların sistematik bir özetini sunmaktır. Çalışma "kaynak tarama" tekniğinden yola çıkılarak, elden geldiğince, film çalışmalarında önemli olduğu düşünülen kaynaklara ulaşarak oluşturulmuştur. Ele alınan kavram ve yaklaşımların "bir film yaparken izlenmesi gereken bir dizi kuralla hiçbir ilgisi yoktur." Özellikle, filmsel metinlerin daha çok içeriğine

ve dolayısıyla toplumsal tarihe yönelik kültürel açıklamalarda kullanılan kavramlar ve yaklaşımlar üzerinde durulmuştur. Toplumsal bilimlerde en yoğun kuramsal üretim yapılan alanlardan biri olarak film çalışmaları bulunmaktadır. Dolayısıyla bu çalışmada henüz “tamamlanmamış” bir görünüm sunulmuş, salt belli başlı temel kavramlar ve yaklaşımlar üzerinde durmakla yetinilmiştir.

Bir Filmin Sac Ayakları

Sinema denince ilk aklı gelen uzun metrajlı, sesli ve öykülü filmlerdir. Bu çalışmada “film” olarak üstünde durulan kavram, yapımdan yapıma film pratiğinde yinelenen belli başlı uyuşmaların ve buna bağlı olarak izleyicilerin güven ve beklentilerinin oluşturduğu klasik Hollywood modeli kavramıdır. Bir (Hollywood) filminin sac ayaklarını türler (korku, müzikal, bilim-kurgu gibi), yıldız oyuncular, yapımcılar ve yönetmenler oluşturur. Yönetmen dışındaki ögeler aslında filmin “ticari” boyutuyla daha çok ilgilidir. İzleyici belli yıldızları ister, belli türleri arzular. Yapımcı izleyiciyi memnun etmeye ve bunun sonucunda da pazarlama stratejileri geliştirmeye çalışır. Öte yandan Hollywood Sineması’nda yönetmenler değişken bir yapıya sahiptirler; ticari yapıya doğrudan bir bağımlılıkları olduğu için sistemdeki bazı çelişkilere sorumludurlar. Dolayısıyla (ekonomik ve ideolojik açıdan) sistemin etkisi altındadırlar ve ideolojileri de bunu yansıtır.

Sinema aygıtı ekonomik, teknik, psikolojik ve ideolojik olmak üzere sinemanın pek çok boyutu ile ilgilidir. Toplumsal ve kuramsal bir bağlamda sinema, belli “gönderici”lerin belli “söylev”lerine göz yuman, gizleyici bir söyleme sahiptir. Sinemanın

bir şey söyleme süreci, söylenmiş şeyden ayrı tutulamaz. Filmsel mekanizmanın ürettiği anlam (ideoloji) sadece imgelerin içeriğine bağlı değildir (Baudry, 1974). Öte yandan, izleyicinin filmi izledikçe ürettiği anlamlar da önemli bir araştırma alanıdır. İzleyici ve görüntü arasındaki ilişki sonucu oluşan anlam, sinemanın fetişizm ve dikizcilik gibi psikanalitik mekanizmaya bağımlılığından üreyen bir zevk alma sürecini oluşturmaktadır.

İnterdisipliner Bir Alan Olarak Film Çalışmalarında Psikoloji, Sosyoloji ve Göstergibilim'in Yeri

a. Freud ve Ödip Karmaşası

Sinemada “haz” kavramını tartışmaya başlamadan önce, Freud'un psikanalitik kuramda devrim – film kuramında fenomen yaratan Ödip karmaşası kavramı üzerinde kısaca durmakta yarar vardır:

Kavramın tanımı kısaca, kız çocukların babaları, erkek çocukların anneleriyle baskıya alınmış cinsel ilişki kurma isteği ve kendi cinsiyetinden olan büyüğü ile yarışması olarak yapılabilir. “Ödip” kavramı Yunan mitolojisinden alınmıştır ve annesiyle evlenen kralın adıdır. Freudyen psikanalizde çocuğun Ödip karmaşası sonucu gerçeklere uyamaması aşağılık karmaşası deyimi ile de dile getirilir. Freud, çocuğun dolayimsız tatmine yönelik psişizmasını ‘haz ilkesi’nin organize ettiğini, daha sonra gelişen ‘gerçeklik ilkesinin’ ise hazı erteleme ve gerçekliğin gereklerine uydurma hedefine yönelik olduğunu ileri sürmektedir (Tura, 1989: 43).

Ödip döneminde yaşanan penisini kaybetme (erkek çocuklar) ya da penisten yoksun olma (kız çocuklar) kaygısı, erkek

çocuklar için Ödip'ten çıkışta, kız çocuk için ise Ödip karmaşasına girişte etkili olur. Kız çocuk eskiden sahip olduğu bir penisin ondan alındığı düşünülürle penis sahibi olmak yerine babasından çocuk sahibi olmayı düşler. Cinsel dürtüsü babaya yönelmiştir. Bu arada erkek çocuk annesine cinsel arzular duymaktadır ve babasına karşı saldırgan duygular geliştirmiştir. Babası tarafından penisi kesilerek cezalandırılacağı telaşına kapılır. Karmaşa, erkek çocuğun annesinden vazgeçmesi (ensest yasağını tanıması) ve babasıyla özdeşleşmesi ile çözülür. Aynı süreç kız çocuklarda daha geç ve güç gerçekleşir. “Kız çocuk – anne” çatışması “erkek çocuk – baba” çatışmasından daha uzun, hatta bazen tüm hayat boyu sürer. “Kız çocuk – anne” ilişkisi ya da iki kadın arasındaki ilişkiler daha çift değerli seyredebilmektedir. Erkek (çocuklar) karılarına yükledikleri anlamlarla babalarının “yerine geçebilmelerine” rağmen, kız (çocuklar) annelerinin “yerine geçemezler” ve yetişkinlikleri boyunca annelerine pre-ödipal bir bağımlılık içine girerler (Chodorow, 1978) (4).

b. Lacan: İmgesel ve Simgesel

Lacan'ın bazı yaklaşımları film kuramında önemli bir yer tutmaktadır(5). Freudcu psikanaliz ile göstergebilimi birlikte okuyarak filmlerin göstergesel ve psikanalitik okunmalarının yolunu açmıştır (Kaplan, 1983: 19). Lacan, Freud'un kullandığı içgüdü ve dürtü kavramları yerine “arzu” kavramını kullanmaktadır. Arzu ve dilin birbiriyle ilişkisi üzerinde durur. Örneğin delilik organik açıklamalarla tanımlanamaz, kavram, yorumlanması gereken bir söylemdir. Lacan'ın yaklaşımında, gösteren-gösterilen ilişkisi, Saussure'ün yaklaşımı ile örtüşmemektedir. İlişki “bütünlüğü”

temsil eder. Gösteren, sadece konuşma sesleri değil, kelime ve kavramdır. Gösterilenin göndermede bulunduğu, “öteki”nin alanıdır (Sözen, 1999: 50-2). Lacan, Freud’un bebeğin ilk gelişiminde özne ile nesne yani kendisi ile dış dünya arasında kesin bir ayrım olmadığını belirttiği döneme “imgesel” adını verir. Lacan’ın yaklaşımı, Freud’un kuramını özgün bir biçimde “yeniden yazma” çabasıdır. İmgesel dönemde çocuk yaşamak için annesinin bedenine gereksinim duyar. Aynada kendini gördüğünde özne/nesne ayırına varamaz, başka bir deyişle gördüğü imge “yabancılaşmış” bir imgedir. Lacan’a göre bu dönemde özdeşleştirmeler yaparız ama kendimizi “yanlış tanıyıp yanlış algıladığımız” bir dönemdir bu dönem. Çocuk için dış gerçekliği temsil eden “öteki” beden annenin bedenidir. Baba ortaya çıkarak bu uyumu bozar ve üçlü bir yapı oluşur. Baba, yasanın ya da en başta ensest ilişkiyi yasaklayan toplumsal tabunun temsilcisidir. Böylece çocuk içine doğduğu toplumun pratiklerince onun için hazırlanmış rol mekanizmasının içine girmeye başlar.

Ayna karşısında kendini inceleyen çocuk “gösteren”, aynada gördüğü imge de “gösterilen”dir (Eagleton, 1990: 185-7). Bu bir çeşit eğretilemedir. Çocuğun aynadaki yansıması ona göre bir başkasıdır ve çocuk bu bir başkası ile kendi arasında benzerlik keşfeder. Bu dönemde gerçek bir farklılık veya ayrım henüz belirgin değildir. Babanın girişiyle anlam haritasında farklılıklar oluşmaya başlar. Cinselliğini yavaş yavaş keşfeder. Bu süreç “dili” keşfetmesi ile eş zamanlıdır. Ağlaması artık gösterge değil sinyaldir, aç ya da susuzdur. Dil nesnelerin yerine geçmeye başlamıştır. Çocuğun bir özne olarak kimliği, etrafındaki diğer

öznelerle arasındaki farklılık ve benzerlik ile oluşturulmaktadır. Babası dolayısıyla enstet yasağını ve annesinin bedeninden kopması gerektiğini öğrenmeye başlar. Artık “simgesel” düzene geçmektedir, yani içine doğduğu toplumun pratiklerince onun için hazırlanmış rol mekanizmasının içine. Aynanın “eğretilmeli” dünyasından dilin “düzdeğişmeceli” dünyasına girmiştir. Simgesel düzene girdiğimiz zaman dile geliriz, ama Lacan’a göre bu dil asla bireysel denetimimize giremez.

c. Sosyoloji ve Göstergebilim

İmge kavramına yönelik Freudyen ve Lacancı yaklaşım, sosyal bilimlerin iki disiplinine daha yansımıştır: Sosyoloji ile sosyal yapı içindeki insanlar ele alınır ve film çalışmalarında, örneğin cinsiyet rollerine yönelik sosyolojik kavramlar kullanılır. Göstergebilim işaretlerin bilimidir ve dilbilim terminolojisinden beslenerek film çalışmaları kapsamında bir film göstergeler sistemi olarak ele alınır.

Sosyolojik yaklaşım, film çalışmalarında ilk yaklaşımlardan biridir. Hala önemli bir yöntem olma özelliğini korumaktadır. Öte yandan domestik ya da özel alan olarak ev içinde konumlandırılan kadın ve/ya da anne ile onun karşısına, iş ya da kamusal alan içinde konumlandırılan koca, film analizinde çok önemli ama yetersiz kalan kavramlardır. Filmde anlamın nasıl üretildiği sadece bu şekilde açıklanamaz ve sosyal yapıda yaşantılanmış deneyimin gerçekliği ile filmdeki imajların temsilîyetinin gerçekliği arasındaki ayrımsallığı bulanıklaştırmaya neden olur.

Film çalışmaları kapsamındaki göstergebilim, bir filmin ve onun oluşturduğu anlamların, yazı dilindeki cümlelerin oluşturduğu

anlamlarla nasıl bir yapısal paralellik taşıdığı üzerine yapılanmaktadır. Göstergibilimin kurucusu olarak Ferdinand de Saussure anılmaktadır. Dilin anlamı bireyin kelimelerinde ya da düşüncelerinde bulunmamaktadır. Anlam, gösterge sisteminin içindeki öğelerin ilişkilerindedir. Langue (dil sistemleri) kavramını, yapısal ilişki bütünlüğü içinde tüm bir karmaşık dil sistemine yönelik, parole (söz/konuşan özne) kavramını ise daha geniş sistemlerin kurallarının olduğu söylev düzeyine yönelik olarak kullanır (6).

Saussure'e göre temel düzey insanların sesleridir (buna fonetik düzey de denir). Burada parçalar anlamlarını sadece parçalarla olan ilişkileri ile farklılık bazında oluşturur. Kabul edilmiş farklılık düzeyine fonemik düzey denmektedir. Saussure insanların gerçekte ne söyledikleriyle değil, söylediklerine olanak sağlayan yapıyla ilgilenir, yani parole'u değil langue'ı inceler. Langue nesnel toplumsal olgu, parole ise bireyin kuramı yapılamayan rastgele sözleridir (Eagleton, 1990:136).

Saussure dilbilimsel işaret olarak kavram ve ses-imgeye sırasıyla gösterilen ve gösteren adlarını vermektedir. Dil sistemi içindeki gösterenler fonemlerdir. Fonemler (söz birimler) ifade etme düzeyindeki gösterilen gibi, çevremizdeki nesnelere temsil eden sözcüklerdir bir bakıma. G-ü-l sesleri gül kelimesini oluşturur ve bir çiçeği işaret eder. Ama bu işaret ile çiçeğin kendisi arasında doğal bir ilişki yoktur. Bu keyfi bir bağlantıdır ve duyuşal dünyadaki hiçbir şey ile ilintisi veya uygunluğu bağlamında sorgulanmaz. Ayrıca bildiğimiz ve düşündüğümüz her şey kullanmak zorunda olduğumuz dil sisteminde kayıt altına alınmıştır. Fikirler ve

yaklaşımlar bu sistemin dışında varolmazlar. Sistem tarafından sınırlandırılır, işaret sisteminin verdiği olanaklar çerçevesinde şekillenirler. Bu bağlamda film çalışmaları kapsamında kullanılan kavram “dil”den ziyade “söylem” kavramıdır.

Buradaki önemli nokta merkezisizleştirilmiş, özerk ve bireysel “Ben” Kartezyenidir. “Ben” basitçe, özne-yüklem dil sistemindeki öznedir. Merkez eyleyen olmadan uzak, insan, içinde yaşadığı dil sistemini yöneten kanun tarafından kontrol edilmektedir.

Bu durum Descartes’ın belirttiği düşünce geleneğinin tümünün altını kazımaktadır (Hacıkadıroğlu, 1985: 114). Sözü edilen gelenek, Rousseau, Darwin, Nietzsche, Marx ve Freud gibi 20. yy. başlarında etkili olan Romantik ve Post-Romantik düşünürler tarafından sorgulanmıştır. Bu düşünürler sorunsalsız kişiyi (self) açıklayan söylemler geliştirmişler ve ideoloji, dil ve kültür içinde bireyin konumlandırılmasını geçerli bir sorun olarak ortaya koymanın gereğini belirtmişlerdir. Fakat çalışmaları ancak 1. Dünya Savaşı’nın yarattığı etkilerden sonra kültürel açıdan hissedilmiştir. Göstergibilim, 19. yy. ürünü hümanist düşünce akımlarına karşı tepkisel bir yaklaşım olan ama onlardan temellenen yukarıdaki düşünürlerin çizgileri içinde konumlandırılmalıdır. Önceki düşünürler, özne sorununu “nesnel”olarak ele almaya çalışan yöntembilimsel yaklaşımlarını sorgulamamışlardır. Göstergibilim öncelikle metne yöneliktir. Alıcı ya da okuyucunun çok etkin bir rol oynadığını kabul eder. “Alıcı” terimi yerine “okur” terimi tercih edilir. Okur kendi deneyimlerini, tutumlarını ve duygularını metne

taşıyarak metnin anlamlandırılmasına katkıda bulunur (Fiske, 1996: 62).

Christian Metz, sözlü dillerde kullanılan sözdizimsel işlemlerin sinemada kullanılmasının sinema dilinin bir dil dizgesine dönüşmesine yol açtığını belirtmiştir (Büker, 1985: 39). Metz'e göre görüntünün anlamı kültürel kodlardan ya da bağlamdan oluşturulur. Her görüntü tek başına anlam taşıdığı gibi başka görüntülerle beraber yeni yan anlamlar edinir. Sinemada cümle yapısı vardır, sözcük değil. Örneğin bir tabanca görüntüsü "tabanca" demek değil, "işte bir tabanca" demektir (Vincenti, 1993). Metz filmdeki imgeye "düşsel gösterge" (the imaginary signifier) adını koyar çünkü bu imgelerin çağırıldığı gerçeklik aslında yoktur, "olması" bizim imgelemimizdedir (Metz, 1982).

Film çalışmalarının akademik dünyaya yeni giren bir alan olması ve filmin karmaşık yapısından kaynaklanan sorunlar, filmlere özgü üzerinde uzlaşmış sistematik araştırma modellerinin ortaya çıkmasını engellemektedir. Dolayısıyla araştırmalarda daha çok edebi eleştiride kullanılan yöntemler devreye girmektedir (Abisel, 1995: 11). Bu bağlamda Roland Barthes'ın Balzac'ın Sarrasine adlı öyküsünü ele aldığı S/Z adlı çalışması 1970 yılında önemli bir yapıt olarak literatürdeki yerini alır (Eagleton, 1990: 159). Bu yapıt ile Barthes yapısal çözümlene modelinden uzaklaşarak "çoğul okuma"ya dayalı yeni bir metin kuramına yönelmiştir.

Öte yandan Barthes, Çağdaş Söylenler (1990) adlı yapıtında mit kavramının önemi üzerinde durur. Bir kültürün, gerçekliğin ya da doğanın bazı görünümünü açıklamasını ya da anlamasını sağlayan bir öyküdür mit. Bir şey üzerinde düşünme,

onu kavramlaştırma ya da anlamanın kültürel yoludur. Mit, kitle iletişim araçları ile oluşan bir iletişim sistemidir ve ana işlevi tarihi doğallaştırmaktır (Larsen, 1991: 125). Fred Zinnemann'ın 1953 yapımı İnsanlar Yaşadıkça (From Here to Eternity) filmi farklı düzeylerde izlenebilecek bir filmidir. En gelişkin okuması ise Barthes'ın analizinde olduğu gibidir, savaş kötüdür, ama "kışlanın" üzerinde hala "şeritler ve yıldızlar" dalgalanabiliyorsa, bunun kötü de olsa, savaşmayı göze alabilmek sayesinde olabilmesidir (Oskay, 2000: 68).

Göstergebilimde toplumsal anlam, "göstergeler" arası ilişkilerde inşa edilmiş yapının ürünüdür. Gösterge iletişimin en temel birimidir ve bir fotoğraf, bir trafik işareti, bir kelime, bir ses, bir nesne, bir koku ya da kültürün anlamlı bulduğu herhangi bir şeydir. Sinemada, Jaws filminde köpekbalığını ya da Woody Allen'ın yüzünü gösterge olarak ele alabiliriz. Köpekbalığı (Jaws'ın etrafında oluşturulmuş anlamlar bağlamında) "köpekbalıklığı"nı, Woody Allen'ın yüzü de (film içinde ya da dışında oluşmuş, Woody Allen etrafında oluşturulmuş anlamlar bağlamında) "Woody Allen/lığı" gösterir (Turner, 1988: 47)

Popüler sinemada kadın imgesi, erkek için temsil ettiği anlam bağlamında ataerkil toplum düzenindeki söylemi ile sunulur. Örneğin kadın çıplaklığı, cinselliği, tutkusu erkeğin göz tatmini için kullanılmaktadır. Bu anlamlar filmde "doğallaştırılır". İçinde yaşadığımız kültür bu cümleleri ve imgeleri "gizlenen" kamera aracılığıyla okumaktadır.

Göstergebilimsel kavramlar olarak özellikle düzenlam, yananlam, kod ve ikonografi üzerinde durmak yararlı olacaktır.

Düzanlam kavramı, göstergenin ilk anlamını, yan anlam kavramı ise ikincil anlamlandırmadaki anlam(lar)nı belirtmektedir. İlk anlam, göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler. İkincil anlamlandırmadaki anlam, göstergenin kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle bulunduğu meydana gelen etkileşimi betimlemektedir (Fiske, 1996: 116). Düzanlam bağlamında, gösteren ile gösterilen arasında, konuşanların anlaşmasından doğan bir bağıntı dışında bağıntı bulunmadığı ölçüde gösterge nedensizdir. Varsa, göstergenin nedeni, yani yan anlamı olduğu belirtilmektedir. Anlamaktarım nedenliliği anlam değişimlerinde görülür. Şiir, mit ve simge yaratımında anlamaktarımı önemli bir yer tutar. Düzdeğişmece ve eğretileme anlamaktarımlarıdır (Guiraud, 1984). Söylem, göstergibilimcilerin “kod” adını verdiği belli kurallar ve uzlaşımlar tarafından oluşturulur. Kodlar anlam taşırlar ve ortak bir kültürel ardyöreye dayanırlar. Popüler filmlerin kodlarını temsil, kurgu, oyunculuk, anlatı, ses, müzik ve konuşma öğeleri oluşturur. Özellikleri basit ve çekici olmak ve anlaşılmak için “eğitime” gereksininim duydurtmamaktır.

Sinemada ideolojinin etkileşime geçtiği göstergelerden biri de ikonografi kavramı ile oluşturulanlardır. Kavram, bir türe özelliklerini kazandıran bir grup imgeler (nesnelere, insanlar, dekor), ses ve müzik olarak tanımlanabilir. İkonlar bize, izlediğimiz filmin “Western/Bilim Kurgu/Müzikal” olduğunu söyleyen üstü kapalı sözlerdir.

Temsiliyet ve “Bakmak”

Sinemada temsiliyet kavramı temelde imgenin “inşa edilmiş” doğasına yönelik bir kavramdır. Popüler Sinema sunduğu gerçeklik ile filmin “inşa edilmiş” yanını olabildiğince gizlemeye çalışır ve bunu izleyiciye “doğalmış” gibi iletir (Dyer, 1993). İzleyicinin dikizcilik ve fetişizme yönelik tutkusunu sonuna kadar sömürür.

Temsil mekanizmasıyla oluşan fetişizm kavramı temel olarak herhangi bir nesne ya da varlığa karşı duyulan aşırı ve tapınmaya benzer bağlılık olarak tanımlanmaktadır. Karşı cinse ait giysi ve benzeri şeylerle cinsel coşku ve doyunluk sağlama durumu şeklinde de tanımlanan fetişizm, Freudyen kavramlarla söylersek erkeklerin kendilerini erotik açıdan tatmin etmelerini sağlamak için kadınlarda penis imgesi (uzun saç, ayakkabı, küpe) keşfetmeye çalışmalarıdır. Sinemada kadın vücudu örneğin hadımlaştırma gibi, cinsel farklılık korkusuna karşı “fetişleştirilebilmektedir”.

Sinemada haz, diğer sanat dallarındakinden çok daha güçlü bir biçimde dikizcilik (voyeurism) ve gözetlemecilik (scopophilia) mekanizması ile yaratılmaktadır. Freudyen psikanalitik bir kavram olarak dikizcilik seyretme yoluyla cinsel doyuma ulaşma, sergilemecilik ise cinsel organını başkalarına gösterme yoluyla doyum sağlama olarak tanımlanabilir. Dikizcilik genel olarak erkek tarafından kadın vücudunu arzu nesnesi durumuna getiren etken bir davranıştır. Sergilemecilik dikizciliğin edilgen karşıtıdır.

Dikizcilik ya da bakıştaki cinsel haz aslında tamamen sinema ile ilgilidir(7). Karanlık bir salonda izleyicinin bakışı öncelikle kamera daha sonra da projektör tarafından kontrol edilir. İzleyicinin durağan imgelerden (resim gibi) ya da canlı oyuncularından (tiyatro

gibi) ziyade hareketli imgeler izliyor olması, filmsele deneyimi diğere sanat dallarında olmadığı kadar düş durumuna yakınlaştırır. Popüler sinemadaki uylaşım lar, izleyicinin varlığına ilgisiz, onlar için bir ayrılmışlık duygusu üreten ve onların dikizlemeci fantazilerinden yararlanan, sihirli bir biçimde kendini ele veren, sıkı sıkıya mühürlenmiş bir dünyayı resmeder (Mulvey, 1985). Psikanalitik eleştirmenler sinemada erken çocukluk dönemine yönelik bir tür uzaklaşma (regression) durumundan söz etmektedirler.

Klasik Sinema'da bakış, haz temelli erotik noktaların birleştirilmesi ile oluşturulur. Bakış, cinsel farklılığın kültürel olarak tanımlanmış nosyonları ile inşa edilir. Üç bakış vardır: birincisi filmsele metnin içindeki erkeklerin bakışın nesnelere olan kadınlara bakışı, ikincisi bu erkek bakışı ile kimliklenen ve perdedeki kadını nesneleştiren izleyicinin bakışı, üçüncüsü ise filmin tamamındaki kameranın "özgün" bakışı. Bu bağlamda filmlerde izlenen "imge" kavramı karşımıza çıkmaktadır.

İmge temelde iki açıdan ele alınabilir.

- a. Sosyolojik eleştirmenler kavramı, karakterlerin oynadıkları rollerin türlerine göre ele almaktadır (ev kadınının imajı, maço erkek kahramanın, eşcinselin, anti kahramanın, fahişenin imgesi/imajı gibi). Filmdeki bu rollerin temsiliyetleri ile toplumdaki bu rollere sahip insanları karşılaştırılır. Buradaki temel sorun, bu tarz bir yaklaşımın filmin bir sanat biçimi olarak araçsallığını gözardı etmesidir. Örneğin bir filmde imgeler inşa edilmiş bir özelliğe sahiptir ve temsiliyet kavramı, belli stillere ve modalara bağımlı bir değişkendir.

- b. Bir film analizi yaparken göz önünde bulundurulması gereken temel kavram, inşa sürecidir. Diğer kavramlar nesnenin kameraya uzaklığı, kameranın bakış açısı, kurgu, mekan ve karakterin anlatıdaki işlevidir.

Anlatı:Öykü ve Söylem

Uzun metrajlı ve konulu bir film bir anlatıdır, yani öykü(ler) anlatır. Gerçek olaylara dayanan filmlerde bile dram ve zaman yaratmak, karakter oluşturmak kısaca daha fazla “eğlence” için olaylar kurgulanır. Bu kurgulamanın temelinde anlatının ve görsel hazzın erkeksi (masculine) doğası bulunur (Turner, 1993). Filmsel anlatı, öykü ve söylemi birleştirir ve neden-sonuç ilişkisi içinde, belli bir zamandaki olaylar zincirini temsil eder. Öykü, filmsel anlatının malzemesi (olaylar/olanlar, eylemler, karakterler, toplumsal/fiziksel çevre gibi) söylem ise içerikten ziyade ifadelendirme tarzlarıdır (kamera hareketleri/açıları, ışık, kurgu gibi). Filmsel anlatıda öykü tarif edilenin “ne” olduğu, söylem ise bunun “nasıl” yapıldığıdır. Popüler filmlerde anlatının öyküsü, başı, ortası ve sonu belli olan belirli olaylar dizisini, belirli karakterler aracılığıyla anlatır. Söylem anlatının dinamiğini, kurmaca dünyanın mantığını oluşturan olay örgüsünü, zaman ve mekan kullanımını, eksiltileri, anlatanları kapsamanın ötesinde tüm sinematografik tekniklerin kullanılış tarzını da içermektedir. Anlatının ideolojik inşası açısından her iki öge de önem taşır, birbirlerine eklenir (Abisel, 1994: 189).

İdeoloji, Marx’a göre burjuvazinin kurumlarının ve üretim modellerinin (ya da toplumda üretim araçlarına sahip sınıfların) düşüncelerinin bir bütünüdür (Mutlu, 1994: 94). Öte yandan

özellikle film çalışmaları kapsamında ideoloji, Althusser'ci yaklaşım ile "gerçeklik" kavramsallaştırmalarının yansıtıldığı temsiliyet ve imgelemin oluşturduğu bir bütündür. Yani ideoloji, insanların bilinçli bir şekilde bağlandıkları inançlar değil, bir toplumun yaşantıladığı mitlerdir. Bu mitler "doğal" ve sorunsuz bir "gerçeklik" oluştururlar.

Althusser, Lacan'ın kuramını kullanarak ideoloji kavramını açıklamaya çalışmıştır. Kavramı Lacan'ın "imgesel" kavramına dayanarak yeniden formüle etmiştir. Yaklaşımındaki birey özne ile toplum arasındaki ilişki, Lacan'ın çocuğu "imgesel" dönemde ayna karşısındaki yansımalarıyla formüle edişine benzer. Her iki formülasyonda da özne kapalı olarak kendi imgesini yansıtan bir nesne ile özdeşleşerek birleşik bir kişilik imgesi kazanır. Kendi imgesine ya da ideolojisine kapılıp ona boyun eğer ve böylece "özne" olur (Althusser, 1994). İdeoloji kavramının kullanımı, filmsel metinler ile onların kültürel bağlamsallıkları arasındaki ilişkiyi anlamamada önemli bir yer tutarak kültürün anlam sistemlerini ve bu tür sistemlerin film dışındaki her tür sosyal pratikteki yazılmalarını açıklamayı sağlar.

Sonuç

Film çalışmalarında, beyaz perdedeki imge ve gerçek yaşantı deneyimi arasındaki etkileşime salt sosyolojik düşünce ile yaklaşım çabaları beraberinde filmsel "düşlem"lerin kısır bir döngü içinde incelenmesi riskini getirmektedir. Bu çalışmayı dört madde halinde özetlemekte yarar vardır.

- I. Beyaz perdede olanlar ve beyaz perdedeki imge ile izleyici arasında olanlar,

- II. Yönetmen, yıldız oyuncu, yapımcı,
- III. Bir kurum olarak filmin yapım süreci, dağıtımı, gösterimi,
- IV. Filmin yapıldığı dönemin politik ve kültürel iklimi,
- V. Sinemanın müzik, televizyon, oyuncak, tekstil, gıda, bilgisayar gibi diğer endüstri dalları ile etkileşimi,

film çalışmaları kapsamında yapılan araştırmalarda, filmleri incelemeye ve dolayısıyla yaşamı açıklamaya yönelik sorunsalların içeriğini oluşturur. Bu sorunsalların, “bir film yönetilirken izlenmesi gereken bir dizi kuralla hiçbir ilgisi yoktur” (Aumont et al., 1992: 6’dan aktaran Mutlu, 1995; 112). Film incelemesinin temel amacı kültürel bir pratik, eğlence ve anlatı olarak filmleri, “toplumsal birer metin” olarak anlama ve anlamlandırma çabasıdır.

Notlar

1. Film çalışmalarındaki feminist yaklaşım, tarih kavramını Michel Foucault’nun düşüncelerinden hareket ederek yeniden tanımlamaktadır. Geleneksel tarih anlayışının kadını dışarıda bırakan yaklaşımı, Foucault’nun “toplu” (total) ve “genel” (general) olarak kavramsallaştırdığı tarih anlayışı ile sorgulanmaktadır. “Toplu” tarih, tüm fenomenleri, bir toplum ya da uygarlığın üstünde (bir tek kurula, bir tek anlama, bir tek ruha ve bir tek dünyaya) tek bir merkeze sürerken, “genel” tarih diziler, parçalar, sınırlar, düzey farklılığı, gecikmeler, zaman uyumsuzlukları ve ilişkiler üzerinde durmaktadır (Tekelioğlu, 1999). Dolayısıyla özellikle 70’lerdeki kuramsal oluşumlar ideolojinin politik eleştirisi için Marksist çerçeveye

başvururken, yakın zamanlardaki çalışmalar alt kültür kimlikleri, gündem ve karşı durmanın dağınık alanına Foucaultcu çerçeveden yaklaşmaktadırlar.

2. 1951 yılında Andre Bazin'ce yayımlanan dergi etrafında Jean-Luc Godard, Francois Truffaut ve Claude Chabrol gibi yönetmenlerin oluşturduğu Yeni Dalga film akımının kuramı olarak adlandırılan "Auteur Kuram" üzerine Fransızca yazılar Amerikalı eleştirmen Andrew Sarris tarafından 60'ların başlarında İngilizceye çevrilmiş ve Film Culture adlı dergide yayımlanmıştır. 60'lı yılların bir başka özelliği ise sinema ile ilgili pek çok önemli yazının salt sinema dergisi olma özelliği göstermeyen, örneğin ABD'de The Village Voice, İngiltere'de New Left Review gibi, dergilerde yayımlanmasıdır.
3. Pek çok feminist, Chodorow, Hartsock ve MacKinnon gibi teorisyenlerin sosyo-politik konuları iki biyolojik cinsiyet modeli kategorileştirmelerinde, aşırı indirgemeci olduklarını belirtmektedir (Smith, 1998: 152).
4. Lacancı kavramlarla gerçekleştirilmiş ayrıntılı film analizleri için bakınız (Zizek, 1992).
5. Sosyal bilimlerde yapısal analizin "metinler arasındaki farklılıklar" anlamakta yetersiz kaldığı son dönemlerde ifade edilmektedir. Göstergebilimin "konuşan özne" ve onun dil sistemleri ile ilişkisi üzerine varsayımlarının, Malarme, Joyce, Bataille gibi yazarların metinlerinin analizinde yetersiz kaldığı belirtilmektedir.

6. Bu kavramların ayrıntılı bir biçimde kullanıldığı bir film incelemesi için bakınız (Bruzzi, 1996).

Referanslar

- Abisel, Nilgün (1994). Türk Sineması Üzerine Yazılar. Ankara: İmge.
- Abisel, Nilgün (1995). Popüler İstanbul: Alan.
- Althusser, Louis (1994). İdeoloji ve Devletin İdeolojik Aygıtları. Çev. Yusuf Alp-Mahmut Özışık. İstanbul: İletişim.
- Barthes, Roland (1990). Çağdaş Söylenler. İstanbul: Hürriyet Vakfı.
- Baudry, Jean-Louis (1974-5). "Ideological of the Basic Cinematographic Apparatus". trans. Alan Williams. Film Quarterly 2 (28): 39-47.
- Bruzzi, Stella (1996). "Piano'da Kostüm ve Arzu". Çev. Murat İri. 25. Kare (16). 28-34.
- Büker, Seçil (1985). Yazılar. Ankara: Dost.
- Chodorow, Nancy (1978). The Reproduction of Mothering: Psychoanalysis and the Sociology of Gender. California: University of California.
- Dyer, Richard (1993). The Matter of Images: Essays on Representations. London York: Routledge.
- Eagleton, Terry (1990). Edebiyat Kuramı. İstanbul: Ayrıntı.
- Fiske, John (1996). İletişim Çalışmalarına Giriş. Çev., Süleyman İrvan. Ankara: Ark.
- Guiraud, Pierre (1984). Anlambilim. Çev., Berke Ankara: Kuzey.
- Hacıkadıroğlu, Vehbi (1985). Bilgi Felsefesi. İstanbul: Metis.

- Kaplan, E. Ann (1983). Women and Film: Both Sides of the Camera. New York ve London: Methuen.
- Larsen, Peter (1991). "Textual Analysis of Fictional Media Content". A Handbook of Qualitative Methodologies For Mass Communication Research. Klaus Bruhn Jensen ve Nicholas W. Jankowski (der.) içinde. London ve New York: Routledge.121-134.
- Mayne, Judith (1995). Cinema and Spectatorship. London ve New York: Routledge.
- Metz, Christian (1982). Psychoanalysis and the Cinema: the Imaginary Signifier. London: Mac Millan.
- Mulvey, Laura (1985). Görsel Haz ve Anlatı Sineması. Çev. Nilgün Abisel. 25. Kare (21). 38-46.
- Mulvey, Laura (1994). 'It Will Be A Magnificent Obsession': The Melodrama's Role in the Development of Contemporary Film Theory. Melodrama: Stage, Picture, Screen. Jacky Bratton, Jim Cook ve Christine Gledhill (der.) içinde. London: British Film Institute. 121-133.
- Mutlu, Erol (1994). İletişim Sözlüğü. Ankara: Ark.
- Mutlu, Erol (1995). "Film Kuramını Nasıl Kurma(ma)lı?". 100. Yılında Bir Sinema Klasiği. İstanbul: İ.Ü. İletişim Fakültesi. 111-114.
- Neale, Steve ve Murray Smith (der) (1999). Contemporary Hollywood Cinema. London – New York: Routledge.
- Oskey, Ünsal (2000). Tek Kişilik Haçlı Seferleri. İstanbul: İnkılap.
- Smith, Anna Marie (1998). Laclau and Mouffe. London-New York: Routledge
- Sözen, Edibe (1999). Söylem: Belirsizlik, Mübadele, Bilgi/Güç, Refleksivite. İstanbul: Paradigma.

- Tekelioğlu, Orhan (1999). Michel Foucault ve Sosyolojisi. İstanbul: Bağlam.
- Tura, Saffet Murat (1996). Freud'dan Lacan'a Psikanaliz. İstanbul: Ayrıntı.
- Turner, Graeme (1993). Film as Social Practice. London ve New York: Routledge.
- Vincenti, Giorgio (1993). Sinemanın Yüz Yılı. Çev., Engin Ayça. İstanbul: Evrensel Kültür Kitaplığı.
- Zizek, Slavoj (der.) (1992). Everything You Always Wanted to Know About Lacan But Were Afraid to Ask Hitchcock, London-New York: Verso.