

YORUMBİLGİSİ, ALIMLAMA ESTETİĞİ VE FİLM YORUMU*

Çev: Murat İRİ**

Hermeneutics, reception aesthetics, and film interpretation

As David Bordwell says, "any interpretive practice seeks to show that texts mean more than they seem to say. But one might ask, why does a text not say what it means?" In Interpretation and Overinterpretation, Umberto Eco intervenes in these debates on meaning, reading and interpretation, principally by debating the 'neo-pragmatist' position that says texts have no essential coherence and that there is no difference between interpreting a text and using it. This essay is on film interpretation which has been discussed in film studies since 1980s.

Key Words: Historical poetics and cultural poetics, cultural hermeneutics, reading formation, rereading and the category of queer.

.....

* King, Noel (2000), 'Hermeneutics, reception aesthetics, and film interpretation', in John Hill and Pamela Church Gibson (eds.), Film Studies, Critical Approaches (Oxford University Press)

** Araş. Gör., İ.Ü. İletişim Fakültesi.

"Sinemada anlam açıktır: vasat bir sinema filmi açıktır ve her yerde herkes tarafından (alt yazılarla) doğrudan anlaşılır." (John Ellis 1981: 14)

"Çok az sayıda izleyici metni okumak için çabalar. Kendi merak ve ilgilerine göre metinlere yönelmek isterler. Filmlerin araştırılmasının kuşkusuz bir yeri vardır, fakat çok az sayıda sinema izleyicisi filmler üzerine kafa yorar. Filmleri yağmalarlar." (Raymond Durgnat 1981: 77)

"Yorumsamacı yaklaşım, metinlerin görünürde söylediklerinden daha fazla anlam ifade ettiklerini göstermeye çalışır. Dolayısıyla şu akla gelebilir, neden bir metin ne anlama geldiğini söylemez?" (David Bordwell 1989a: 64-5)

Okuyucunun yönelimi ile metinsel talan arasına gölge düşer. Yukarıdaki alıntılar arasında beliren ayrılık, film eleştirisinin film izleme eylemini anlama tarzındaki sonsuz ikilemleri gösterir. Film izlerken oluşan anlam kolektif bir paylaşım mıdır ("anlam açıktır") yoksa kehanetsiz bir eylem olarak pek çok bireyselliğin sunduğu belli sinema izlerkitlesi olarak pek çok farklı yorumsamacı süreci mi (yönelim, yağma) arz eder? Yorumbilgisi ve alımlama estetiği gelenekleri film çalışmaları alanına girdiğinde iki soru ile karşı karşıya kalınmıştır: herhangi bir filmin "uygun" okunması için ne göz önünde bulundurulacak ve bir filmin öznesi olduğu yorumsamacı sürecin oluşumunda metin-dışı olasılıklar neye göre belirlenecek? Kuramın merkezindeki noktanın kapsamı, bir metnin sayısız okuma ve kullanımları ile belirlenebileceğinin çabasını gerektirir. Eğer okuma Michel de Certeau'nun (1984: 165-76) dediği gibi "ayakları sürüyerek yürümek" ise, eğer Roger Chartier'nin (1994, g.viii) belirttiği gibi "tanım itibarıyla...isyankar ve

serseri" ise, o zaman tartışma metnin doğruları ya da galip gelen okuyucunun doğruları üzerinde merkezlenir.

Yorum

Umberto Eco, *Interpretation and Overinterpretation* (1992) adlı yapıtında anlama, okuma ve yorum tartışmalarını ele alır. Metinlerin tutarlılığının olmadığını ve bir metni yorumlama ve kullanma arasında bir fark olmadığını belirten "neo-pragmatist" yaklaşımı tartışır. "Metnin doğruları ve metni yorumlayanların doğruları arasındaki dialektikleri" (1992: 23) sıralayarak, Eco, yazarın niyeti ve okurun niyeti kavramlarının yanısıra bir üçüncü kavram olarak metnin niyeti kavramını da tartışmaya açar(25). Gösterenin süzülümü boyunca Eco, "yorum"un temellenebileceği kavramları saptamaya çalışır. Yorum yapmayı mümkün kılan kriterler üzerinde durarak kendini sınırsız gösterebilimselliğe dayalı yorum olanaklarının dinamik kavramlarından uzak tutar. Yorumların bazen kurumlar oluşturarak işlediğini belirtirken Eco, bu kurumların en azından kısmen metin tarafından hissettirildiğini tercih eder. Wordsworth "gay" kelimesini kullandığında, kelime daha sonra taşıyacağı anlama sahip değildi. Dolayısıyla Wordsworth'un bir yorumu yazısının üretildiği "kültürel ve dilbilimsel arkaplan"a (69) saygı ile gerçekleştirilmelidir. Sonsuz esneklik veya şekillenebilirlikten ziyade metinsel gerçeklik derecesini belirleyerek yorum kriterini saptamayla ilgilenen Eco, "metnin kendi içindeliği"nin (the text-in-itself) metinsel üretimin gizemli tarihi (örn. metinsel kompozisyonun ortaçağ uygulamaları) ve gelecek okumalarının kontrolsüz rüzgarları (örn. çağdaş bir eleştirmenin Wordsworth'u ne yönde "okuduğu") arasında var olduğunu

savunur. Buradaki belirleyiciliğin derecesi "metin olarak metin hala, bizim de sarılabileceğimiz yeterli bir hayali temsil eder" gerçeğindedir (88).

Bu görüşü neo-pragmatist Richard Rorty (1992: 93) lanetlemektedir, kendisi her ne kadar "herkesin herhangi bir şeyle tek yaptığı onu kullanmaktır" yaklaşımını savunsa da. Birşeyi yorumlamanın, bilmenin, onun özüne nüfuz etmenin tümü, onu "döndürme" sürecini açıklamanın yollarıdır. Dolayısıyla metinsel tutarlık kullanıma dahil değildir ama kullanımlarca üretilir: bir metin, yorumsamacı döngünün son katedişinde elde ettiği tutarlığa sahiptir (97). Rorty'nin örneği İngilizce kelimeleri zor okunan Joyce'un Ulysses yapıtının ilk versiyonunu "işaretler kümesi" olarak ele alır. Ona göre tutarlık, birşeye ne dahildir ne de ondan hariç, sadece işaretler üzerine söylenenlerin bir etkinliğidir.

Yapısalcı yaklaşım ile metinsel yapı ve okuyucu öznelliği ile fenomenolojik yaklaşım arasındaki ilişkiyi ele alan benzer bir yaklaşım, yorumbilgisi ve alımlama estetiğinin oluşturduğu yorum yöntemlerinde de merkezi bir konumdadır. Film araştırmalarında alımlama kuramına yönelim "metin analizi"nin sınırları (ve bunun da belirttiği metin-özne ilişkisi formları) ile etkileşim içindedir. Patrice Petro (1986: 11) alımlamadaki ilginin, film ve edebiyat araştırmalarındaki hakim özne-oluşturma kuramlarına yönelik genel bir memnuniyetsizlik içinde geliştiğini belirtirken, Janet Staiger (1992: 8), alımlama çalışmalarının "gerçek okur ve metin, güncel seyirci ve film arasındaki etkileşimin tarihi" üzerine vurguda bulunduğu için "metinsel araştırmalara" tercih edilebilir olduğunu söylemektedir. Staiger'a göre "metinsel araştırmalar" bir nesneyi ona yönelik yorumla açıklarken "alımlama araştırmaları" yorumlama

eylemlerini tarihsel ve kültürel olarak konumlandırılmış olaylar olarak konumlandırır. "Alımlama araştırmaları metinsel yorumlama değil ama yorumlama eyleminin tarihsel bir açıklamasıdır" (212).

Bu tarz yaklaşımı ile Staiger kendini metinsel analizden sadece mesafeli tutmakla kalmaz aynı zamanda "yorum" kavramını da sorgular. Dolayısıyla filmlere yönelik akademik yazımların, metinlerin "yeni" yorumlarının oluşması üzerinde durup durmayacağını ya da farklı bir yorum-dışı işleve sahip olması tartışmasının bir parçasıdır. 70'lerin sonlarından itibaren, film ve edebiyat araştırmalarındaki yorumlama yaklaşımlarının artması ile genişleyen hararetili bir tartışma ortamı gelişmiştir. 1981'de Jonathan Culler "edebiyat ürünlerine yönelik daha fazla yorumlamaya gereksinimimiz yoktur" demiştir (1981: 6). David Bordwell (1989a: 18, 261) Culler'in bu düşüncesini tekrar eder. Film çalışmalarının "yormsamacı yolu" takip ederek "oktan insani bilimlerdeki yerini aldığını" belirtir ve devam eder: "Vurdulu-kırdılı bir filmdeki şiddeti açığa çıkarmaya, ya da "kuramsal" bir filmin geleneksel sinemayı eleştirmesine, ya da sinema ve öznellik üzerine düşünce oluşturan son dönem bir sanat filmine daha fazla ihtiyacımız yok". Bu iki eleştirmenin yormsamacı yaklaşımlarındaki hararetililik, üniversitelerin insani bilimlerdeki "yorum olarak eleştiri"nin başarısını ve bunun kitap, süreli yayın ve dergilerdeki geniş yer alımını ispatlamaktadır. Bununla beraber Bordwell'e göre "eleştiri olarak yorum"un kurumsallaşmasının verimsiz sonucu, karşılaştığı filmlerle anlamın saklı düzeylerini açığa çıkaran baskın yapı çerçevesine göre yorumlayabilme ilişkisi arayan bireyin oluşturulmasıdır.

İşte bu yorumsamacı gelenek Bordwell'in ileri derecede eleştirel olduğu gelenektir. Wittgenstein'a dayanarak, "eleştirmenlerin ne söylediklerinin altına bakmalı, somut olarak ne yaptıklarını gözden geçirmeliyiz" der (1989a: 144). Ona göre bir yorumun üretimi "bir kabı şekillendirme hüneri"dir çünkü "onun birincil ürünü bir parça dildir, aynı zamanda söz söyleme sanatıdır"(251). Eleştirmeni de şu şekilde tanımlar:

Titiz işler sergileyen bir kişi: filmlere yönelik baskılanmış anlamlar ya da kesinlik atfetme olanaklarını ele almak, kabul edilebilir anlamsal alanlar oluşturmak, bunları sistematik sınıflandırma ve süreçlerle metinlere uyarlamak, ve yorumu destekleyen bir "model film" üretmek. Her bireyin bunu benimsediği düşünülüğünde, hünerler ve bilgi yapıları kurumsal olarak tanımlanır ve aktarılır. Bireysel "okuma"lardan eleştirel bir "kuram" ya da "yöntem" oluşturulabileceğinin olanaklığı ve bu yöntem ya da kuramın keşif ve geçerliliğin kendine yeterli bir süreci olarak ele alınabilirliği düşünülüğünde, böyle bir aygıt (sinema) üzerine uğraşmak hiçbir eleştirmeni yorum boyutuna taşımayacaktır. İşaretler, örnekler ve kalıplar üzerine düşünceler Wittgenstein'in dediği gibi onlar üzerine "sadece devam ederek" ve geleneğin üstü kapalı mantığını izleyerek gerçekleştirilmelidir.(202-204)

Bordwell'in film eleştirisi kurumsallaştırımı onu, Stanley Fish'in "yorum toplulukları" kavramına ve "profesyonellik" ve "edebi topluluk" üzerine olan çalışmasına gevşek de olsa yakınlaştırır. Aynı zamanda Bordwell'in kitapları yorumun kurumsal sınırlarını göstermeye çaba sarfeden diğer çalışmalarla da benzerlikler taşımaktadır. Bordwell'in bu durumu karakterizasyonu şu demektir:

'Todorov'un yaklaşımı ile film yorumu, bir filmin eninde sonunda ne anlama gelmesi gerektiğinin kanunlaşmasından kaynaklanan bütüncül bir "son"dur. Yoruma yol gösteren keşfedilecek anlamın ön bilgisidir. Filmin pek çok ince ayrıntısı artık işaretlenmeyecektir çünkü merkezdeki yorumsal optiğin onları tescil etme yönü yoktur. Anthony Mann'ın Raw Deal (1947) filmindeki 'kapsayıcılığı' ve 'erkek kahramanın' ele alınışındaki eleştirel yaklaşım filmi 'film noir sınıfına yerleştirecektir' yargısı bu tür bir 'optiğe' örnektir. Bu tarz bir yorumsamacı yaklaşım, belli yaklaşımları açığa çıkarıp diğerlerini önemsemeyerek filmi belli doğrultularda yeniden şekillendirecektir.

Film eleştirisindeki bu egemen yaklaşımları belirten ve 'anlam bulunmaz, üretilir' yaklaşımına önem veren Bordwell yine de, film eleştirisinin, bütüncül bir göreceliğin ya da yorumlamanın sonsuz farklılıklarının işlediği bir alan olmadığı üzerinde ısrar eder. Bordwell'e göre anlam metinsel öğelerin (kompozisyon, kamera hareketi, diyalog) dışında inşa edilir ve birey ve kurumsal arasındaki oyun, her bireyin bilgi ve hüner yapılarını kurumun rızası ile elde etmesi gerçeğindedir. Eleştirmenler "öğeleri farklılaşan biçimlerde yorumlasalar da genel olarak hangi metinsel öğelerin 'orada' olduğu üzerinde hemfikirdirler". Yine de bir okuma süzgeci uygulamayı -ya da bir okuma usulü faaliyeti- ve bir yorum üretimi arasında güçlü bir ayırımın yapılmasına gereksinim vardır. Hemfikir sağlanmış yaklaşımlarla film imge, motif, ya da tema-bazlı okunurken örneğin Charles Laughton'ın The Night of the Hunter'ındaki (1946), Jonathan Demme'in The Silence of the Lambs'indeki (1991), ve Martin Scorsese'nin J.Lee Thompson'ın Cape Fear'ının 1992 versiyonundaki dövmelerin imgesel

anlamlarının çok farklı yorumları üretilebilir. Bir metindeki bir motifin anlamını sorgulamak yorumsama farklılığının bir takım ifadelerini çağırır. Bu ifadeler, belli bir motifin anlamını sorgulama ile inşa edilmiş uzlaşım sistemden oluşturulmuştur.

Bordwell'in konumunun ana keskinlikleri (ve yönelimleri), onun , film eleştirisi kurumunun eleştirel yorumlamada yenilikçiliği teşvik eden taleplerinde bulunmaktadır. Film eleştirisi kurumu aynı zamanda neyin "yeni" olacağına karar vermek için belli sınırlamalar üzerinde de durabilmektedir. Akademik geleneğin yorumlamadaki yeniliklerin üretimini düzenlediğini belirtir. Yorumlamacı için belli başlı kural şudur: 'Yorumlama, yerine geçtiğimiz şey gibi olmaya başladığında, vazgeç'. Sinema üzerine yetkin birinin otoritesi "filmlerin anlamının nasıl üretileceğini bilmesinden" kaynaklanır. Bunu da bir dizi retorik strateji ile gerçekleştirir. Bordwell bu tür bir yorumsamacı stratejiden söz eder: "ehlileştirme, yeninin evcilleştirilmesi", bildik şeylerin bilinmedik şeyleri kapsadığı bir eylem. Buna, "düzensiz film yorumlanamayan film" olduğundan beri "kurumsal olarak yararlı bir işlev" denmektedir. Yeni yorumlar üretme ehliyeti ve yorumsamanın sonsuz potansiyeli olduktan sonra önümüzdeki soru kaçınılmaz olarak yorumsamacı yenilik arama eyleminin ne zaman ve nasıl durdurulacağıdır. Bordwell öncelikle, kişinin "kısmen diğer eleştirmenlerce oluşturulmuş diğer anlamlardan daha ince, yaygın, uzak, ya da kolay bulunmaz bir anlam önererek" yorumsamacı bir sonuca başlayabileceğini belirtmektedir.

Tarihi şiirseller ve kültürel şiirseller

Eğer Bordwell "yorumlama"ya karşı şüpheci ise, daha üretken bir film eleştirisi için oluşturduğu karşı-teklif, "tarihi şiirsellikler" in ve "neo-formalizm" in ikiz kavramlarını gündeme getirir. Bordwell'e göre neo-formalist şiirsellikler bir yöntem değil, bir "soru sorma yolu, keşfetmeye yarayan yaklaşım"dır. Neo-formalist eleştirmenin görevi, belli bir tarihi konjektürde bir film yapımcısının karşılaştığı seçeneklerin tanımlanabilir bir yeniden inşasını oluşturmaktır: "Neo-formalist şiirsellikler özellikle, bir film ya da yönetmenin işlerinin nasıl -geleneklerden oluşmuş bir arka plana rağmen- göze çarptığı ile ilgilidir." Bordwell film eleştirisinin sorması gereken iki ana sorunun şunlar olduğunu belirtir: "Belli filmler nasıl bir araya getirilir? Buna filmlerin terkibi (composition) sorunu densin, ve belli filmlerin etkileri ve işlevleri ne?" Sinemanın "tarihi şiirsellikleri" nin birincil özelliği, film kavramının daha önceki yönelimlerini yeniden inşa etme gayretidir. Bordwell "sinemanın bilinçli tarihi şiirsellikleri" nin belli sinemasal form, tür ve stil üzerine çalışmalar yapmak için konumlandırılması gerektiğini iddia etmiştir. Böylece -belli koşullarda- filmlerin nasıl bir araya getirildiği, belli işlevlere hizmet ettiği ve belli etkiler başardığı gösterilebilecektir. Bu tür eleştirel yaklaşım Arnheim'ın, Rus Biçimciliği'nin, erken Sovyet filmcilerinin işlerinde, Bazin'in sinema dilinin evrimi üzerine yazılarında, ve Noel Burch'ün Japon sinemasında stilin tarihi üzerine olan çalışmasında belirlemektedir. Bordwell, "filmin açık yapıli tarihi şiirselliği" nin sinemada "tarihsel olan seçeneklerin farkındalığı" nı gösterdiğini belirtmektedir. Şiirselcinin görevi "bir pratiğe ve onun ürünlerine hükmeden normları, gelenekleri, alışkanlıkları" çözümlenektir. Bu tür tarihi şiirsellikler, üretimi, belli

bakış geleneklerini, "bundan kaynaklanan, bakışın belli tarihi durumları"nı ya da tarihsel olarak özel "anlayış normları"nı saptama çabasında oldukları gibi, alımlama pratikleri üzerine de çalışacaklardır.

Bununla beraber neo-formalist yaklaşım, yukarıda belirtildiği gibi kendine farklı bir eleştirel görev edinerek yorumsamacı döngüden uzaklaşmaktadır. Alımlanmış ve olanaklılaştırılmış bir sistemde yeniliğin nasıl başarı kazandığı tanımlanır: "Neo-formalizm, özel bir filmin ustaca, ya da açıkça mücadele ettiği ilgi ile sıradan bir filme hükmeden görsel gelenekleri açımlayan ilişkileri dengeler". Bu formülasyon, Stephen Greenblatt'ın (1994)1980lerde ortaya attığı ve metinsellik ile yoruma yönelik belli bir yaklaşımı anlatan 'yeni tarihselcilik' kavramını aşmaktadır. Greenblatt bu kavramı, 'kültürel şiirseller' ya da 'kültürün şiirselleri' ile yer değiştirebilir bir biçimde kullanmaktadır ve kendi karmaşık tanımına eklemiştir. Florence'daki Uffizi'yi ziyareti ile ilgili bir anekdot ile bunu belirtir. Uffizi'ye Piero'nun 500. yıldönümü için düzenlenen "Piero için Bir Okul" (A School for Piero) adlı sergiye katılmak için gitmiştir. Sergi her ne kadar Piero'yu bağlamına yani serginin başlığı olan "okul"a yerleştirmeye çabaladıysa da, Greenblatt, Piero'nun tarzının bu bağlamda gösterilmesinin garipliği ile sarsılmıştır.

Sanırım serginin niyeti, bir bakıma, "eski tarihciliğin" niyetiydi. Yani, Piero'nun işinin geldiği bağlamı size hissettirmek. Bunları perspektif ile yapmayı nasıl öğrendiğini ve ışık ve benzeri şeylerin belli etkilerini elde etmeyi başarmayı nasıl öğrendiğini göstererek, Piero'nun dikkate değer başarısını açıklayıp anlamanıza yardımcı olacaktı. Ama serginin benim üzerimdeki etkisi açıkça bunun tam

tersi oldu. Piero'nun çifte-portresinin (Federico de Montefeltro ve karısı Battista Sforza'nın portreleri) büyüseliği ile sersemlemiştim. Bu, Piero'nun radikal başarısının normalleştirilmesinden çok, onun gerçek garipliğinin, umulmaz, öngörülmez, sürpriz gücünün birden bire şaha kalkmasıydı. Şunu söyleyebilirim ki herhangi bir kültürel şiirselin ya da yeni tarihciliğin -ki bazı durumlarda bu her zaman anti-tarihselciliktir- uzun-vadeli yaklaşımı bu tür bir süprizi kaybetmemek ve etkisini arttırmak olacaktır. Marxist estetik ile ilgili sorunlardan biri de olağan şüpheleri kolayca toplamaya yönelik olması ve dikkate değer gözüken şeylerin kehanetsel, aynı, bildik olana yönlendirimidir. Ama aslında bir kişinin yaşam deneyimi tamamen kehanette bulunamayacağınız şeylerin bütünüdür. Yoksa çaresiz görünebilirler ya da geri yansıtabilirsiniz.

Anekdot, Greenblatt'ın formülasyonundaki iki ana kavramın "rezonans" ve "mucize"- önemini göstermektedir. Bu iki kavram arasındaki oyun "yeni tarihselciliğin", "(daha) eski tarihselcilikten" ve 50'ler ile 70 sonlarında Amerikan İngilizcesi bölümlerinde egemen olan "yeni eleştircilik"ten farkını belirtir. Greenblatt'ın yeni tarihselciliği, daha erken bu iki yorumsamacı gelenekten keskin bir kopuş olmamakla birlikte onlara önemli bir yeniden-yönelimdir. Daha eski tarihselciliğin derin tarih bilgisi bağlamsallaştırımına saygılı bir biçimde yeni tarihselcilik, yeni eleştircilikte kapsamlı bir ayrıntıllık için kuvvetli ilgiye karşı da hatırlıdır. Yeni tarihselciliğin kapsadığı özel yeniden-yönelim, izleyici ya da okuyucusunu tutkuyla yakalama anında şaşırtan ya da süprize uğratan bir sanat ürününün kapasitesi gibi -ki bu da o sanat ürününün rezonansıdır- metinsel artefact'deki mucize ile ilişki kurma çabasındaki aşamada, ilk etapta düzenlenme olanağı veren

daha geniş bir kültürel-söylemsel çerçevede bulunmaktadır. "Rezonans" kavramı, ilgimizi, belli bir tarihsel dönemdeki sanatsal ya da kültürel uzlaşmalar içinde oluşan ve kişiye sanatsal ürünler yazma, resim yapma, yaratma olanağı veren geniş kültürel anlamlara yöneltir. "Mucize" kavramı, ilk aşamada sanat ürününü olanaklı kılan daha geniş sistemlerden ürünü kurtaran, bu sistemleri aşırın fırsatları tanımlamaktadır.

Greenblatt'a göre, kültürel şairseller mümkün söylemler arasındaki etkinliği adlandırır. Söylemler arasındaki bu etkinlik, bu fırsatlar ışığında belli dönemlerde kültürel üretimi sağlamaktadır. Bu fırsatlar, sanat ürününün, belli bir tarihi dönemde geçerli olan söylemsel ya da temsili sistemlerin ötesine geçmiş gibi görünmesini olanaklı kılmaktadır. Dolayısıyla Bordwell'in 'tuhaf' filmindeki yeni-biçimci kıyası bir kanıttır. Yine de, tıpkı Bordwell'in "görmenin tarihsel şekilleri"ne yönelik ilgiyi ifade etmesi gibi-Greenblatt'ın yaklaşımı da, belli tarihsel dönemlerde belli kültürel ürünlerin düzenlenmesini olanaklı kılan tarihsel temsili sistemlerde olduğu gibi, kültürel nesnelere bilmenin eleştirel-kuramsal yolları ile süreklileşmiştir. Yani "rezonans" ve "mucize" kavramlarına oturtulacak çifte bir geçicilik bulunmaktadır.

Kültürel Yorumbilgisi

Benzer temalar Dudley Andrew'un Film in the Aura of Art (1984) ve Mists of Regret (1995) adlı yapıtlarında da ele alınmaktadır. Film in the Aura of Art'da Andrew yedi sinema klasiğinin okumasını yapar ve Orson Welles ve Kenji Mizoguchi'nin işleri üzerine yeniden bir düşünme yaklaşımı önerir. Belli filmlerin, üretildikleri sistem ile ilişkisini tartışırken, "aynı olmaktan kaçmak

istedikleri sistem olmadan bu filmlerin okunamayacaklarını" belirtir. Andrew'a göre anlam, "gelenek ile yeninin karşılaşması arasındaki veriş ve alışlarla oluşturulur". Sonra şöyle devam eder: "Her film kendisine anlaşılabilirlik sağlayan sistemden ayrı bir kendi yerinde durma çabasıdır. Hollywood bu süreci düzenli kılan tek isimdir. Bu süreç her ulusun ve sanat biçiminin kültür endüstrisinde her zaman farklıdır."

Andrew'un eleştirel yaklaşımı biçimciliği fenomenoloji ile birleştirir ve eğer Bordwell'in yaklaşımına (biçimcilik açısından) bir yakınlık gösteriyorsa, Stanley Cavell'in fenomenolojik film eleştirisine de yakındır. Andrew ve Cavell, film eleştirilerini bir tür kültürel konuşma olarak kabul eder ve her ikisi de bunu başka bir yaklaşımdan ziyade seçerek tartıştıkları filmler ile gerçekleştirirler. Dolayısıyla Andrew'un 'berekatli filmler üzerine çalışması', 'filmler ilk sözcüklere, sıklıkla da, son sözcüklere sahiptirler'in içindeyken Cavell, 'her zaman, filmlere nasıl bakacağımızı ve onlar üzerine nasıl düşüneceğimizi bırakalım filmler bize göstereyin' (1981: 7) der. Andrew'un eleştirel yaklaşımı, 'tüm yorumlamalar gibi, makalelerim kültür üzerine bir tartışma değil, kültür ile bir konuşmadır' gibi, 'ne tür filmler benim onlara göre olan duruşuma hakimdir?' sorusunu keşfetmeye tasarlanmıştır.

Mits of Regret ile Andrew eleştirel tutumunu "kültürel yorumbilgisi" dediği kavram ile pekiştirmiştir. Böylece sinemanın kültürel tarihi, filmlerin "yapılmasına, anlaşılmasına, hatta yanlış anlaşılmasına, çelişkili olmasına, ya da önemsiz kılınmasına izin veren temsil durumlarının dolaylı yeniden-inşasını" oluşturur. Barthes'in (1967) Writing Degree Zero adlı çalışmasındaki ecriture kavramından (kavrama daha sonra Derrida ve Kristeva'nın verdiği

farklı anlayıştan ziyade) esinlenerek Andrew, 'göze ait' (optique) kavramını "herhangi bir dönemde mümkün olan (sinemasal) tercihlerin sınırlı çoğulculuğu" şeklinde tanımlar. Ona göre bu kavram, "özel bir sinemasal durumdaki verili bir anda varolan olasılıkların sınırlı bir setinin, tercihin bir tekrarını" taşır ve aynı zamanda "izleyici beklentilerinin, gereksinim ve kullanımlarının belirlenimlerini de kapsar".

Andrew'un yaklaşımının fenomenolojik tarafı, ilgilendiği filmlerin, izleyici olmanın farklı bir türüne giriş olduğunu, bunun tamamen bir fark olmamakla birlikte, izleyiciyi tarif edildikleri yönde yeniden inşa etmemizi teşvik edecek denli bir fark olduğunu belirttiğinde açığa çıkar. Bir tarihçi olarak, başka bir seyirci olmaya hazır bir seyircidir. Bu, daha önce, yorumbilgisini "saygıya değer metin ve bunun sonucu arasındaki ilişkiyi gözönüne alan bir kuram, metnin tarihsel bağlamı okunması...Bu, sadece metnin içinde metin için bulunan anlamı arama çabası" olarak tanımlamasından esinlenmiş bir yaklaşımdır. Şöyle devam eder: 'Yorumbilgisi için hareket noktası daha fazla açık olmamalıdır: ne okuduğumuzu anlamadığımızda ne yapmamız gerekir?' İfadesinin açıklığı yine de 'anlamama'nın birkaç farklı şekil alabileceği gerçeğini yalanlamaktadır.

'Anlamama'

Örneğin bu, metnin üretildiği temsili-kompozisyonel sisteme, buna bağlı olarak da tarihsel olarak ilişkilendirme yönüne aşına eksikliğini gösterir. Roger Chartier'in dediği gibi, 'Okumanın tarihi, sessizce ve sadece gözlerimizi kullanarak kendini bizim çağdaş okuma tarzımızın seceresi ile sınırlamamalıdır, aynı

zamanda (ve belki de herşeyden önce) belli bir süre varolmamış, unutulmuş hareket ve alışkanlıkların izini sürme görevini de edinmelidir.' Chartier, (sadece yapısal eleştirinin ve onun tüm değişkenlerinin değil aynı zamanda ürünlerin yeniden inşa edilen alımlamasına uyumlu edebiyat kuramlarının da içinde kalan) metnin salt anlamsal tanımlamalarına karşı durur ve, nasıl 'bir metin....yeni bir anlam ve konumla, onu yorumsal değişime mümkün kılan mekanizmalar olduğunda kuşatılır' ve ne zaman 'metnin biçimi yeni okuyucular tarafından, önceki okuyuculardan farklı bir biçimde idrak edilir' yaklaşımına sahiptir. Bunu söyleyerek Chartier, bir metnin belli bir metinsel yapıyı barındırırken aynı zamanda, toplumsal durumlar ve metni katlanır kılan okuma tarzları değiştiğçe metnin kendisinin de değiştiğini hatırlatır. Chartier'in yaklaşımı de Certeau'nunki ile aynıdır: şöyle ki, bir metin, kendisinin ilk sosyo-kültürel görünürlüğünü paylaşan kurumlardan ne kadar çok uzaklaşırsa, okuyucular da o kadar çok, metin ilk önce okunurken kullanılan kavramlardan uzaklaşan okumalar ile hareket edeceklerdir.

"Anlamamak" ile ilgili ikinci bir örnek temsiliyet sistemlerinin uyumsuzluğunu barındırabilir, böylece kültürler-arası bir yaklaşıma gereksinim duyulabilir. Umberto Eco'nun, Antonioni'nin Çin filmi Chung Kuo Cina'nın (1972) alımlanması üzerine olan tartışması, bu tür bir yanlış anlamamanın iyi bir kanıtıdır. Antonioni filmindeki kodlama ve kodaçma arasındaki fark, büyük bir politik itham oluşturan bir temsiliyet sistemi uyumsuzluğuna yol açmıştır. Eco, Antonioni'nin Çin'in "nazik ve uysal bir resmini" sunmak istediğini belirtmiştir çünkü 'bize göre nezaket nevrotik rekabete karşıdır.' Maalesef, Çinliler'e göre bu uysallık, teslimiyet olarak

açımlanmaktadır, ve böylece temsiliyet hor görülen bir şey olarak ele alınmıştır. Eco, filmdeki -Nanking Köprüsü'nün temsiliğini içeren- bir sekansı temsiliyet sistemindeki uyumsuzlukları göstermek için ele alıp açıklar: "Böylece Renmin Ribao'daki ünlü eleştirisinin, nasıl Nanking köprüsünün çekimini, köprüyü çarpık ve kaypak göstermek için bir girişim olarak kabul ettiğini görürüz. Çünkü frontal temsiliyete ve bakışık çekimlere prim veren bir kültür, etkililiği öne süren, aşağıdan çerçeveleyen ve kısaltan, gerilim üzerine kurulu ve bakışsız Batı sineması dilini kabul edemez." Bu nedenle Çinli eleştirmen "başka bir mantık görür.....ve kızar".

Sonuç olarak "anlamama" özel bir olumsuzluk ile olan aşinalığımızın olumlu bir sonucu olabilmektedir. Burada bir anlayışsızlık ya da bilinmezlik durumu okuyucunun sanat metnine yönelik hesaplanabilir olarak üretilmiş ilişkisidir. Schlegel'in ileri sürdüğü gibi "Klasik bir metin tamamen anlaşılır olmamalıdır. Fakat yetiştirilenler ya da yetişenler sürekli daha fazla şeyler öğrenmelidirler o metinden." Bu yaklaşım sanat filmi izleyicilerinin bu tür filmleri tüketirken yaptıkları şeylerin iyi bir tanımlaması gibi gözükmektedir. Ian Hunter (1988), Schlegel'in terimlerini kullanarak okurun çifte kuşkusunun ve metnin anlaşılmaçılığının post-romantik estetik sistemin ikiz çıktıkları olduğunu belirtmektedir. Bu sistemde anlaşılmaz ve estetik olarak tüketilemez olan metin, gerçek bir metinsel vasıf olmadan uzak, estetik anlaşılmaçılık üretme amacıyla bir metne dahil edilmiş eleştirel vasıtanın bir ürünüdür. Bu şekilde harekete geçtiğinde metni mükemmelsiz olarak anlayan yorumlayanda etik tamamlanmazlık hissi üretir. Hunter'ın tanımladığı sistem üzerine Tony Bennett'in açıklaması bunu "asla doğru ya da yanlış olmayan sonsuz okuma pratiğinde bir yer

olarak anlaşılmaz edebi metin kavramlaştırımı" oluşturmaya yönlendirir (1990).

Örneğin Bordwell, Teresa de Lauretis'in (1984) *Bad Timing* (Nicolas Roeg, 1980) filmine yönelik yorumuna yanıt verir. Lauretis, filmi 'görsel ve anlatsal kimliklendirmeyi önleyerek seyirci hazzının altını kazır, bunu da olayları ve olayların sıralanışını, zamanlamasını anlamayı görmenin zorluğunu oluşturarak gerçekleştirir: zaman duygumuz, film bizim için bulanıklaştıkça, filmde belirsiz bir hal alır.' Bordwell yorumu şudur: 'Zıt bir biçimde: bu tür kimliklendirme sorunları ve bu tür belirsizlikler sanat sinemasının geleneklerinin temelini oluşturur, ve *Hiroshima mon amour* (Alain Resnais, 1959), *The Red Desert* (Michelangelo Antonioni, 1964), *Persona* (Ingmar Bergman, 1966) ve benzeri filmler, tutkulu yönetmenler için model oluşturmuş ve film izleme tarzlarını şekillendirmişlerdir.' *Bad Timing* örneği çerçevesinde, Bordwell'in yaklaşımının Hunter'ın savundukları ile bazı düzlemlerde bağlantılandırılabilceği söylenebilir. Öncelikle, bir flashback oluşturmak amacıyla kullanılan kurgulama tekniği ile klasik Hollywood sinemasında kullanılan teknikleri karşılaştırsak şunu görebiliriz ki, bir yorumun üretilmesi, izleyicinin belli bir metinsel tekniğe (burada kurgulama) olan bilgisi ya da aşinalığının, aynı seyircinin, Hunter'ın belirttiği gibi, filme yönelik etik tavrı ile ardışıklık içinde olması ile gerçekleşir.

Bir neo-formalist şiirsele göre flashback, araştırma nesnesi olabilecek Hollywood tarihindeki farklı karşılıkların aracı olabilecektir. Klasik Hollywood sinemasındaki bazı flashbacklerin işaret ettiklerini anımsarsak: Açık bir pencereden içeri rüzgar girer. Kamera bir masa üstü takvime yaklaşır. Takvimin yaprakları, kurmacanın o noktasında dönülmesi gereken geçmişe dönene dek

geriye 'savrulur' (Douglas Sirk, *Written on the Wind*, 1957). Bir karakter diğer bir karaktere önceden olmuş bir silahlı çatışmada gerçekten ne olduğunu anlatmak zorundadır. Bir sigara yakar, 'Geçmişini düşün Pilgrim' der ve sigara dumanını dışarı verir. Sahne böylece geçmişteki zamana dönmemize olanak sağlar (John Ford'un 1962'de yaptığı *The Man who Shot Liberty Valance* filminde John Wayne, Jimmy Stewart'a, bu aslında flashback içinde bir flashbacktir). Tipik bir kara film flashbacki olarak da, kamera yakın plan çekerken karakterin gözlerinin etrafına kuvvetli bir ışığın yerleştirilmesi örnek olarak verilebilir.

Öte yandan *Bad Timing*, seyirciyi aniden farklı zaman ve mekanlara götürür. Alex'in (Art Garfunkel) yanı baygın Milena'ya (Theresa Russel) tecavüzünü gösteren mücadele sahneleri -ki bu sahneler film üzerine yazılanların en çok üzerinde durduğu sahnelerdir- seyirciye dedektif Netusil'in (Harvey Keitel) bakışına yapılan kesmeyle verilmektedir. Bu, filmin modernist yaklaşımlarından biridir (ya da Bordwell'in dediği gibi 'sanat sineması gelenekleri'ndendir) fakat cinsel-politik etki sorununu da taşımaktadır. Sonuç, seyircide kendine bu olayın gerçekten mi ya da Netusil'in fantazisi mi olduğunu sormayı harekete geçirmektir. Seyirci şunu da bilmektedir ki filmde kesin bir yanıt yoktur. Dolayısıyla karşımızda inşa edilmiş bir belirsizliğin ya da 'belirsizlik etkisi'nin üretildiği bir modernist, sanat sineması pratiklerinin tekniklerine sahip film bulunmaktadır. Seyircinin asla kesin bilgisi yoktur, tabii ki yine de bir çok seyirci birbiriyle film üzerine konuşmuş ve tartışmıştır.

Filmin metinsel noktalarından biri bu durumun belirsizliği ve kararsızlığı üzerinde durmasıdır. Üçüncü bilgiç-şahıs anlatımı ve birinci şahıs karakter itirafı yoktur. Tek yapmamız gereken, belirsizlik etkisi üretmek için tasarlanmış bir metinsel aygıtı yorumlama kapasitemizi harekete geçirmektir. Uygulanacak 'doğru' okuma yöntemi, karar verememe memnunluğu içinde olduğumuz yöntemdir. Sonuç olarak metinsel açıklığın, belirsizliğin, ve kararsızlığın bu özelliklerine belli durumlar altında ulaşılabilir. Kurgulama tekniği biçimsel bir metinsel gelenek ya da durum meydana getirir. Fakat bu, seyircinin kendi üzerinde gerçekleştireceği etik-yorumsamacı bir yaklaşımın birlikteliğine gereksinim duymaktadır. Örneğin seyircinin şöyle bir seyretme alışkanlığının olması gerekmektedir: 'En geniş belirsizlik düzleminde oku, kesin bir çözümün olmayacağını bilerek yorumla ve bu durumun keyfini çıkar.' Bordwell ve Hunter'dan yola çıkarak göz önünde bulundurulacak önemli noktalardan biri de tarifsiz olarak adlandırılan bir filme belli bazı eleştirel anlaşmaların yerleştirilmesi gereksinimidir. Tarifsizliği katlanır kılacak bu özellik özel bir okuma yeteneğini de oluşturmaktadır.

Okuma Formasyonu

Metin ve okuma arasındaki bu tartışma bizi metin-okuma-bağlam ilişkisindeki başat soruya götürür. Bir metin ve bir okuma olarak ele alınacak olan nedir, tarihsel olarak değişen sosyo-kültürel bağlamsal bir alana sonradan eklenen zıtlıklar olarak üretim koşulları, ilk ortaya çıkışı ve ilk toplumsal sirkülasyonu kavramları ile bir metin ne kapsamda açıklanacak? Günümüz film araştırmalarında Tony Bennett'in, bu tür soruların yanıtlanması ve

izleyici ve/ya da yorumcuların özel filmlerle yaptıklarının yerinin tarihsel olarak ne tarafından belirlendiğinin yeniden düşünülmesi olarak 'okuma formasyonu' kavramına bir yönelim bulunmaktadır. Bennett'in 'okuma formasyonu' kavramının, popüler medya metinlerine yönelik 'alımlama' fikrini yeniden düşünmenin gözde kavramı haline gelmesi ile görünen odur ki kavramına hayat veren okuma formasyonunun belli noktaları ortaya çıkarılabilir.

Kavramlaştırım doğrudan Bennett'in Brecht okumasından ('yeniden yazma' üzerine olan), Macherey'den (1977'deki 'metinsel kabuk bağlama' üzerine olan), Carlo Ginzburg'un bir okur olarak Menocchio'nun the Cheese ve the Worms'daki (1978) anlamlı tanımından, ve metinlerarasılık kavramının sonraki gelişmelerinden türemektedir. Fakat kavramın gelişiminin daha geniş bir bağlamı Marksist estetiğin 1970 sonlarında yeniden gündeme gelmesi ile gerçekleştirilir. Burada Bennett'in Biçimcilik ve Marksizm (1979) adlı makalesi önem taşımaktadır ve edebi metinlerle ilgili olarak İngiliz edebiyat eleştirmenleri Brecht, Althusser, ve Pierre Macherey ile daha bir yakınlık göstermeye başlamışlardır. Yeniden canlandırılan bir Marksizm 'yeniden yazım' ve 'tüketim üretimi' kavramı üzerine, metinlerin tarihsel olarak değişen eylemleri ve varoluşlarının eleştirel analizini savunarak odaklanmaktadır. Bu, 'edebiyat üzerine olan tüm söylem tarihinin gösterdiği şey, bir metnin ne kadar, kaç farklı durumda anlamlı kılınabileceğidir' yargısı ile temellenen bir analiz türüdür. Bu perspektiften, 'metnin' anlamı 'sadece işlerin kendileri değil fakat onlara iliştilen ve sonunda dahil edilen tüm yorumlamalar'dır.

Bennett'in 'okuma formasyonu' kavramlaştırımı anlamın doğuştan değil sürekli geçişken olduğunu göstermektedir: 'Bu,

metinlerin sahip olabileceği bir şey değildir, metin ve okur yakınlaşmalarını sürekli farklı biçimlerde düzenleyen okuma formasyonları ile üretilebilen bir şeydir'. Bu aynı zamanda popüler okuma sorunlarını yeniden düşünmeye yardım etmek amacıyla tasarlanmıştır. Okuma, bu bağlamda, 'tüm metinlerin "verimli etkin" olabileceği anlamlar ve mekanizmalar'dır. Bu durum, geleneksel ve yetersiz olarak metinlerin tüketim ve alımlanma süreçlerinin olduğu bir "verimli etkinlik"tir. Okuma formasyonu kavramlaştırımı dolayısıyla, belli bir metnin üretiminin oluşturduğu durumları özel bir yere koymaktan ziyade bir metnin toplumsal işlevinin asıl tarihine dahil olmak anlamına gelir.

Verimli hareketlilik kavramı, metinsel yorumlama kavramının yerine geçmek ya da yerini değiştirmek anlamındadır: 'kendi tarihinde bir metin daima farklı maddi, toplumsal, kurumsal ve ideolojik bağlamların değişimlerinin içine yeniden yazımların' sürecine hedeflenmenin anlamlarını oluşturur. Bennett'in çabası 'metinlerin, okurların ve metin-okur arası ilişkilerin değişebilir tanımlamalara özne oldukları süreci ifadelendirmektir'. Herhangi bir sabit okunacak nesne olarak ya da pek çok okunmasının etrafında sınıflandırmanın yapılabileceği sabit bir birim olarak bir metnin kendisi, 'okuma ilişkilerinin ve bu ilişkideki metin ve okur arasındaki etkileşimi tarihsel ve somut olarak yapılandıran okuma formasyonlarının' içinde erimiştir. 'Metnin' (biçimsel bir tanımlamaya açık) anlamlı varlığı ve (okur tepkisi perspektifine açık) 'okuma öznesi' arasındaki yakınlaşmayı irdelemekten ziyade Bennett, 'kültürel olarak etkinleştirilmiş metin ve kültürel olarak etkinleştirilmiş okur arasındaki etkileşimin, yani hem metnin hem de okurun kaçınılmaz şekilde kayıt altına alındığı maddi, toplumsal,

ideolojik ve kurumsal ilişkilerce yapılandırılan etkileşimin' araştırılmasını önermiştir.

Böylece 'okuma formasyonu' kavramı, belli bir metinsel ifadelendirme bulan toplumsal bağlamın metin dışılığı kavramından ve metinsel biçimciliğinden kaçınmaya çabalar. Metinler, okurlar, ve bağlamlar 'birbirleri ile olan ilişkilerinde sabit, ayrılabilir ögeler' olarak tasarlanmazlar, çünkü 'farklı okuma formasyonları.....kendi metinlerini, kendi okurlarını ve kendi bağlamlarını üretir'. Dolayısıyla metinler 'farklı okuma formasyonları içinde okunacak-nesnelere kadar inşa edilmiş' olarak araştırılırlar. Bu farklı okuma formasyonları nesnelere varoluşunu tarihsel olarak etkin, kültürel olarak alımlanan metinler olarak yumuşatmıştır. Araştırması eş zamanlı olarak hem okunmaları ışığında metinler hem de metinleri ışığında okumalardır. Bunun 'Bond fenomenine' uygulanan ve Bond ve Ötesi'nde (Bennett ve Woollacott, 1987) ifadelendirilen kuramsal sonucu şudur ki okunan metin 'her zaman-çoktan kültürel olarak etkinleşmiş bir nesnedir'. Tıpkı 'okur her zaman-çoktan kültürel olarak etkinleşmiş bir öznedir.....metin ve okur bir okuma formasyonu içinde ortak-üretmiş olarak tasarlanır, birbirlerine kesin bir yoğun birlik içinde geçmişlerdir'de olduğu gibi.

Barbara Klinger'in (1994) Douglas Sirk üzerine olan kitabı Sirk'ün yıllarca subversive, yetişkin, klasik, adi, gülünç, ve toplumsal cinsiyet tanımlaması araçları haline gelmiş filmlerini Bennett'in kuramsal yaklaşımı ile ele aldığı bir kitaptır. Sirk'ün filmlerinin alımlanışı üzerine olan örnek araştırmalar '1950'lerden 1990'lara kadar farklı tarihsel, kültürel, ve kurumsal bağlamların Douglas Sirk'ün melodramlarındaki anlamı ve ideolojik yapıyı nasıl ürettiği'ni açığa çıkarır. 'Farklı kimliklerin oluşmasını mümkün kılan

kurumsal, kültürel, ve tarihsel durumlar'ın tartışıldığı kitap 'anlamın bazı haritalarının' nasıl işlerlik kazandığını araştıran bir çalışma haline gelir, ve 'bir film ya da romanın en uygun eleştirel yöntemce bir kere elde edilebilecek bir özü vardır' yaklaşımından ümidini keserek Klinger'in analizi 'konum değiştirebilen kimlikler ile tarihsel fikir değiştirmeler' olarak tasarlanan metinsel biçimlere iştirak edebilmektedir. Böylece Klinger bir film yapımcısının eleştirel ününün toplumsal kaderinin peşinde olabilecektir ve farklı toplumsal-tarihsel bağlamlarda Sirk'ün filmlerini farklı anlama sahip kılabilmek amacıyla etkinleştirilmiş çeşitli yorumsamacı harita sistemlerini araştırabilecektir. 'Sürekli dönüşüm acıları içindeki bir metnin' resmini sunan kitabı, 'kamusal olarak dolaşan metinler için olasılıklı anlamlar inşa etmeye yardım eden toplumsal durumların ve kurumların' altını çizer. Bunu yaparak Klinger Janet Staiger'in eleştiri kavramını takip etmiş olur. Staiger'ın kavramı metin yorumlamasının tarihsel açıklaması yanında durarak metinsel yorumlamadan kaçınan bir özelliğe sahiptir.

Belli filmlerin tarihsel örnek-araştırmaları 'nasıl, farklı koşullar altında, filmlerin farklı kimlikler ve kültürel işlevler farzettğini' gösterir. Klinger'in analizi, çeşitli yorumlama noktalarının uzun bir zaman diliminde Hollywood sinemasını açıklama çabasındaki tarzını inceler. 'Tarihsel araştırma bize alımlama sürecindeki söylemleri göstererek metin/okur etkileşiminin yer aldığı göstergesel çevrenin yeniden inşa edilmesine yardım eder'. Bu tür bir kuramsal yönelim, sosyal hayatındaki çeşitli noktalarda metnin sosyal alımlanmasını destekleyen kurumları tanımlama çabası adına, metinsel yorumlamadan, metnin içsel stratejilerinin analizinden kaçınır. Benzer bir eleştirel yaklaşımda Paul Smith

(1993) Clint Eastwood'un kültürel varlığını analiz eder ve 'özel bir dönemin verili kültüründe herhangi bir metinle beraber yaşayan sürekli değişebilir söylemsel olanakların genel etkisi.....ortak-metinsel tarihler bir metnin ya da ifadenin hem üretimini hem de alımlanmasını birbirine geçirir' yaklaşımını ima etmek amacıyla 'ortak-metinsel tarihler' deyimini kullanır.

'Yeniden okuma' ve Eşcinsellik Kategorisi

İşler bir kere kök saldıktan sonra, ortaya çıkışlarının ne denli rastlantısal, ne denli tarihi koşullara bağlı olduğunu anımsamak bazen zor olabilir. 1990'larda ABD, İngiltere, ve Avustralya'da 'eşcinsellik kuramı'nın ortaya çıkışı ve aniden kurumsallaşması önemli bir noktadır. Eşcinsellik kuramının İngiltere'de çok önceden kurulmuş bulunan gay-lezbiyen araştırmaları alanının diğer edebiyat-film-kültür alanlarındaki eleştirel ilgi ile yakınlaşması sonucu sınırlılığı genişlemeye başlamış ve kuram ile ilgili kitap, makale, ve konferans patlaması yaşanmıştır. Kültürel bir kategori ve entelektüel-akademik bir nesne olarak eşcinsellik kuramının başarısının ölçümü şunun kanıtıdır ki kuram hem eşcinsellik kategorisinin çıkışından önce üretilmiş kültürel metinlerin yeniden okunmasının anlamını oluşturur (yani eski zamanların kültürünün yorumsamacı yeniden şekillendirilmesine olanak sağlar) hem de günümüz kültür üreticilerinin ürünlerini ve etkinliklerini (filmler, romanlar, oyunlar, enselasyonlar) tanımlamak için kullandıkları şemsiye bir kavram haline gelir. Eşcinsellik kuramı eski metinleri yeniden okuyarak ve bugünün kültürel üretimi için bir kendiliğinden-anlama oluşturarak çifte bir kültürel-yorumbilgisi işlevi sergiler. Burada, örneğin, yeni tarihselcilik, eski tarihsel

dönemlerden, kültürel metinleri okumanın yeni yöntemlerini sağlayan ilk etkinliğinde sınırlandırılmış görünmektedir. Yeni tarihselcilik, neo-pragmatizm gibi yorumlamaya yeni bir yöntemle olanak sunar. Ve neo-pragmatist perspektiften iki soru eşcinsellik kategorisi ile ilişkili olarak kendini gösterir: 'eşcinsellik' orada gerçekten var mı yoksa kuramsal bir türetme-müdahale eylemi ile mi üretiliyor? Bu farklılık önemli mi? Eşcinsellik kuramı neo-pragmatizmin iddialarının kanıtları haline mi dönüşüyor? Bir okuma tarzı olarak, Rorty'nin Ulysses üzerine düşüncelerini anımsarsak, şu an basitçe 'işaretler üzerine söyleyebileceğimiz' şeyler mi? Ya da, Durgnat'ın belirtebileceği gibi, metinleri 'yağmalama' yollarından biri mi?

Örneğin Alfred Hitchcock'un Marnie (1964) filminde 'eşcinselliğin' olduğu bulunmuştur (Knapp 1993). Bu okuma 1964'de olanaklı değildi çünkü bir eşcinsellik kuramı analizi yapabilme olanağı 25 yıl sonra gerçekleşebilmiştir. Bu da, film ve edebi metin ilişkilerine eşlik eden eleştirel yaklaşımların yeniden düzenlenmesinin bir sonucudur. Burada eşcinsellik kuramının, yaklaşık 30 yıllık bir geçmişi olan (en azından Manny Farber'in 1940 ve 50'lerdeki film eleştirisinden beri) ve 1960'lardan (Sontag) 70'lere ve 80'lere (Russo, Dyer, Britton) ve 90'lara (Ross, Robertson) daha yoğunlaşmış eleştirel yaklaşımları da cezbeden kamp kategorisi ile ilişkisini açığa çıkarmak yararlı gözükmektedir.

Sonuç

Verimli tarafları olan eşcinsellik kategorisine iliştilerebilen bazı konuların özlü bir tartışması bizi başlangıçta belirtilen bazı noktalara geri götürmektedir. Eğer uygun bir yorumlamanın, filmin

ilk kez çıktığı anlam oluşturuca bağlama saygılı, ve gerektiğinde onu yeniden inşa eden bir kavram olmasına rıza gösterirsek, Bordwell'in 'tarihsel şiirseller'inin, Andrew'un 'optik' ve 'kültürel yorumbilgisi'sinin, Greenblatt'ın 'kültürel şiirseller'inin, ve Eco'nun kelimesel tarihselliğinin aynı paydayı paylaştığını görürüz. Bennett ve Klinger gibi akademisyenlerin ürünleri bizi, metinler için anlamların üretildiği pek çok farklı bağlamın farkındalığına gereksinim duymaya yönlendirmektedir.

Sonuçta bu, kültürel şiirseller karşısında neo-pragmatizmi ya da kültürel yorumbilgisi karşısında tarihsel şiirselleri seçme sorunu değildir. Burada ele alınmaya çalışılan farklı eleştirel yönelimler, sanırım, Chartier'den alınan aşağıdaki yorum ile paralellik göstermektedir: 'emin olmak gerekirse, yaratıcılar.....anlamlarının ayrıntısını araştırma arzusu duymaktadırlar ve okumayı (ya da izlemeyi) zorlaştıran en doğru yorumu açığa çıkarmak istemektedirler. Ama başarısız olmadan, alımlama türetilir, değiştirilir, biçimi bozulur'. Ve yine eşit bir biçimde başarısız olmadan metinsel kompozisyon ve köken ile metinsel yolculuk ve tahsisin arasını açan yarığı anlatmaya çabalayan eleştirel perspektiflerin oluşumu kaçınılmazlaşacaktır.

Kaynakça

- ANDREW, Dudley (1984), *Film in the Aura of Art* (Princeton: Princeton University Press)
- (1995), *Mists of Regret: Culture and Sensibility in Classic French Film* (Princeton: Princeton University Press)
- BARTHES, Roland (1967), *Writing Degree Zero*, trans. Annette Lavers and Colin Smith (New York: Hill & Wang)

- BENNETT, Tony (1979), *Formalism and Marxism* (London: Methuen)
- (1990), *Outside Literature* (London: Routledge)
- and Janet Woollacott (1987), *Bond and Beyond: The Political Career of a Populer Hero* (London: Macmillan)
- BORDWELL, David (1989), *Making Meaning: Inference and Rhetoric in the Interpretation of Cinema* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press)
- CAVELL, Stanley (1981), *Pursuits of Happiness: Hollywood's Comedies of Remarriage* (Cambridge, Mass.: Harvard University Press)
- CHARTIER, Roger (1994), *The Order of Books: Readers, Authors, and Libraries in Europe Between the Fourteenth and Eighteenth Centuries*, trans. Lydia G. Cochrane (Stanford, Calif.: Stanford University Press)
- CULLER, Jonathan (1981), *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (London: Routledge&Kegan Paul)
- DE CERTEAU, Michel (1984), *The Practice of Everyday Life*, trans. Steven F. Rendall (Berkeley: University of California Press)
- DE LAURETIS, Teresa (1984), *Alice Doesn't: Feminism, Semiotics, Cinema* (Bloomington: Indiana University Press)
- DURGNAT, Raymond (1981), 'Nostalgia: Code and Anticode: A Review of Jonathan Rosenbaum's *Moving Places: A Life at the Movies*', *Wide Angle*, 4/4: 76-8.
- ECO, Umberto (1992) with Richard Rorty, Jonathan Culler, and Christine Brooke-Rose *Interpretation and Overinterpretation*, ed. Stefan Collini (Cambridge: Cambridge University Press)

- ELLIS, John (1981), 'Notes on Obvious', in M.A. Abbas and Tak Wai Wong (eds.), *Literary Theory Today* (Hong Kong: Hong Kong University Press)
- GREENBLATT, Stephen J. (1994), 'Intensifying the Surprise as well as the School', *Interview with Noel King*, *Textual Practice*, 8/1: 114/27.
- HUNTER, Ian (1988), 'The Occasion of Criticism', *Poetics*, 17/1-2: 159-84.
- KLINGER, Barbara (1994), *Melodram and Meaning: History, Culture and the Films of Douglas Sirk* (Bloomington: Indiana University Press).
- PETRO, Patrice (1986), 'Reception Theories and the Avant-Garde', *Wide-Angle*, 8/1: 11-17
- RORTY, Richard (1992), 'The Pragmatist's Progress', in *Eco* (1992)
- SMITH, Paul (1993), *Clint Eastwood: A Cultural Production* (Minneapolis: University of Minnesota Press)
- STAIGER, Janet (1992), *Interpreting Films: Studies in the Historical Reception of American Cinema* (Princeton: Princeton University Press).