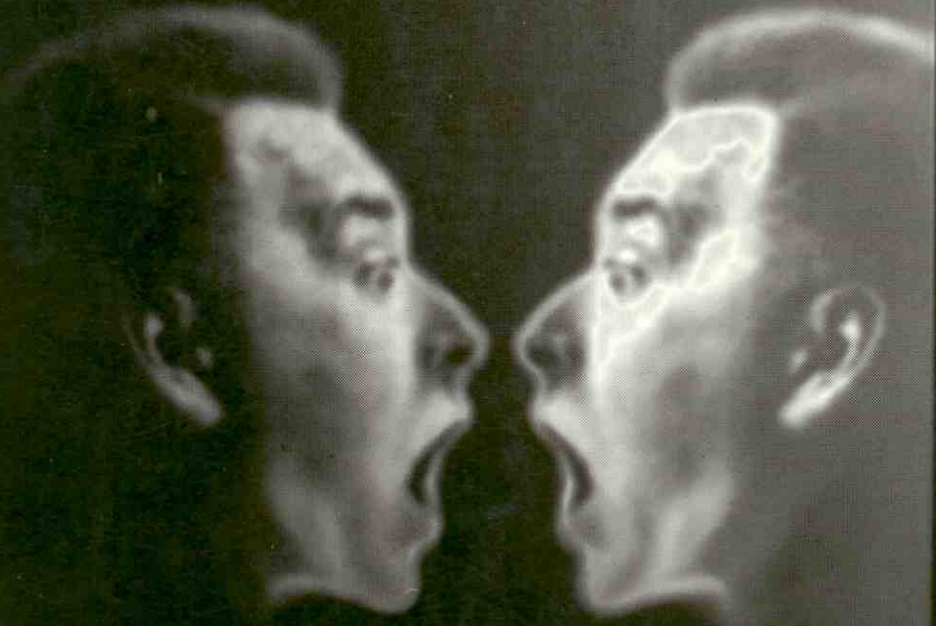


seyirci^{ve} **sinema**



N E Z İ H
ERDOĞAN

Seyirci

ve bir anlamlama süreci olarak sinema

Med-Campus Proje # 126 eğitim materyali olarak hazırlanmıştır, parayla satılamaz.

This publication is for private study only. Copyright rests with the author and original publisher.

It has been produced by MEDCAMPUS Project #126.

MED-CAMPUS PROJE # 126 YAYINLARI: 2

İçindekiler

	Sayfa
ÖNSÖZ	9
GİRİŞ	11
I. GÖSTERGEBİLİM VE SEYİRCİNİN KISA BİR TARİHİ	17
Birinci Göstergebilim ve Yapısalcılık	
İkinci Göstergebilim ve Yapısalcılık Sonrası	
II. "SİNEMATOGRAFİK ÖZNE"	31
Sinematografik Aygıt	
Sinemada Birincil Özdeşleşme	
Dikiş İçin Sinematik Bir Model	
Bakış Örgütlenmeleri	
III. BİLGİ, BİRİKİM, BİLİŞ	45
Seyircinin Görsel - İşitsel Okuryazarlığı	
Sinematografik Görüntü ve Gerçeklik	
Mekan ve Hareket	
Seyircinin Zihinsel Donanımları	
Şemalar ve İşlemler	
Dağarcık ve Bağdaştırma	
Metinlerarası Konumlar	
IV. HALLOWEEN VE SEYİRCİ	57
Halloween'de Dikiş Uygulamaları	
Özdeşleşme, Kopma ve Duygudaşlık Temelinde Haz	
Seyirci ve Film Metninde Bilgi Hiyerarşisi	
Sonuç	
V. İNGİLİZCE ÖZET	64
VI. KAYNAKÇA	65

Özgeçmiş

Nezih Erdoğan 1959, Eskişehir doğumlu. Eskişehir Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi'nden mezun oldu. British Council'in verdiği bir bursla University of East Anglia'da (Norwich) araştırma yaptı (1985-1986). 1989 yılında doktor, 1992 yılında doçent ünvanlarını aldı.

Sinema Kitabı başlıklı bir çalışması var. Halen Bilkent Üniversitesi'nde öğretim üyesi olarak çalışıyor.

Born in Eskişehir, 1959. Graduated from the Faculty of Communications, Anadolu University. Did research at the University of East Anglia, Norwich, on a British Council scholarship (1985-1986). Obtained his PhD in 1989. Publications: Sinema Kitabı (The Cinema Book, 1991) and various essays on the cinema, computers and literature. He teaches media studies at Bilkent University, Ankara.

MED-CAMPUS PROGRAMI

Med-Campus Avrupa Topluluğu Dış İlişkiler Komisyonu Genel Başkanlığı'nca kurulan ve AT Üniversiteleri, yükseköğretim kurumları ile AT'ye üye olmayan Akdeniz ülkeleri (MNC) arasında işbirliğini desteklemek amacına yönelik uzun dönemli bir programdır.

Program Avrupa Topluluğu'nun yeni Akdeniz Politikası'ndan hareketle, MNC'lerde ekonomik ve toplumsal açıdan kendine yeterli gelişmeleri MNC'lerin insan kaynaklarının niteliklerini, özellikle bilimsel, teknik ve profesyonel güçlerine ağırlık vermek yoluyla güçlendirmeyi amaçlamaktadır.

Bu çerçevede Med-Campus Programı pilot döneminde Med-Campus Proje # 126'da yer almaktadır. Projenin konusu; sinema ve TV alanında yüksek lisans ve profesyonel sertifika programları geliştirmek ve ODTÜ'de görsel-işitsel sistemler merkezi kurmaktır.

THE MED-CAMPUS PROGRAM

Med-Campus is a multi-annual programme established by the Directorate General for External Relations of the Commission of the European Communities which aims to foster cooperation between EC universities and institutions of higher education, and those of the Mediterranean Non-Community Countries (MNC).

Inspired by the ambitions of the EC's New Mediterranean Policy to encourage more self-reliant economic and social development in the MNC, the programme seeks to strengthen the quality of their human resources, with particular emphasis on raising scientific, technical and professional strengths.

In this context, Med-Campus Project # 126 is one of the networks in Med-Campus Programme's pilot year phase. The title of the project is "To develop degree programmes in film & TV and to establish an audio-visual center in METU".

Önsöz

Elinizdeki kitap, 1989 yılında doktora tezi olarak sunulan bir çalışmanın gözden geçirilmiş halidir.

Çalışmanın hemen her aşamasında yardımlarını esirgemedi danışmanlığımı sabırla yürüten ve yaklaşımıyla en incelikli konuların üstesinden gelmemi sağlayan Kezban Güleriyüz'e, tezi hoggörülerıyla değerlendiren jüri üyeleri Seçil Bükler ve Cevat Çapan'a teşekkür ediyorum.

Bu çalışma, British Council'in verdiği bir bursla (1985-1986) East Anglia Üniversitesi'nde yapuğım araştıma sayesinde mümkün olmuştur. Bu süre içinde danışmanlığımı yürüten Thomas Elsaesser'e de teşekkürü bir borç bilirim.

Nezih Erdoğan

Eylül, 1993



Giriş

Bu çalışmanın başlığı, temelde, bir ilişkiye ve bu ilişkinin tarafları olan seyirci ve sinemaya işaret ediyor. Söz konusu ilişki, bir uçta seyircinin, sinema ve dolayısıyla bir film karşısında yürüttüğü psikik ve zihinsel etkinlikleri, diğer uçta ise sinemanın bir kurum olarak bu etkinlikleri ne ölçüde ve ne yönde etkilediğini kapsamakta. Daha yalın bir deyişle, bu çalışmanın konusunu, bir etkileşim sürecinde, seyirciyi seyirci kılan özellikler ve seyirci açısından sinemanın özelliklerinin neler olduğu oluşturuyor. Özgül bir anlam sistemi olarak sinema, seyirci için ve ona göre varolduğundan, yakın bir geçmişe kadar ihmal edilmiş bütüncül bir yaklaşım geliştirme zorunluluğu ortaya çıkmıştır. 1970'li yıllardan bu yana sinema kuramları seyirci ve sinemayı bir arada formüle etmenin yollarını aramaktadır. Anlamın ortaya çıkış koşullarının araştırılmasında, seyirci onsuz olunmaz bir terim durumundadır. Bu yaklaşım, şu argümanlara dayanmaktadır: Eğer, fizikte olduğu gibi, bir deney, sadece gözleyenin açısından geçerlilik taşıyorsa ve deneyi yürüten kişi de gerçekte deneyin bir parçası ise, herhangi bir anlamın üretilmesi sürecinde de, üretimin muhatabı olan alımlayıcı, ilgili anlam sisteminin bir parçasıdır. Nasıl deneyi, deneyi yapan kişiden bağımsız ele alamıyorsak, bir filmi de, onu izleyenden bağımsız olarak çözümleyemeyiz. Herhangi bir anlam sistemi, onu alımlayandan bağımsız olarak anlamlı değildir. Anlam bir ürün değil, üretilir ve üretimin gerçek doğasını, ancak alımlayanı sistemin bir parçası olarak görebildiğimizde anlayabiliriz. Şimdi, bu çalışmaya esin kaynağı olan yandaki fotoğrafa bakalım.

Fotoğraftaki görüntünün (Leonard Freed, *A Lost Son Remembered*, 1965) ön planında, neredeyse arkasındaki duvara yaslanmış bir mezar taşı ve yine duvara bitişik cılız bir ağaç fidanı, arka planında ise, duvarın gerisinde, duvara doğru yürümekte olan yaşlı bir erkek ile yaşlı bir kadın, onların da arkalarında bir otomobil bulunmaktadır. Mezar taşının üzerinde, bir haç işareti ve üniformalı, genç bir erkeğin portresi yer almaktadır. Yaşlı kadın sol elinde bir buket çiçek tutmaktadır. Söz konusu fotoğraf karşısında alımlayıcının muhtemel yorumu şudur: Mezar taşının üzerindeki fotoğrafın sahibi genç, savaşta ölmüş ve şimdi anne-babası onu ziyarete geliyorlar. Bu yorum, çok kabaca bir öyküdür ve çerçeve içindeki öğeler arasında belli ilişkiler kurularak oluşturulmuştur. Yüzeysel bir çözümlemenin ilk aşaması olarak, kompozisyonu sağlayan öğeler şöyle sıralanabilir:

- | | |
|---|------------------------------------|
| 1. mezar taşı | 6. yaşlı kadın |
| 2. mezar taşının üzerindeki fotoğraf: üniformalı genç erkek | 7. yaşlı erkek |
| 3. haç işareti | 8. yaşlı kadının elindeki çiçekler |
| 4. duvar | 9. araba |
| 5. ağaç | |

Mezar taşı ve duvar, çerçevenin alt yarısını bir mezarlık olarak bölmektedir. Fotoğraftaki genç erkeğin, mezarlık ve mezar taşıyla ilişkilendirilerek "öldüğü" varsayılır. Erkek çok gençtir, demek ki, doğal bir ölüm söz konusu değildir. Üzerindeki askeri üniforma, savaşta öldüğü varsayımını telkin eder. Haç işareti, hem ölümü hem de ölen kişinin hristiyan olduğunu belirtir. Yaşlı kadın ve erkeğin yanyana yürümekte ve aynı yaş grubunda olmalarına bakılarak karı-koca oldukları sonucuna varılmaktadır. Mezarlığı dışarıdan ayıran duvara doğru ilerlemeleri ve yaşlı kadının elinde bir buket çiçek oluşu mezarlığı ziyarete geldiklerini gösterir. Çerçeve ise, yalnızca, genç askerin mezar taşı görünmektedir; demek ki, yaşlı çift, savaşta ölen erkek evlatlarını anmaya gelmişler. Arkasındaki araba onlara ait olmalı; demek ki, uzaktan geliyorlar. Öğelerarası ilişkilerin kuruluşu formüle edilecek olursa, önce bazı öğelerin kendi aralarında ilişkilendirilerek öbeklendiği ve sonra da öbeklerin ayrıca ilişkilendirildiği dikkati çekmektedir:

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

mezarlığın içi - mezarlığın dışı

ölü - canlı

Bu formülasyon, öykünün yalnızca yüzeysel anlamını verecek yalınlıkta tutuldu. Dikkat edilecek olursa, ağaç fidanı, bu aşamada değerlendirme dışı bırakılmıştır. Daha karmaşık ve derin bir anlam düzeyi amaçlandığında, sağlıklı ve cılız ağaç fidanıyla genç yaşta ölen erkek arasında metaforik bir ilişki

kurulabilecektir. Daha da ileri giderek, kamera açısı, aydınlatma ya da ışık seçimi, yüz ifadeleri, renk gibi başka kategorilere başvurulabilir. Ancak, öykünün kuruluşunun yüzeysel çözümlemesi, bu aşamada, anlamın oluşmasına kaynaklık eden süreçler konusunda yeterince aydınlatıcı olmaktadır. Gerçekte, fotoğraf, yapılan yorum ve ulaşılan anlam için kesin kanıtlar barındırmamaktadır. Çerçeve, yalnızca, belli bir düzen içinde yerleştirilmiş görüntü öğeleri vardır. Günlük hayatta yer alabilecek benzeri bir sahnede, yaşlı çift mezarlığın duvarına doğru ilerledikten sonra, içeri girmeden başka bir yöne doğru yürümelerine devam edebilirler. Karı-koca değil, kardeş olabilirler. Çiçekler bir başkası için alınmış olabilir ve belki de mezar taşı için, ölünün yalnızca üniformalı bir gençlik fotoğrafı bulunabilmiştir. Yaşlı çiftin arkasındaki arabanın da onlara ait olduğunu gösterecek bir kanıt yoktur. Bütün bunlar, alımlayıcının zihninde gerçekleştirdiği, varsayım ve beklenti dizileri üzerine kurulu bir etkinliğin ürünüdür. Bu nedenle, anlam, yapıtın içinde keşfedilmeyi bekleyen bir ürün değil, alımlayıcı ile yapıt arasında gerçekleşen anlamlama süreciyle belirginleşen metinsel bir üretdir. Collingwood'un dediği gibi, "Birisinin sana ne dediğini anlayan, o kişinin kelimelerinin sende uyandırdığı anlamı o kişiye atfetmen demektir."¹

Son yıllarda, göstergebilimsel çalışmaların bu konularda yoğunlaştığı görülüyor. Psikanalizi merkez alan bir göstergebilim, seyirciyi, bir "sinematografik özne" (ya da "sine-özne") olarak ele alıyor ve bilinçdışı modellerinden hareketle, özne ile sinematik söylem arasındaki ilişkiyi sergilemeye çalışıyor. Öte yandan, alımlamaya dayalı bir göstergebilim ise, daha çok, alımlayıcının yürüttüğü zihinsel etkinlikleri bilişsel bir temelde açıklamaya yöneliyor. Bunun dışında, göstergebilimin terimleriyle konuşmayan farklı disiplinlerin de seyirciye ağırlık verdiğini belirtmek gerek. Bunlardan alımlama estetikçileri ve David Bordwell'in öncülüğünü yaptığı yeni konstruktivistlerin görüşlerine de yer yer başvuracağız. Bu yaklaşımlar arasında ciddi çelişkiler mevcut. Sözcükleri birbirlerini kıyasıya eleştiriyorlar. Yine de, bütüncül bir bakış, herbirinin sinemayı kavrayışımıza getirdiği olanakları değerlendirmek zorunda. Üstelik, hepsinin alttan alta bir "bilgi" sorunsalını paylaştığını sezmek mümkün değil; gerek psikanaliz, gerek alımlama göstergebilimi, gerekse diğer disiplinler, farkında olarak ya da olmayarak, dönüp dolaşıp, alımlayıcının bilgilenmesine, bilgiye göre konumlanmasına ve konumlanmasına geliyorlar. Çalışma boyunca, "bilgi"nin nasıl bir izlek oluşturduğuna sık sık tanık olacağız. Artık, çalışmanın temel kavramlarına geçebiliriz:

Seyirci. Bu konudaki kuramsal çalışmaların en sorunlu terimi. Ne gerçek ya da daha doğru bir deyişle görgül (ampirik) bir seyirci, ne de herşeyi bilen, gören ve gerekli işlemleri yürüten ideal bir seyirci sözkonusu olan. Onu, farklı yaklaşımların ışığında farklı açılardan ele alacağız: bir yandan, psikanalizin terimleriyle, psişik aygıtla beliren sinematografik bir "özne", hatta yer yer sinematik söylemin bir "etkisi" olarak ve daha biçimci bir yaklaşımla, diğer yandan, bilişsel düzeyde, varsayımlarını sınoyan, birikimini ve dağınığını kullanarak zihinsel işlemler yürüten kuramsal bir model olarak. Gerçekte, tezimiz seyircide odaklanıyor: sinemaya ve dolayısıyla bir filme bakarken, orada seyirciyi de görmek zorundayız.

Sinema. Birden fazla sinema vardır ve her sinema, aralarında bir takım ortak yanlar bulunsa bile, kendi özgüllüğüne göre farklı bir seyirciye yönelir. Hollywood seyircisiyle avant-garde sinemanın seyircisinin aynı olması beklenemez. Bu iki sinema, farklı üretim biçim ve teknikleri, farklı öyküleme yöntem ve üslupları ve farklı haz vaatleriyle, dolayısıyla farklı bir seyirci inşa etmeleriyle belirginleşir. Bu iki farklı sinemanın seyircileri "aynı kişi" olabilir, ancak kendilerini farklı sinemalara hazırladıklarında, değişen beklenti ve varsayım gibi zihinsel süreçlerle farklı seyirci kimliklerine bürünürler. Bu çalışma ise kendisini kuramsal yapıtlarda genellikle "klasik", "egemen" ya da "geleneksel" diye adlandırılan sinema türüyle sınırlamıştır ("geleneksel sinema" tercih edildi). Hollywood sineması, bu sinemanın önde gelen örneğini oluşturur. Geleneksel sinema, ana çizgileriyle, diğer sinemalardan şu özellikleriyle ayrılır:

Kurumsallık. Sinema, "saf" bir sanat dalı olmaktan çok, anlamların üretildiği ve tüketilmek üzere dolayısıyla sokulduğu endüstriyel bir kurum özelliğine sahiptir. Bir anlamlama süreci olarak seyirci-sinema

ilişkisi bağlamında, sinemanın kurumsallık temelinde ele alınması, ona daha açıklayıcı olma imkanı vermektedir, çünkü seyircinin etkinlikleri film izleme süreci ile sınırlı değildir, film dışı süreçler de bu etkinliklerde rol oynar. Sinema, sanatsal ve endüstriyel süreçlerin yanısıra, reklamlar, film afişleri, gazete/dergi eleştirileri, akademik etkinlikler, festivaller ve ödülleri, film yıldızları hakkındaki dedikodular, zamanla oluşan tecrübe ve önyargılarla ve daha bir çok belirleyici etmenle seyirciyi kuşatır. Her filmin arkasında sinema vardır; seyircinin tek bir filmle buluşmasında bile, sinema kurumunun kurucu öğeleri, dolaylı ya da dolaysız yollardan zihinsel mekanizmalar halinde devreye girerek seyircinin izleme etkinliğini biçimlendirir.² Metinlerarasılık kavramı, sözkonusu zihinsel mekanizmaların nasıl işlediği konusunda bizi aydınlatmaktadır. Sinema-film-seyirci arasındaki ilişki etkileşimseldir; bir kurum ve bir endüstri olarak sinema, başta filmler olmak üzere, bir çok ürününü sağladığı "kültür" yoluyla bir seyirciyi hedeflerken, seyirci de, film izlemekle sinemanın varoluş koşullarından en önemlilerinden birini sağlar. Başka bir deyişle, sinemanın varolabilmesi için filmlerinin seyirci tarafından izlenmesi gerekir. Bu hem ekonomik bakımdan zorunludur hem de sinemanın "anlamlı" bir ortam olabilmesi için onu alımlayan bir özneye gereksinimi vardır. Seyirci, düşüncelerine değer verdiği bir sinema yazarını otorite kabul ederek, seçimini onun yazılarına göre belirleyebilir; ya da sinema kurumu, kimi yapıtları sanatsal, kimileriniyse ticari olarak etiketleyebilir ve seyirci de beğenisini bu etiketlemenin terimleriyle geliştirebilir; kimi film yıldızlarının performansına duyduğu hayranlıktan dolayı, onların filmlerini belli olumlu önyargı ve beklentilerle izleyebilir. Örneğin, Derek Malcolm'ın *The Guardian*'da yayımlanan bir film değerlendirmesi (otorite), Fransız Yeni Dalgası'nın prestiji ("sanat sineması"nın statüsü), Marlene Dietrich'in yarattığı fetişistik imaj (yıldız sistemi) ve bu türden benzeri etmenler, sinema kurumuyla seyirci arasındaki ilişkinin öğeleri olarak işlev görürler. Anlam dolaşımı belli bir üretim-tüketim hatunda gerçekleşir. Sinema endüstrisi varlığını sürdürebilmek için seyirciyi aynı zamanda ürünlerinin tüketicisi konumuna getirmeye çalışır.³ Bununla da yetinmez; ona tüketim biçimleri de aşlamaya çalışır; alımlama yordamlarını etkileyerek ürünlerinin "satışı"nı garantilemeyi amaçlar.

Anlatısalılık. Geleneksel sinemanın başta gelen özelliklerinden biri anlatısal (narrative) olması yani bir olayı ya da olaylar dizisini anlatmayı amaçlamasıdır. Christian Metz, film anlatısının belli başlı özelliklerini özetle şöyle sıralamaktadır: Bir çöl manzarasının, sabit bir çekimi bir görüntü, manzaranın peşpeşe, değişik ölçek ve açılarda çekimleri bir betimleme ve bir kervanın çölden geçişinin gösterilmesi bir anlatıdır.⁴ Her anlatının bir başı ve sonu vardır. Bu noktada, anlatı, öyküden kavramsal olarak ayrılır. Örneğin, bir film kahramanının anlatı boyunca yaşadığı olaylar sonucu, başladığı noktaya gelmesiyle anlatı biter ama öykü, başlangıç ve bitiş noktalarını dışlayarak çevrimsel bir yapı kazanır. Anlatı zamansal bir sistemdir. Öyküyü oluşturan olaylar dizisi, yalın ya da karmaşık bir zaman şeması izler. Bu zaman şeması, öykünün anlatılma süresi/zamanı ve anlatılan öykünün geçiş süresi/zamanı olmak üzere iki ana düzlemin üstüste binmesinden meydana gelir.⁵ Çalışmada ele alınan sinema türünün "geleneksel" olarak adlandırılmasının bir nedeni de, geleneksel anlatı kalıplarını kullanmasıdır. Öyküler ne ölçüde farklılık gösterirse gösterebilir, yapısal bakımdan birbirlerine çok yakındırlar. Geleneksel anlatıyı "belli bir amaca ya da sonuca doğru gidış kalıbı" olarak niteleyen David Bordwell, öykü biçimini şöyle sıralamaktadır: "mekan ve kişilerin tanıtımı; bir ilişkiler durumunun açıklanması; eylemlerin karmaşıklaşması; olayların belli bir sıra izlenmesi; çözülme ve sonuç."⁶

Kurmacalık. Geleneksel sinemanın seyirciyi sunduğu gerçeklik, günlük hayatın gerçekliğinden farklı özellikler gösterir. Seyirci, aldığı ipuçlarını değerlendirerek filmle, günlük hayatın olgularıyla doğrudan ilişkilendirilemeyecek türden bir iletişim kurar. Bir roman ya da öyküde olduğu gibi, bu gerçekliğin kendine özgü kuralları vardır ve seyirci günlük hayatın mantığını bir kenara bırakarak, filmi, kendi yapısının dayattığı başka bir mantıksal tutarlılık düzleminde izler. Örneğin, film kişilerinden biri öldüğünde, seyirci o kişinin kurmaca bir kişilik olduğunu, onu canlandıran oyuncunun gerçekte ölmediğini, aynı oyuncuyla başka bir filmde yeniden karşılaşabileceğini bilir.

Öyküleme. Geleneksel anlatı kalıpları sözü, öykünün yanısıra, geleneksel öyküleme (narration) biçimlerinin de kullanıldığı anlamına gelir. Anlatı kişilerinden birinin gösterilmesine geçiş, kendi içinde bir bütünlüğü olan bir sahnenin sergilenişinde, kesmelerin farkedilmeyecek bir biçimde yapılmasına gösterilen titizlik, müzikal ve komedi türleri gibi istisnalar dışında, oyuncuların kameraya bakmaktan kaçınmaları, özellikle kadın film yıldızlarına, diğer oyuncularından daha yakın çekim verilmesi, sözkonusu geleneksel öyküleme yöntemlerinin belli başlı örnekleridir. Geleneksel sinemanın en belirgin öyküleme stratejisi, öykülemenin öykünün ardında maskelenmesidir. Öyküleme için her şey yapılır ve seyircinin dikkatinin genelde öyküleme yerine, öykünün kendisinde yoğunlaştırılmasının araçlarının (kamera, çerçeveleme, vb.) görmezlikten gelinmesine çalışılır.

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

Alımlama. "Bir yapıtın, bir alımlayıcı (yani okuyucu, dinleyici ya da seyirci vb.) tarafından kavranması etkinliği." ⁷ Bu çalışmada, alımlayıcı "seyirci", alımlama etkinliğiyle "film izleme" olarak biçimlenmektedir. Zihinsel mekanizmalar, seyircinin film izleme etkinliğini yürütmesini sağlar. Bir takım işlemler dizisi zihinde içselleşir ve zihin belli etkiler karşısında işlemleri gerçekleştirir. Zihinsel mekanizmalar sayesinde seyirci, izleme sırasında, anlatının gelişimine, sinematik anlatıma ya da örneğin geleneksel sinemanın göreneklerine göre, tahminlerde, çıkarsamalarda bulunur, varsayım ve beklentilerini sınar.

* * *

Çalışma, dört ana bölümden oluşuyor. Birinci Bölüm'de, ana çizgileriyle, göstergebilimin zaman içinde geçirdiği evrim boyunca, seyirci için kuramsal bir zeminin olanaklarının saptanmasına çalışıldı. Genel göstergebiliminin alımlayıcıya ilişkin tutumu eleştirel bir bakışla değerlendirildi. Dilbilimdeki gelişmelerin, Roland Barthes ve Umberto Eco'nun katkıları ve nihayet Lacancı psikanalizin girdileriyle, sinema göstergebiliminin benimsediği yeni yönsemeler üzerinde duruldu. Freud'u ve Lacancı psikanalizi izleyenler, hem sinemanın doğasına hem de bir yapıtın alımlanışına ilişkin yeni bir kavrayış getirdiler. İkinci Bölüm'ün odağını, "sinematografik bir özne" olarak seyirciyi, sinema salonunda, perdedeki görüntüde hangi psikik yaşantıların beklediği oluşturdu. Gerçeklik izlenimi, sinematik söylemin özne üzerinde işleyişi, özdeşleşme süreçleri, geleneksel sinemanın özgüllüğü çerçevesinde tartışıldı. Üçüncü Bölüm, seyircinin bir filmi izleyebilmesi için sahip olması gereken bilgi ve tecrübe birikimi üzerinde yoğunlaştı. Ana çizgileriyle, seyircinin sinematografik görüntüyü ve anlatsal yapısını kavrayacak düzeye gelmesi ve bilişsel (cognitive) düzeyde, zihinsel yeteneklerini kullanarak, bilgi ve tecrübesini, anlamın üretilmesinde uygulamaya koyması ele alındı. Son olarak, Dördüncü Bölüm'de, John Carpenter'ın *Halloween*'inden bazı sahnelerin çözümlenmesi yer alıyor. Hem bilişsel, hem de psikanalitik bir yaklaşımın (ve başka yaklaşımların da), bütüncül bir tutumla daha "çoğul", daha zengin bir seyirci modeli sağlayıp sağlayamayacağını görmemiz açısından da önemli bir fırsat bu çözümleme. Kesin bir yanıtı ulaşabilecek miyiz? Kesin bir yanıtın kesin bir sorudan çok sonra geldiğini düşünmek belki de daha doğru, hele Tahsin Yücel'in dediği gibi, "araştırmalarımızın değerinin yanıt aradıkları soruların erimiyle ölçüldüğünü"⁸ göz önünde bulundurursak.

Notlar

- 1 R. G. Collingwood, *The Principles of Art* (Oxford: Clarendon Press, 1938) s. 250'den aktaran Max Black, *The Labyrinth of Language* (Harmondsworth: Pelican, 1972) s. 88.
- 2 Christian Metz, *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*, İng. çev. Celia Britton, Annwyl Williams, Ben Brewster, Alfred Guzzetti (London: MacMillan, 1985) s.7.
- 3 "Kodu tükettiğimizde, gerçekte, sistemi "yeniden üretmiş oluruz." Charles Levin'in Jean Baudrillard'ın *For a Critique of the Political Economy of the Sign* başlıklı yapıtına yazdığı girişten. (St. Louis: Telos, 1981) s.5.
- 4 Christian Metz, *Film Language: A Semiotics of the Cinema*, İng. çev. Michael Taylor (New York: Oxford University Press, 1974) s. 19.
- 5 Metz, a.g.k., ss. 17-21.
- 6 David Bordwell, *Narrative in the Fiction Film* (London: Methuen, 1985) s. 34.
- 7 Akşit Göktürk, *Okuma Uğraşı: Yazın Metninin Kavranmasında Okur- Metin-Yazar* (İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1979) s.185.
- 8 Tahsin Yücel, *Anlatı Yerlemleri: Kişi/Süre/Uzam* (İstanbul: Ada Yayınları, 1979) s. 15.

Göstergebilim ve seyircinin kısa bir tarihi

Bu bölümde, edebiyat, moda veya sinema gibi herhangi bir iletişim ortamında, anlamın üretiliş koşullarını incelemeyi hedefleyen bir bilim dalı olarak göstergebilimin, seyirciyi nasıl formüle ettiğini, geçirdiği evrim çerçevesinde ele alacağız. Bu nedenle, genel göstergebilimin ortaya çıkışından bugüne, konusunu nasıl belirlediği, nesnesini nasıl tanımladığı, hangi tutum ve eğilimleri benimsediği ve bunların zamanla nasıl, hangi yönde değişim gösterdiğini eleştirel bir bakışla betimleyeceğiz. Ortaya, kaba çizgileriyle iki evre çıkıyor: göstergebilim ve göstergebilime bitişik bir disiplin olarak yapısalcılığın yapıta yönelmesi ve bir "metin" olarak yapının çözümlemesi, ardından bu yaklaşımın yetersizliklerinin belirginleşmesiyle ilginin, anlam sistemlerinin muhatabı olan alımlayıcıya kayması. Bu iki evreye, **birinci göstergebilim** ve **ikinci göstergebilim** diyoruz. Birinci göstergebilimin düşünsel temellerini yapısalcılık belirlerken, ikinci göstergebilimle, egemen bilimsel söylemin sorgulandığı **yapısalcılık sonrası**'nin (post-structuralism) yükselişine tanık oluyoruz.

Birinci göstergebilim ve yapısalcılık

1960'lı yılların ortalarında, göstergebilim (fr. semiologie, semiotique; ing. semiology, semiotics), Christian Metz'in öncülüğünde sinemayı bilimsel bir inceleme konusu olarak ele aldığı anda, genelde izlenim, o zamana kadar sinema kuramcılarının ve eleştirmenlerin sinemayı, sinemayla doğrudan ilgili olmayan görüşleri tartıştıkları bir savaş alanı gibi gördükleri yönündeydi.¹ Göstergebilimin, bu türden bir izlenimi dile

getirmesinde, kendi varlığının ve etkinliklerinin gerekçelerini ve geçerliliklerini sergileme niyeti gözlenebilir; öznellikten ve izlenimci açıklamalardan uzak, tutarlı, doğrudan yapıtın kendisine yönelmeyi kesinleyen "bilimsel" niteliği, bu alandaki kargaşanın giderilmesini de öngörmekteydi. Göstergebilimin yapısal dilbiliminden devşirdiği yordam, önce herhangi bir ortamda yeralan ürünlerde, bir sistem ya da sistemler topluluğu bulmayı zorunlu kılar. Tahsin Yücel'in genel göstergebilimin işleyişine ilişkin betimlemesini bütünüyle alıyoruz:

1. Nesnesini kesinlikle belirlenmiş bir terimler bütünü ve örnekçeler kullanarak, bulgularını her zaman somut örneklerle dayandırarak hiçbir şeyi dışarda bırakmadan, bütüncül bir biçimde çözümlemeye yönelir;
2. Yapıtı (ya da bir yazının, hatta bir yazın okulunun ürünü olan bir yapıtlar toplamını) kendi kendisi için ve kendi kendisi içinde, kendi kendine yeterli bir yapı, bir anlam dizgesi olarak, eşşüremlilik düzleminde ele alır;
3. Yapıtı (ya da yapıtlar bütünü) anlam açısından kuşatmak için onu hem bir "kavram ulamları dizgesi" ya da bir "anlam evreni", hem de bir "eylemler ve deneyler kesiti" olarak çözümlemeye yönelir (kimi durumlarda da bu iki araştırma alanından yalnız biriyle yetinir.).²

Yapısal dilbilimini kuran Ferdinand de Saussure, doğal dilin, bir göstergeler sistemi olduğunu, gelecekte yalnızca dilsel değil, her türden göstergeyi ele almayı amaçlayan bir bilimin, yani göstergebilimin gelişeceğini ve dilbilimin de bu yeni bilimin bir dalı olacağını öngörmüştü.³ Ancak, doğal dil en gelişmiş ve en iyi anlaşılır sistem olduğundan, çeşitli disiplinler, onu yöntembilimsel bir model olarak ele aldılar ve böylece yapısalcılık bir çözümleme yöntemi olarak çeşitli alanlarda uygulanmaya başlandı.⁴ Herhangi bir alan için geliştirilecek göstergebilimi sınamak ve başka anlamlama sistemleri arasında kendi özgüllüğünü ortaya koyabilmek için, bir örnek, bir "ana kalıp" işlevi gördüğünden, dilbilimin modellerinden yararlanmanın en sağlıklı yol olduğu düşünülmüyordu.⁵

Metz, sinema göstergebiliminin kurulmasında aynı ilkelere başvurdu. Yöntembilimsel bir sorun olarak, sinema, yapısal bakımdan, doğal dile ne kadar yakınsa, sinema göstergebilimi dilbilimin modellerinden o ölçüde yararlanabilecek, ayrılıkların, aykırılıkların boy gösterdiği yerlerde, sinemanın özgüllüğünün gerektirdiği yöntemler geliştirilecekti. Bu nedenle Metz, ilkin sinemanın ne ölçüde bir dil olduğunu araştırdı. Sonuç: sinema hem bir dildi (daha kişisel bir dil anlamında *langage*), hem de değildi (sistematik dil anlamında *langue*, örneğin türkçe). Dil değildi, çünkü doğal dilde olduğu gibi göstergeleri yoktu ve çifte eklemleme üzerinde yapılanmıyordu. Fotografik görüntü, gerçeklikle bir *upkılık* ilişkisi (analojik) içinde olduğundan herhangi bir kodaçma işlemi gerektirmemekteydi; perdede gördüğümüz köpek görüntüsü, bizi kuşatan gerçekliğin içinde yeralan bir hayvan olarak köpeğin hemen hemen tıpkısıydı. Oysa, doğal dildeki "köpek" sözcüğü, hiçbir biçimde köpeğe benzemez ("köpek kelimesi havlamaz"). İkinci olarak, doğal diller, ekonomik tutumları dolayısıyla, sınırlı sayıda ögenin eklemleme becerileri ile sonsuz sayıda sözce üretme olanağı sağlarlar: "git-miş-ti", "gid-e-cek-ti" gibi örneklerde dilin eklemleme yeteneğini gözledikten sonra bunun sinemada görsel bir karşılığı olamayacağını kabul edelim; görüntüdeki kişi hep gitmektedir, onu, diyelim ki, bir geçmiş zaman kipiyle eklemleyemeyiz.

"Ama", diyor Metz, "sinema yine de bir dildir (*langage*)", üstelik bu dil onu aynı zamanda bir sanat yapmaktadır, çünkü sinema varolan bir dil değil, bulgulanan bir dildir, daha kişiseldir, biçime daha fazla olanak tanımaktadır. Göstergesiz ve eklemlemesizdir, ancak yine de yananamları (*connotation*) ve anlatusallığı onun dilsel (*langage*) yanındır ve bu yanılla da göstergebilim için önemli bir nesne oluşturmaktadır.⁶ Böylelikle, Metz'in göstergebiliminde sinema, beklenenin tersine görsel yanılla değil, öykü anlatan yanılla, anlatusallığıyla öne çıkar. Kod sistemleri, görüntüde değil, devrinde, öyküyü kuran kurguda, yananamlsal düzlemlerde vb. gerçekleşir.⁷ Metz'in ünlü *Büyük Sentagmatik'i*, çekim, sahne gibi birimlerin belirlenip, bir filmin anlatusal boyutunun bölütlenmesi (*segmentasyon*) ilkesini benimser.

Yapıt ve Metin. Sinema göstergebilimi, nesnesini filmlerle sınırlıyor ve filmlerle nasıl anlam ürettiğiyle ilgileniyordu. Ancak, "film" ya da "filmler", alışlageldikleri anlamlarıyla düşünülürken, bazı belirsizlikler ortaya çıkıyordu. Bir film, sistemik bir birim olduğu için, başlıbaşına bir inceleme nesnesidir.⁸ Bunun yanı sıra, göstergebilim, sistem özelliği gösteren herhangi bir birimi ya da birimler topluluğunu konu seçebilir; belli bir dönemdeki aydınlatma teknikleri, örneğin Alman dışavurumculuğunda ışık, tüm Western filmleri ya da Hitchcock'un Hollywood dönemi öncesi İngiltere'de yaptığı filmler, göstergebilimciye sistemini kurmaya çalışacağı nesneler sunar. Göstergebilim, bu türden birimlere "metin" (ing. text, fr. texte) adını vermektedir. Böylece, belli bir bütünlük ve tutarlılığa sahip bir birim ya da birimler kümesini, önceden saptanmış ilkeler uyarınca, başka birimlerden ayırmakta, özetle inceleme evrenini tanımlamaktadır. Bu nedenle, bir metin (örn: özgün bir ışıklandırma tarzı) kimi zaman tek bir filmden "küçük" olabiliyorken, başka bir metin (örn: Hitchcock filmleri) daha "büyük" olabilmektedir. Metinlerin boyutları, sistemik özelliklerini koruyabildikleri sürece, değişik yönlerde genişleyip daralabilir.

Sinemanın hedefi seyirci olduğuna göre, her film, öyküsünü seyirciye yönelerek anlatır. Demek ki, seyirci ile film arasında anlama ilişkin bir alışveriş süregitmektedir. Bu nedenle, seyirci, göstergebilimin konularından biri olmalıdır; göstergebiliminin amaçlarından biri, Metz'in dediği gibi, "filmin nasıl anlaşıldığını anlayabilmektir".⁹ Bunun için, metin içinde, anlamı üreten mekanizmaların çözümlenmesi ve seyirciye anlamın nasıl, hangi koşullarda iletildiği araştırılmalıdır. Anlam, "[metinsel] öğelerin tek tek gösterge biçiminde işlev görmelerini sağlayan göreneklerin [uzlaşımların] örtülü sistemleriyle mümkün" görülmektedir.¹⁰ Görenekler ise, metnin üstünde, göstergelerin neye göre, hangi anlamı ileteceğini belirleyen uzlaşımaya dayalı sistemlerdir. Peki, metin deyince gerçekten neyi anlamamız gerekiyor?

Yapısalcılığın kurucularından Claude Lévi Strauss, bir görüşme sırasında, Baudelaire'in *Les Chats* başlıklı şiirini, dilbilimci Roman Jakobson ile birlikte çözümlerken, metne yani şiirin kendisine, "bir kez yaratıldıktan sonra bir kristalin sertliğine sahip bir nesne olarak" yaklaşıklarını belirtiyor: "Kendimizi [metnin içinde varolan] bu özellikleri ortaya çıkarmakla sınırlamıştık".¹¹ Lévi-Strauss'un bu açıklaması, hem göstergebilimde ve dolayısıyla yapısalci yöntemde egemen olan genel bir eğilimi belirtmekte, hem de yapıtla metin arasında var olduğu ima edilen özdeşliğe işaret etmekteydi. Metin, bir kez yaratıldıktan sonra, bir kristal sertliğindedir, yani katı ve değişmezdir ve üstelik çözümlemenin soruşturduğu bütün özellikleri kendisinde barındırdığı varsayılmaktadır.

Buraya kadar özetlemeye çalıştığımız, sinemanın gösterge ve eklemlenmelerden yoksun oluşu ve metin kavrayışı, Metz'in göstergebilim kuramının aksadığı yerler olarak belirmektedir. Sözü edilen anlayış ve varsayımlar, sinemada seyircinin metne göre nerede bulunduğu ve metinle nasıl bir ilişkiye girdiği, nasıl bir zihinsel etkinlik gösterdiği gibi sorunlar göz önünde bulundurulduğunda, eleştirel bir gözle yeniden ele alınmayı gerektiriyordu. İlk itiraz, alımlayıcının rolünü her zaman dikkate almış bir kuramcı olan Umberto Eco'dan geldi. 1967'de, Pesaro Film Festivali'nde verdiği bildiride, Saussure'un gösterge kuramına karşılık, *ikonik gösterge*'yi alternatif olarak getirdi. İkonik gösterge, Saussure ile hemen hemen aynı zamanda bir göstergebilim kuramını Kuzey Amerika'da geliştirmiş olan Charles S. Peirce'e aitti. 1960'lı yılların ortalarına kadar, özellikle Avrupa'da göz ardı edilen Peirce'un göstergebilimi, hem göstergeyi kavramsallaştırış biçimiyle alımlayıcının işlevini daha etraflıca betimliyor, hem de ikonik göstergeyi formüle edişyle sinematografik görüntü için yeni açılım olanakları sunuyordu. Eco'ya göre, Saussure, gösterilenin, göstereni alan herhangi bir kişinin zihinsel etkinliğiyle ilişkili olduğunu açıkça vurgulamış olmakla birlikte, onu açıkça tanımlamayarak, zihinsel bir imge, bir kavram ve psikolojik bir gerçeklik arasında bir yere bırakıyor.¹² İkonik gösterge, görüntünün gerçekliğe olan doğal benzerliği ve

temsil ettiği nesnenin bazı özelliklerini taşıması ile gündeme geliyordu. Oysa Eco'nun yorumu burada farklılaşıyor:

fenomenolojik bir soruşturmanın sonucu, bir çizim ya da fotoğrafın, temsil ettikleri nesnenin hiçbir özelliğini barındırmadığı ortaya çıkıyordu, ancak ikonik göstergeler, algının kodlarına denk düşen koşulların yalnızca bazılarını yeniden üretirler: fotografik görüntüyü tanımamız için eğitilmiş olmamız gerektiğini biliyoruz. Selioidde yeralan görüntünün retinal görüntünün hemen hemen tıpkısı olduğunu ama algıladığımız nesneye benzemediğini biliyoruz.¹⁵

Görüldüğü gibi, ikonik göstergeyi tanımak öğrenilen bir edimdi ve daha da önemlisi, Eco'nun bu saptaması, alımlayıcı ile "metin" arasındaki ilişkiye farklı bir bakış kazandırmakta ve seyircinin rolünün daha açık-seçik ve etrafıca betimlenebilmesi için gözardı edilemeyecek hareket noktaları sunmaktaydı. Hareket noktaları üzerinde ilerde ayrıntılı olarak durulacak, ancak bu noktada vurgulanması gereken, sinema sözkonusu olduğunda Peirce'ün göstergebiliminin daha verimli olacağını vaadetmesine karşın, yine de Saussure'ün paradigmasının egemenliğini sürdürmüş olması. Başta Eco ve Peter Wollen olmak üzere bazı yazarlar, Peirce'ten hareketle sinema üzerine kuramsal çalışmalar yaptılar, ne var ki bunların sürdüğünü, giderek yaygınlık kazandığını söylemek mümkün değil. Bunun bir nedeni, ilkeri yıllarda, göstergebilimin, görüntünün ötesine geçerek yananamları araştırması, anlatı çözümlemelerine gitmesi ve dahası Saussure'ün terimleriyle konuşan Lacancı psikanalizin sinema göstergebiliminde ağırlık kazanması olsa gerek.

Yanısıra, genel göstergebilimin, enformasyon kuramcılarının standart iletişim modelinden yararlandığını görüyoruz: her ne kadar Metz, sinemada, dildeki gibi bir "anlık tepki" (feed back) olmadığını belirtse de, kuramında, kodların taraflarca paylaşıldığı varsayılan *Gönderen, Mesaj ve Hedef* ten oluşan akış içkindir. Mesaj kodlanarak, sinemanın özgül iletişim kanallarından (fotografik görüntü, grafik malzeme, müzik, konuşma, ses efektleri) seyirciye gönderilir. Böylesi bir model, Eco'nun ileri sürdüğü gibi, mesajın iletildiği toplumsal ve kültürel koşulları ve bu koşulların değişkenliğini dışlamakla kalmamış, alımlayıcının kodlarının kaynağınkilerden farklı olabileceği ve alımlayıcının önyargı, beklenti ve tahmin gibi yapıtın dışında ama yapıta yönelik etkinlikler gösterdiği gerçeğini gözardı etmiştir.¹⁴

"Filmlerin nasıl anlaşıldığını anlamaya çalışmak", göstergebilimin amaçlarından biri olmakla birlikte, "anlaşılma", seyircinin bir üretimi gibi değil de, yalnızca yapıtın içerdiği anlama bağlı bir etkinlik olarak görülmüştür; metinle yapıtın özdeşliğinin benimsenmesi ve anlamın olanaklarının "metnin" içinde aranmasıyla, seyirci kuramsal modelden dışlanmıştır. Levi-Strauss'u izleyerek, seyirciye atfedilen rol, kendi dışında varolan ve belli bir kaynak tarafından bir kere yaratıldıktan sonra hiç değişmeden metnin içinde keşfedilmeyi bekleyen anlamı bulup ortaya çıkarmak olmuştur. Seyirci, bunu ancak gönderen'in kodlarını paylaşarak gerçekleştirebilir. Pierre Macherey, yapıtın içsel bir anlamı olmasının, bir şeyi daha okumadan önce yazmak gibi, tümüyle bilimdışı bir varsayım olduğunu savunuyor:

Ortaya bir yapı koymak, bir muammayı deşifre etmek, gömülü bir anlamı kazıp çıkarmaktır... [Yapısalcı] eleştiri, kesinlikle, önceden kurulu bir hakikati üretmekte; ama bu bir icat sayılabilir, çünkü böylece [yapısalcı eleştiri] düşünsel bakımdan [yani ideal olarak] yapıtın önce gelmektedir!¹⁵

Acaba, anlam ve onu üreten yapılar, gerçekten yapıtın kendisinde mi varolmakta, yoksa Macherey ve Eco'nun dediği gibi, onu bizler mi kuruyoruz?¹⁶

Genel göstergebilimin ve yapısalcılığın alımlayıcı ve anlamın kaynakları konusunda sergilemeye çalıştığımız yöntembilimsel eksikliklerini, sinema göstergebilimi de seyirci konusunda yinelemiş görünüyor. Ayrıca, "dışsal" olarak tanımlanan bağların, anlamın oluşmasında ne denli belirleyici olduğunun araştırılmaması, seyirci ile yapıt arasındaki kuramsal ilişkinin geliştirilmesine kimi zorluklar çıkardı. Bununla birlikte, kökten değişikliklerin ortaya çıkışı gecikmedi.

İkinci göstergebilim ve yapısalcılık sonrası

Göstergebilimin, bütün alanlarda aynı hızla ilerlemediği kolaylıkla saptanabilecek bir olgudur: Metz'in sinema göstergebiliğiyle ilgili kayda geçen ilk çalışması "Le cinéma: langue ou langage ?", 1964 yılında yayımlanmıştır. Bu incelemenin de yer aldığı yazılar toplamı, *Essais sur la signification au Cinéma*'nın birinci cildi 1968, ikinci cildi ise 1972 yılında yayımlanmıştır; birinci cilt *Film Language* başlığıyla, 1974 yılında, ikinci cildin bazı bölümleri de ilk kez 1973 yılında İngilizceye çevrildi. Oysa, daha 1966'larda Emile Benveniste'in *Problèmes de linguistique générale* adlı yapıtı Fransızca'da yayımlandığında, dilbilimde, ilerde göstergebilimde de farklı bir kavrayışa yol açacak yeni bir çığır haber veriyordu. Benveniste, *öykü* (fr. histoire, ing. history/ story) ve *söylem* (fr. discours, ing. discourse) kavramlarını geliştirerek, doğal dilde, örneğin gündelik konuşmalarda, konuşmacı ve dinleyiciyi belirten anlatımları çözümlemeye yönelmişti. Öyküsel anlatım, "belli bir zamanda meydana gelen bir olayın, konuşmacının herhangi bir müdahalesi olmadan anlatılışdır (...) ve öyküsel anlatımda, ancak "üçüncü kişi" formları bulunur".¹⁷ Konuşmacı kendisini konuşmasına dahil etmez; anlatımlarının öznelere başkaları, yani üçüncü kişilerdir. Konuşmaya, dinleyiciler de dahil edilmez, onlar anlatılanların yalnızca tanıklarıdır. "Adam kapıyı açtı ve dışarıya çıktı." bu türden bir cümledir. Söylem, "bir konuşmacı ve dinleyiciyi varsayan ve konuşmacının, dinleyiciyi herhangi bir şekilde etkileme niyeti ile söylediği her sözceye denir".¹⁸ "Bana baksana!" bu türden bir cümledir. Konuşmacının söylediklerine *sözce* (fr. énoncé, ing. statement, utterance, enounced), söyleyişine, yani söyleme edimine ise *sözcelem* (fr. énonciation, ing. enunciation) denmektedir. Söz konusu kategoriler, doğal dilin konuşmacı-dinleyici kutuplarında ya da bu kutuplar olmaksızın nasıl işlev gördüğünü açıklamaktadır. Ancak, öyküsel anlatım, bir konuşmacı ve dinleyiciyi biçimsel bakımdan dışlamış görünürken, yine de bir konuşmacının ağzından çıkmakta ve bir dinleyici tarafından dinlenmektedir. Başka bir deyişle, ister söylemsel olsun, ister öyküsel, konuşmacı bir dinleyici varsaymakta ama bu olgu konuşmacı ve dinleyici tarafından karşılıklı olarak bastırılmaktadır.

Yine, 1966 yılında yayımlanan ve göstergebilim için bir dönüm noktası sayılan, anlatıların yapısal çözümlemesiyle ilgili "Introduction à l'analyse structurale des récits" başlıklı denemesinde, Barthes'ın Benveniste'e yaptığı göndermeler, göstergebilimde değişmekte olan eğilimleri sergilemektedir. Anlatılara uygulanan yapısal çözümlemenin üzerinde durması gereken sorun, Barthes'a göre "anlatıcının (fr. narrateur, ing. narrator) güdülerini ya da *öyküleme*'nin (narration) okuyucuda yarattığı etkileri çözümlemek değil, anlatıcı ve okuyucunun anlatı boyunca hangi kodla gösterildiğini betimlemektir".¹⁹ Örneğin, "Leo afyon tekkesinin sahibiydi." cümlesi, anlatıcının pekala bildiği, bununla birlikte okuyucunun da bilmesini istediği bir bilgi içerir. Anlatıcının kendi kendisine bilgi vermeye kalkışmasında bir anlam olmadığına göre, bu cümlelin okuyucu için bir *alımlama* (reception) göstergesi olması gerekir. Barthes, bu saptamayı yaptıktan sonra, alımlamayla ilgili kapsamlı bir göstergeler envanterinin henüz sağlanmadığını belirterek, çözümlemesinin başka evrelerine geçer.²⁰ Yine de, böylece, alımlayıcının yapıtla ilişkisi bağlamında, anlatının, alımlayıcıyı da içeren bir yapılanması olduğunu göstermesi bakımından önemli ipuçları ele geçmiştir bulunmaktadır.

Gerçekte, 1960'lı yılların sonları, metin çözümlemelerine ilişkin kuramsal etkinliklerin, yazar ve yapıtın, okuyucu ve metne yönelişine tanık olmuştur.²¹ metin ve okuyucu bunu, yalnızca dilbilimsel gelişmelere değil, doğrudan dilbilim ve göstergebilimle ilgili olmayan çalışmalara da borçludur. Örneğin, alımlama kuramcıları, okuyucunun okuma etkinliği üzerinde yoğunlaşarak, göstergebilimin de yararlanabileceği yaklaşımlar ortaya koymuşlardır.²²

Alımlama kuramları. Alımlama kuramcılarının önde gelen isimlerinden Wolfgang Iser, bir edebi yapıtın (ki aslında bu herhangi bir yapıt için de geçerli olabilir) iki kutbu olduğunu yazıyor: birinde yazar tarafından yaratılan metnin bulunduğu *sanatsal* kutup, öbüründe ise okuyucu tarafından başlanan [metnin] *somutlama*'nın (alm. konkretisiert) yer aldığı estetik kutup. Yapıt, metinden daha fazla bir şeydir, çünkü metin ancak somutlandığı zaman hayatıyet kazanır ve dahası bu somutlama hiç bir şekilde, okuyucunun bireysel doğasından bağımsız değildir. Metin ve okuyucunun yakınlaşmaları edebi yapıtı meydana getirir.²³ Iser'nin edebi yapıtı, okuyucunun katılımıyla metinden farklılaşan bir kavramdır. Böylece edebi yapıt, okuyucunun okuma sürecini de içermektedir (göstergebilim, bugün, Iser'nin görüşleriyle ilke olarak uyuşmakta, ancak Iser'nin adlandırmasının tersine yapıtı değil, metni, okuyucunun yapıtla etkileşimi olarak görmektedir).

Somutlama, metin ve okuyucu arasındaki ilişkinin açıklanmasında, alımlama kuramının anahtar kavramlarından biri durumundadır: okuyucunun, metindeki herhangi bir boşluk ya da belirsizliği doldurması ya da kesinleştirmesi bir somutlama eylemidir. Roman Ingarden, örneğin, "Çocuk topu zıplattı." cümlesini bu türden boşluk ve belirsizliklerle dolu bir metin olarak değerlendirmekte, çünkü çocuğun yaşı, cinsiyeti, ten ve saç rengi vb. verilmemiştir. Okuyucu yine de, kendi *dağarım* (repertoire) kullanarak, "top zıplatan çocuk" sahnesinin ayrıntılarını zihninde tamamlar. Bunun yanı sıra, metnin zamansal (temporal) yapısında da boşluklar vardır. Bunlar, okuyucunun karşısına çeşitli biçimlerde çıkarlar. Ardarda gelen bir olaylar dizisinde, okuyucu, olaylar arasındaki zamansal ilişkileri, bağlamdan çıkarak kurabilir.²⁴

Roland Barthes: okuma-yazma, yapıt-metin. Roland Barthes, göstergebilimin inceleme nesnesine yaklaşıırken, "Einstein dönemi" olarak adlandırılan yeni bilimsel dönemin zihniyetini benimsemiş görünmektedir. Bu tutum, belli bir nesne ya da olgu incelenirken, incelemecinin ve inceleme etkinliğinin de hesaba katılmasını öngörür.²⁵ Buradan hareketle, Barthes, nesnenin kendisi ile alımlanışı arasında bir ayırım yapma gereğini duyar. Göstergebilimde, inceleme nesnesi yapıtı, yapıtın alımlanışı ise (Barthes "okuma" olarak tanımlıyor), metni belirtir. Ancak, bu noktada Barthes'in ayırımı başka bir yöne sapmaktadır. Metin ile yapıt arasındaki ayırımın ölçütü, yapıtın alımlanışından, yapıtın içsel niteliklerine kaymaktadır. Kimi ürünler yapıt olarak kalırken, kimi yapıtlarda da (bunlar eskil dönemlerin ürünleri bile olabilir) metinler bulunmaktadır. Yapıt, maddi bir üründür, metin ise bir üretilimdir. "Yapıtın elde tutulurken, metnin dilde tutulduğunu" belirten Barthes, metnin "ancak bir üretim etkinliğiyle tecrübe edilebileceğini"²⁶ savunuyor. Bazı yapıtların yapıt olarak kalmalarının nedeni de, okuyucuya, bu yapıtları belli bir üretim süreci içinde tecrübe etmesine olanak vermemeleridir. Bu türden yapıtlar, "tüketim nesneleri"dir²⁷ ve okuyucuyu da üretici olarak değil de, tüketici olarak konumlarlar. Bu durumda, okuyucunun tecrübesi de bir tüketim hazzıyla sınırlanır. Barthes, "okuma" eyleminin anlamını da alışlageldik yerinden ederek, okuyucunun yapıtı "okuduğunu", metni ise "yazdığını" söylüyor.²⁸ Böylelikle, yazma edimini yazarın elinden alınıp okuyucuya veriyor: "Biliyoruz ki, yazmaya geleceğini kazandırabilmek için bu mitosu fırlatıp atmanız gerekiyor: okuyucunun doğumu, Yazarın ölümü pahasına olmalıdır".²⁹ Barthes'in S/Z başlıklı yapıtında, yapıt ve metin arasındaki ayırımın ölçütünü değıştirdiği gözlenmektedir; bu kez, ayırım, metin kavramının kendi içindeki bir bölünmeye taşınmıştır. Okuyucuyu ("yapıtın" okuyucusunu) bir çeşit aylaklığa sürükleyen, onun işlev görmesini engelleyen, "yazmanın" hazzından alıkoyan ve yoksul bir özgürlük sunarak, metni ya kabul etmeyi ya da reddetmeyi seçme durumunda bırakan metinlere *okumalık metin* (fr. le lisible, ing. readerly text) ve bunun tam tersi özellikleri taşıyan metinlere de *yazmalık metin* (fr. le scriptible, ing. writerly text) demektedir.³⁰

1970'li yıllarda, Stephen Heath'in anlatımıyla, sinema göstergebiliminde de, Barthes'in yapıt-metin ayırımının benimsenmiş olduğu gözlenebilir: "Bugün, film ve metin arasındaki radikal kopmanın gerçekliği, çekingen bir biçimde sinemanın radikal bir tecrübesi olarak duyumsanmaya başlamıştır (...) seyirci artık bir yenisensunumun (representation) tüketicisinin konumuna değil, bir okuma

tecrübesinin konumuna yerleştirilmiştir".³¹ Heath, Barthes'dan farklı olarak, seyircinin metin karşısın-da izleme etkinliğini, "yazmak" yerine "okumak" olarak adlandırmayı yeğliyor. Böylece, Barthes'daki "okumak: yapıt/yazmak:metin" ayrımının yerini, sinema göstergebiliminde, "izlemek: film/okumak:sinema metni" (cinetext) almaktadır.

Barthes'ın yaptığı bu ayrımın ardında, yapıtın niteliğinin, okuyucunun yapıtla etkileşiminin niteliğini de belirleyeceği varsayımı yatmaktadır. Bu türden bir varsayım, alımlayıcının etkinliği kısıtlayıcı bir eğilimi barındırmaktadır. Alımlama etkinliğinin, yapıtın niteliğini aşamayacağı düşüncesi, alımlayıcının tarihsel, kültürel ve toplumsal koşulların değişmesine karşın, durağan bir doğayı koruyacağını öngörmektedir. Yapıtın kendisi, bir tüketim ürünü olabilir ve okuyucuyu da kendisini tüketmeye yönleltebilir ya da zorlayabilir. Ancak, tüketim sürecinin tümüyle gerçekleşebilmesi için, ayrıca bir tüketiciye ve tüketim eylemine ihtiyaç yok mudur? Okuyucunun bir tüketici kimliği edinmeye ve tüketim eylemine direnmesi halinde, kendisinden beklenen okuma eyleminin niteliği kökten değişmez mi?³² Barthes'ın kendisi de, Balzac'ı yazılması mümkün olmayan yapıtların yazarı olarak sınıflamasına karşın, S/Z, Balzac'ın *Sarrasine* başlıklı "okumalık" yapıtının yeniden yazılmasıdır. Böylelikle, okumalık metinlerin de yazılabileceğine, bunun metin kadar okuyucunun yeteneklerine de bağlı olduğuna bir örnek oluşturmaktadır.

Umberto Eco: açık yapıt ve okurun rolü. Umberto Eco, okuyucunun, metnin en önemli işlevlerinden biri olduğu ilkesinden hareketle, metinler arasında, Barthes'ın S/Z'de yaptığına benzer bir ayrıma gitmektedir.³³ Metinleri "açık" ve "kapalı" olarak sınıflayan Eco, okuyucunun da, bu metinlerin niteliklerine göre kimlik kazanacağını savunmaktadır. Kapalı metinlerde, sezgiler üzerine oturtulmuş toplumbilimsel spekülasyonların sonucu ortalama bir okuyucu varsayılır. Ian Flemihg'in *James Bond* romanları, *Superman* gibi çizgi romanlar, kapalı metinler olarak okuyucuyu önceden belirlenmiş yollardan götürürler ve onda, gerekli yer ve anlarda, korku, acı, heyecan ya da depresyon gibi duygular uyandırmak için titizlikle hazırlanmış etkiler göstermeye çalışırlar.

Kapalı metinler, herbiri birbirinden bağımsız çeşitli yollarla okunabilir çünkü bu metinler potansiyel olarak herkese seslenirler.³⁴ Açık metinler, açık olarak adlandırılmakla birlikte, okuyucunun kendisini istediği gibi kullanmasına kapalıdır. Bir açık metin, kendisinin herhangi bir biçimde yorumlanmasına izin vermez. Kendisinin dayattığı okuma biçimiyle, okuyucunun azami ölçüde katılımını gerektirir. Elbette, bu metinleri kapalı metinlermiş gibi, örneğin *Ulysses*'i, Stephen Deadalus'ın hayatında sıradan bir günün romanı ya da *Suç ve Ceza*'yı bir polisiye romanmış gibi okumak mümkündür, ama o zaman bu metinler, en azından kendileri olmaktan çıkarlar.³⁵

Eco, açık ya da kapalı her metnin, okuyucunun katılımını ve işbirliğini gerektirdiğini savunarak, bu ayrımın, genelde metinlerin yorumlanması ve (okuyucu tarafından) üretilmesini yöneten ilkelerin belirlenmesi için yapıldığını belirtiyor. Açık metinler, bu ilkelerin aşırı ve en kışkırtıcı görünümleridir.³⁶

Lacancı psikanaliz ve "Özne" Benveniste'e geri dönüyoruz. Öykü/söylem ikilisinin dilbilime girişiyle, *konusan/konusulan özne* kategorileri dikkat çekmeye başladı. Söylemin işleyişi, bir öznenin varlığıyla belirginleştiğine göre, dil ve dolayısıyla diğer anlamlama süreçlerinde (örneğin sinemada) öznenin rolünün araştırılması zorunlu görülüyordu. Bu noktada, konuşan özne (sözcelemin öznesi) ile konuşulan öznenin ya da daha doğru bir deyişle konuşmanın içindeki öznenin (sözcenin öznesi) ayrılması gereği vurgulanıyordu. "Ben" diyen özne ile "ben" sözcüğü özdeşleştirilir. Ancak, "Yalan söylüyorum" gibi paradoksal bir sözün sarfedilmesiyle, özdeşliğin bir yanılgı, bir "yanlış tanıma" olduğu ortaya çıkar. Eğer konuşan özne doğru söylüyorsa, o zaman sözcenin öznesi yalan söylüyordur, eğer sözcenin öznesi doğru söylüyorsa, o zaman sözcelemin öznesi yalan söylüyordur. İkisinin de aynı anda doğru ya da yalan söylemeleri mümkün değildir, o halde ayrı ayrı düşünölmeleri gerekir. Bu, Jacques Lacan'a göre, "istisnai" bir durum değil, "kaide"nin ortaya çıkmasını sağlayan uç bir örnektir. Dilbilimsel verilerden yararlanarak, "Freud'un bir yeniden okuması" olarak geliştirdiği psikanalitik yaklaşımında, Lacan, göstergebilimsel bir cebir yoluyla, öznenin macerasını anlatır. Ne var ki, vurgu göstergede değil,

gösterendedir. Gösterenin gösterileni ise, yine bir gösteren olarak çıkar öznenin karşısına. Bir anlamlama süreci olarak dil, bizi gerçek dünyaya göndermez, kendi içindeki kaygan gösterenler zincirine bağlar. Özne, bir gösteren kullanarak kendisini temsil etmeye kalktığı anda ortadan silinir. Bilinçdışı, bu silinmenin alanıdır. Bilinçdışı ve dilin kaçınılmaz ortak varlığından dolayı (Lacan: "Bilinçdışı bir dil gibi yapılmıştır"), özne, kendini temsil etmeye kalktığı anlarda kaçınılmaz olarak bölünmeye mahkumdur.³⁷

Şimdi biraz geriye giderek, öznenin oluşumunu kısaca özetleyelim: Psikanaliz, bilinçdışı ve oluşumlarını incelemeyi amaçlayan bir bilim olarak kabul edilegelmiştir. Freud tarafından keşfedilen bilinçdışı, öznenin inşasının (bu sahne) oynandığı öteki sahnedir. Lacan'a göre, öteki sahnenin yapısını belirleyen Oedipus kompleksidir ve iğdişlik (castration) de özünü oluşturur. Oluşumlar ise, bilinç düzeyinde sürçmeler, düşler, semptomlar, şakalar ve korkularla ortaya çıkarlar.³⁸ Lacan, Oedipus ve iğdişlik gibi kompleksleri "çocuğun varoluşsal yaşamının betimlemesinden çok, öznelğin yapılanmasının bir modeli"³⁹ olarak görmeyi önermektedir. Öznenin ingilizcede ve fransızcadaki karşılıkları olan *subject* ve *sujet*, bir eylemin *failli* olmanın yanı sıra, bir şeye *tâbi* olma anlamını da içerirler. Birazdan göreceğimiz gibi, öznenin tarihi, bilinçdışının toplumsal düzen tarafından yapılanmasıyla nasıl sisteme "tâbi" olduğunu anlatır.

Lacan'ın özne kavramı bir eksiklik motifiyle belirlenir.⁴⁰ Özne, tamlıktan eksikliğe, doğru bir çizgide ilerler; her türlü eksiklik duygusunu belirten iğdişlik tecrübesi ile oluşumunu tamamlar. Oysa, başlangıçta tam tersi bir yaşantı söz konusudur. Bebek, doğumundan sonraki kısa bir dönem için, Freud tarafından "okyanussal benlik", Lacan tarafından ise "hommelette" olarak adlandırılan bir nitelik sergiler. Fransızca'da *homme* sözcüğü 'insan, adam' anlamlarına gelir; "*hommelette*" sözü ise 'insan' anlamını da içermekle birlikte, 'omlet'e de anıştırma yaparak, belirsiz, şekillenmeyi bekleyen, sıvı halde, her yöne dağılan bir kütleyi ima etmektedir. Çünkü, çocuk, kendisi ile çevresi arasında bir ayrım yapmaz; bir bütünlüğü, tamlığı tecrübe etmektedir. Ancak, kısa bir süre sonra, bedeni kendi içinde, örneğin erojen ve erojen olmayan bölgeler olarak ayırmaşır. "Ağzını tamamlayan" bir süreğenlik olarak annesinin memesinin her zaman "orada" olmadığını görür. Böylece çocuğun psişik mekanı, bedensel mekanına çekilmeye başlar ve ayırtma yeteneği gelişir. Bu tecrübeler, çocuğun bütünlük duygusunun sona ermesine ve eksikliğini kavramasına neden olur. Bundan böyle, Lacan'ın "küçük, öteki nesne" dediği ("l'objet petit a") eksik küçük tamamlayıcılara ulaşmaya çabalayacak, yaşamını bu türden eksiklikleri giderme yönünde örgütleyecektir. Lacan'ın "omlet'i, üç belirleyici evreden geçecek ve giderek kemikleşen bir yapıya sahip olacaktır: kendisini başkalarından ayıran ve ona ayrı bir kimlik kazandıran *ayna evresi*, dile erişimi olanaklı kılan *fort-da oyunu* ve onu toplumsal düzenin parçası yapan *Oedipus Kompleksi*. Ancak, bu evrelerin tecrübesi anlık değil, yaşandıktan sonra geriye dönük bir algılamaya bağlıdır. Yine, evreler birbirinden kesin çizgilerle ayrılmış değil, tam tersine birbirinin içine geçmiş durumdadır.

"Kişiliğin, insanın kendini tecrübe edip *Ben* olarak tanıdığı parçası yahut benlik duygusu"⁴¹ olarak tanımlanan ego, kabaca, insanın kendisini ayrı bir varlık olarak kavramasından kaynaklanır. Birinci aşamada, çocuk "anne"yle (anne ya da onun yerini tutan biriyle) sıkı ilişkidir. Varlığını geliştirip sürdürülmesini annesine borçludur ve bu yüzden ona bağımlıdır; süt emme, vücut ısı ve bakım gerektiren işlemler, bu evrede annenin ön planda olmasını sonuçlar. Doğumundan sonraki altıncı ayla on sekizinci ay arasında, Lacan'ın *ayna evresi* dediği dönem yer alır. Çocuk kendi bedeni ile aynada karşılaşır. Dikkat edilecek olursa, burada çocuğun varlığını doğrudan değil, dışsal bir yüzeyden gelen yansımaları algılaması anlamlıdır. İnsan kendi yüzünü, fiziksel kısıtlılığından ötürü hiç bir zaman göremez; bedenini ise bir bütün halinde değil parçalar halinde algılar, çünkü bedeni şimdilik birbirinden bağımsız gibi görünen hazla ilgili ve/veya biyolojik ihtiyaçları karşılayan ve işlevlerinden tanınan organlardan ibarettir. Oysa ayna, ona kendi görüntüsünü, dolaylı yoldan da olsa, görme ve tanıma fırsatı verir. Aynadaki görüntünün belli ipuçlarını değerlendirerek kendisine ait olduğunu anladığında, çok

önemli bir dönüm noktasına gelmiş olur: kendi kendisinin hem nesnesi, hem de öznesi konumuna gelir. Aynadaki imge bir bütündür ve çocuğun hareketlerini simetrik biçimde geri gönderir. Çocuk aynadaki görüntüsünün sahibi, dahası efendisi olduğunu çıkarsayarak bundan haz duyar, görüntüyü narsizme kaynaklık eden bir bütünsel aşk nesnesi haline sokar. Yanısıra, aynadaki görüntü ile "anne" arasında da bir bağ vardır: onu aynaya tutan yetişkin, kendi arzusu doğrultusunda çocuğun algısını ve özdeşleşmenin içeriğini biçimler. Burada önemli olan, çocuğun gerçek bir aynayla karşılaşp karşılaşmaması değil, içinde aynanın gördüğü işlevin yer aldığı herhangi bir süreci yaşamasıdır. Özetle, ayna evresi iki olgunun meydana gelmesi bakımından önem taşımaktadır: 1) çocuğun, "anne"nin katılımıyla, kendi dışındaki bir nesneyi 'ben' diye tanıması ama aslında onun kendisi olmayıp kendisini yansıtan bir dışsal imge olduğunu farketmesi; 2) bu olguya dayanarak, bundan sonra hayatın çeşitli anlarında öznenin, doğrudan 'ben' diye nitelemese de, kendini dışsal imgelerle özdeşleştirmesi.

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

Ayna evresinde, aynı zamanda köklü bir 'yabancılaşma' da yaşanır: çocuğun hakim olduğunu düşündüğü görüntü kendi dışındadır ve bu arada kendi bedenine hakim değildir. Bu imge idealdir ama dışsaldır. Çocuk kendi imgesini bir yansıma olarak görür; dolaylı yoldan kendini tanır, kendine dışarıdan bakar. Çocuğun kendisini algılaması dolaysız, fakat eksiktir; aynadaki imgesini ise eksiksiz olarak algılar, bu yüzden kendisini aynadaki görüntüsüyle özdeşleştirir. Kendisini doğrudan algılayışının eksik ama kendisinden ayrı, dışarda olan imgesinin ise tam oluşu, onu "ideal"⁴² olarak görmesine neden olur. Bu türden eksiklikler, öznenin imgeleminde giderilir, bu nedenle ayna evresi, imgelemsel bir düzende yer alır.

Psikanalizin, ayna evresindeki idealleştirme ve ideal olanla özdeşleşme süreçlerinin (birincil özdeşleşme) insanın yaşamının bir çok anında yinelenen uzantılarını (ikinci özdeşleşmeler) gördüğünü söylemek mümkündür. Özne, bir ego/ideal ego diyalektiği üzerine kuruludur; eksikliklerini giderip, aynada özdeşleştiği imgesine kavuşmaya, onunla bütünleşmeye yönelir. Seyirci de, film izleme sırasında perdedeki film kişilerinin görüntülerini yer yer idealleştirir ve onlarla özdeşleşir. Bu yüzden ayna evresi, seyircinin sinema perdesinde yansıyan görüntüyle nasıl bir ilişkiye girdiğinin açıklanmasında kritik bir önem taşımaktadır.

Fort-da oyunu, Freud'un bir gözlemine dayanmaktadır. Bir gün Freud, torununu, annesi evde yokken ip bağladığı bir makarayı atıp tutarken izler. Çocuk, makarayı gözden kayborduğu bir uzaklığa atıp, çekerken "O!" (fort: gitti) ve "A!" (da: işte burada) diye bağırır. Freud'a göre, terkedilmişlik duygusunu, oyun yoluyla annesini terketmeye dönüştürmeye çalışmaktadır. Lacan ise, oyunu dile erişim olarak yorumlamaktadır. Makara, çocuğun annesini, makaranın gidiş gelişleri ise annesinin gidiş gelişlerini temsil etmektedir. Annenin yokluğu, makaranın gösteren işlevini yüklenmesine yolaçmıştır. Fort ve da sözcüklerinin kullanımı, gerçekte değil, birbirleriyle olan ilişkileri dolayısıyla anlam kazanmakta ve böylelikle dilin en önde gelen özelliğini taşımaktadır. Çocuk, bu kez imgeleminde eksiklikleri giderme yoluna gitmek yerine, imgeler kullanarak anlam ürettiği için, yukarıda değindiğimiz imgelemsel düzenden çıkıp, simgesel bir düzene girmektedir. Dil, özneye kendi gerçekliğini, bu arada ürünü olduğu toplumun kurallarını (Öteki) dayatır. Yineleyecek olursak; *bilinçdışı bir dil gibi yapılanmıştır ve Öteki'nin söylemidir*. Özne, dile erişimiyle toplumsal bir kimlik kazanmaya başlar, ne var ki, "dile getirdiği" arzu, aruk Öteki'nin arzusudur. Buna, babanın devreye girişi neden olur.

Annesine bağımlı olan çocuk, kendisi nasıl annesiz olamıyorsa, annesinin de onsuz olamayacağını düşünür. Eksikliğini anne tanımlayacağına göre, annesinin eksikliğinin de kendisi olduğunu varsayar. Annenin yoksun olduklarını gösteren *phallus*'la özdeşleşir; annesini tamamlayacak ve böylelikle, kendisi de tamamlanacaktır. *Phallus*, Freud'da olduğu gibi penisle değil, eksikliğe karşı değerlerle ilintilidir. İşte, bu aşamada sahneye "Baba" ve dolayısıyla *Oedipus Kompleksi* girer. Çocuk ikili bir ilişkiden (anne-çocuk) üçlü bir ilişkiye (baba-çocuk-anne) geçer. Bu ilişkiler, doğal ya da biyolojik anlamda değil, onları da aşan kültürel bir düzlemde düşünülmelidir. Üstelik, "anne", "baba" ve "çocuk", dilde olduğu gibi, tek başlarına değil, birbirleriyle olan ilişkileri sayesinde anlam kazanırlar. Bu nedenle, *Oedipus kompleksi*, Lacan'a göre dille özdeşir.

Babanın devreye girmesi, çocuğun kendisinin *phallus* olmadığını ve hatta hiçbir zaman olamayacağını kavramasıyla gerçekleşir. "Anne"nin arzuladığı şey olmayı arzulamanın bir yanılsamadan ibaret olduğunu görmesi ve "Baba"nın, düşlediği arzu ilişkilerine müdahalesiyle, dengeler altüst olur. Anne, kendisindeki eksikliği tamamlayacak *phallus*'u babayla ilişkilendirdiği için, onu arzulayacak, çocuğun anneye duyduğu arzunun yerini de annenin arzusu, yani baba alacaktır. Böylelikle, erkek çocuk, *phallus*'un sahibi olarak babayla özdeşleşecek ve kız çocuk da *phallus*'tan yoksun olarak anneye özdeşleşecektir.⁴³

Lacan'ın tezi, özellikle öznenin cinsel farklılaşması konusunda süregiden tartışmalara neden olmuştur. Bir çok feminist yazar, Lacan'ın önemini teslim etmekle birlikte, kadının bu modeldeki yerinin betimlenmesini ya yetersiz ya saptıncı bulmuş, kimileri de, modelin revizyonu için kuramsal çalışmaları, Lacan'ın kaldığı yerden sürdürmeye çalışmışlardır. Yine de, Lacan'ın özne senaryosu, göstergebilimin, psikanalizi kendisine merkez almasıyla, sinema seyircisinin kurumsallaştırılmasında önemi yadsınamayacak olanaklar sağlamıştır. Buradan seyircinin "sinematografik bir özne" olarak hangi süreçleri yaşadığına geçiyoruz.

Notlar

- 1 David Bordwell, *Narrative in Fiction Film*, s. 17.
- 2 J. Dudley Andrew, *The Major Film Theories: An Introduction*, (New York: Oxford University Press, 1976) s. 213.
- 3 "Göstergebilim (Fransızca semiologie < Yunanca semeion, "gösterge"den) diye adlandıracağız. biz bu bilimi. Göstergebilim, göstergelerin öz niteliğini, hangi yasalara bağlı olduğunu öğretecek bize. Henüz yok böyle bir bilim. Onun için, göstergebilimin nasıl bir şey olacağını söyleyemeyiz. Ama kurulması gerekli; yeri önceden belli. Dilbilim, bu genel nitelikli bilimin bir bölümünden başka bir şey değil. Onun için, göstergebilimin bulacağı yasalar dilbilime de uygulanabilecek. Böylece, insana ilişkin olgular bütünü içinde dilbilim iyice belirlenmiş bir alana bağlanabilecek." Ferdinand de Saussure, *Genel Dilbilim Dersleri*, çev. Berke Vardar (Ankara: Türk Dil Kurumu Yayınları, 1976) ss. 35-36.
- 4 *Eleştirinin ABC'si* (İstanbul: Simavi Yayınları, 1991) ss. 100-101.
- 5 Jonathan Culler, *In Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction* (2. baskı, London: Routledge & Kegan Paul, 1983) s. 22.
- 6 Stephen Heath, "Film-Cinetext-Text" *Screen*, vol.14, no.1/2, (Spring/Summer, 1973) s. 107.
- 7 Metz'in, sinemanın ne ölçüde dilbilimsel bir sistem olabileceğini tartışması ve ulaştığı sonuçlar için bkz: "The Cinema: Language or Language System?", *Film Language*, ss. 31-39.

- 8 "Bir film (tekil ve tam bir film), ilke olarak sinema sanatında 'yapıt' düzeyini temsil ettiğinden ayrıcalıklı bir metinsel sistemik birimdir." Metz, *Language and Cinema*, İng. çev. Donna Jean Umiker-Sebeok (The Hague: Mouton, 1974) s. 122.
- 9 Erken Metz'in bu görüşlerini ünlü film yönetmeni ve şair Pasolini ve göstergebilimin en önemli adlarından Roland Barthes da paylaştılar: Stephen Heath, "A Question of Emphasis", başlıklı yazısında, Umberto Eco'nun Pasolini ile birlikte Metz'e getirdiği eleştiriyi tartışıyor. Barthes ise, o tarihte, fotografik görüntüye ilişkin saptamasını şöyle belirtiyordu: "Görüntü, muhakkak ki gerçeklik değildir ama en azından onun mükemmel bir analogon'udur (...) kodu olmayan bir iletidir; fotoğrafın özel statüsü böyle görülebilir.", "The Photographic Message", *Image-Music-Text*, İng. çev. Stephen Heath, s. 17.
- 10 Metz, a.g.k., 74.
- 11 Robert Young, "Post-Structuralism: An Introduction", Robert Young (ed), *Untying the Text* (Boston, Mass.:Routledge & Kegan Paul, 1981) s. 3.
- 12 Paolo Caruso, Paese sera-Libri (January 20, 1967)'den aktaran Umberto Eco, *The Role of the Reader* (London: Hutchinson, 1985) ss. 3-4.
- 13 *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1979) ss. 14-15.
- 14 "Articulations of the Cinematic Code", Bill Nichols (ed.) *Movies and Methods I* (Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1976) s. 594.
- 15 Eco, *The Role of the Reader*, s.5.
- 16 "Yapının kendi başına bir varlığı yoktur (ya da en azından öyle diyenlerle aynı düşüncede değilim), ama kuramsal bir icat edimiyle, ameli göreneklerle ortaya konur." Eco, "Articulations of the Cinematic Code", s. 595.
- 17 Pierre Macherey, "A Theory of Literary Production" İng. çev. Geoffrey Wall, Robert Young(ed.), *Untying the Text*, s. 141.
- 18 Emile Benveniste, *Problems in General Linguistics*, İng. çev. Elizabeth Meek (Florida: University of Miami Press, 1971) ss. 206-207.
- 19 Benveniste, a.g.k., s. 209.
- 20 Barthes, "Introduction to the Structural Analysis of Narratives", *Image-Music-Text*, s.110.
- 21 aynı yer
- 22 Jonathan Culler, son yıllarda okuyucunun etkinliğinin, eleştiri için belirleyici oluşunda, bazı yapıtları, okuyucuyu yapının kuruluşunda daha etkin bir rol oynamaya zorlamasının payı olabileceğini ve bunun okuyucunun ve okumanın statüsünün genelde yeniden değerlendirilmesini sonuçladığını belirtiyor. *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism* (3. baskı, London: Routledge & Kegan Paul, 1985) s. 37. Modern ve post-modern sanatın alımlayıcıya daha etkin bir işbirliğine zorlayışı bu tahmini destekler niteliktedir. Örneğin, Marilyn French, James Joyce'un Ulysses'i için yaptığı çözümlemeye şöyle giriyor: "Ulysses'te girişilen yolculuk kitabın kendisidir ve onu ancak okuyucu tamamiyle aşabilir (...) Ulysses okuyucudur; roman yolculuktur ve yolculuk bir keşif yolculuğudur." *The Book as World: James Joyce's Ulysses* (2. baskı, London: Abacus, 1982) s. 4.
- 23 "Alımlama" kuramının, nüanslarına, yazarlarına ve ülkelere göre değişen versiyonları bulunmaktadır: alımlama estetiği (alm. receptionästhetik) okuyucu tepkisi (reader-response), alımlama kuramı (reception theory).
- 24 Iser, *The Implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett*, İng. çev. Catherine

- ve Richard Macksey (Baltimore: The Johns Hopkins University, 1974) s. 74.
- 25 Robert C. Holub, *Reception Theory: A Critical Approach* (2. baskı, London: Methuen, 1985) s. 26.
- 26 Barthes, "From Work to Text", Barthes, *Image-Music-Text*, s. 156.
- 27 a.g.k. s. 157.
- 28 a.g.k. s. 161.
- 29 a.g.k. s. 163.
- 30 "The Death of the Author", *Image-Music-Text*, s. 148.
- 31 Barthes, *S/Z*, İng. çev. Richard Miller (London: Jonathan Cape, 1985) s. 4.
- 32 Stephen Heath, "Questions of Emphasis" *Screen*, vol.14, no. 1/2 (Spring/Summer, 1973) ss. 123-124.
- 33 "Bana, okumak üzere, herhangi bir sayfa, 2000 yılında okunacağı şekilde verilse, 2000 yılının edebiyatını biliyor olurum." Jorge Luis Borges, *Other Inquisitions*, İng. çev. Ruth L.C. Simms (New York: Simon & Schuster, 1965) (sayfa yok) aktaran Gérard Genette, *Figures of Literary Discourse*, İng.çev. Alan Sheridan (New York: Columbia University Press, 1982) s. 21. Borges'in okumaya yüklediği işlev, ilk bakışta abartılı görünse de, okumayı belirleyen etmenlere ilişkin bir fikir vermektedir. Dikkat edilecek olursa, edebi eğilimlerin tanınmasında ve değerlendirilmesinde, okuma biçiminin, yapının kendisinden daha belirleyici olduğu vurgulanmaktadır. Edebi akam ya da eğilimlerin değişmesinde okuma biçiminin yapıya göre daha ön plana çıkmasının nedeni, okuma biçimlerinin kültürün dinamikleri içinde değişmesine karşılık, yapının bir kez ortaya konduktan sonra sabit kalması. Lévi-Strauss'un dediği gibi "kristal sertliği"ni bulmasıdır. Yapıya göre özerk ve alınılabilirliğe yönelik bir metin kavramına bu yüzden gerek vardır.
- 34 Umberto Eco, *The Role of the Reader*, ss. 4-9.
- 35 a.g.k. s. 8.
- 36 a.g.k. s. 9.
- 37 a.g.k. ss. 4-5.
- 38 Robert Lapsley-Micael Westlake, *Film Theory: An Introduction*, (Manchester: Manchester University Press, 1988) s. 72.
- 39 Colin McCabe, "The Presentation of 'The Imaginary Signifier'", *Screen*, vol. 16, no.2 (Summer, 1975), s.8.
- 40 a.g.k. s. 12.
- 41 Bu özet için aşağıdaki kaynaklardan yararlanıldı: Jacques Lacan, "The Mirror Phase as Formative of the Function I", *New Left Review*, no51,(1968)ss.71-77;
Bice Benvenuto & Roger Kennedy, *The Works of Jacques Lacan*, (London: Free Association Books, 1986) ss. 47-59;
Anika Lemaire, *Jacques Lacan*, İng. çev. David Macey (London: Routledge & Kegan Paul, 1982) ss. 79-82 ;
Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, New York: Oxford University Press, 1983,ss. 149-193;
Rosalind Coward - John Ellis, *Language and Materialism*, (London: Routledge & Kegan Paul,1977) ss. 93-121.
- 42 Charles Rycroft, *A Critical Dictionary of Psychoanalysis* (Harmondsworth: Penguin, 1979) s. 39. Ego ile id arasındaki ilişkiyi Freud, bindiği atın üstün gücünü (id) denetlemeye çalışan sürücü (ego) benzetmesiyle açıklıyor (1923) a.g.k. s. 37.
- 43 Kaja Silverman, 'ideal'in ancak bir değerler sistemi içinde anlamı olabilecek bir terim olduğunu savunuyor. Çocuğun kimliği, en başından beri kültürel ortam tarafından biçimlenmeye açıktır. En basitinden, ayna evresinde annenin yorumu ya da müdahalesi, çocuğun çevresindeki oyuncak tabanca, resimli kitap, tren veya oyuncak bebek gibi temsili nesneler, çocuktaki 'ideal' anlayışının oluşmasında kültürel bağlamı kurarlar. Bkz. *The Subject of Semiotics*, s. 160. Böylece kültürel ortamın değişmesiyle birlikte öznenin kendisini özdeşleştirmek isteyeceği ideal görüntü de değişecek, bu da doğrulukla, farklı 'kendini tamamlama' girişimlerine yol açacaktır. Ancak, ideal olanla özdeşleşme mekanizması olduğu gibi kalacaktır. Farklaşma, yalnızca bu mekanizmanın içeriği için söz konusudur.

- 44 Belirmlenen aile modeli, ataerkil toplumun bir birimidir. Bu toplumlarında ve bir çok dogulu toplumda, bu ataerkil aile türüne rastlanmaktaysa da, başka toplumsal yapılar da, aile yapısı da farklı olacağı için (örneğin, anaerkil), öznenin oluşumuyla ilgili kuramların özgül durumlara göre yeniden gözden geçirilmesi gerekir.

"sinematografik özne"

Geçen bölümde, göstergebilimin seyirciyi nasıl kavramsallaştırdığını belli bir evrim çerçevesinde göstermeye çalıştık. Değişik yaklaşımların benimsenmesiyle, seyirci birden fazla cephede kuramsal üretimin hedefi durumunda bugün. Bunların başında da psikanaliz geliyor. Göstergebilimsel etkinliğin psikanalizi bu denli benimsemiş görünmesinin çeşitli nedenleri var. Anlam sistemleri olarak sinema, televizyon, edebiyat vb. o kadar "masum" ortamlar değil; bunların bilinçdışında işleyen, bilinçdışında işlediği için de farkına varılıp önlem alınması o kadar kolay olmayan ideolojik etkileri var. Althusser buna dikkat çekmişti. Bu etkileri suçüstü yakalayacak gereçleri psikanaliz sağlıyor görünüyor. Böylece, göstergebilimsel etkinlik, salt bir bilim olmanın ötesinde, politik bir sorumluluk da üstlenmiş oluyor.

Sinematografik aygıt

Sinema göstergebilimi, başlangıçta da değinildiği gibi, sinemayı, göstergeleri, göstergelerarası ilişki düzenlerini, kodların işlev görmeleri vb. açılarından incelemeyi amaçlıyorken, 1970'li yıllarda kuramsal çalışmalar yön değiştirerek, daha köktenci bir yaklaşımla, bir aygıt olarak sinemanın betimlemesini yapmayı ve seyircinin aygıtın bir parçası olarak hangi süreçleri yaşadığını saptamayı hedef aldı. İdeolojik etkinin tek tek filmlerden çok, sinemanın teknolojik yapısının bir eseri olduğunu ileri süren Jean-Louis Baudry, Louis Althusser'den alıp, sinema kuramlarının dağarcığına kazandırdığı aygıt'ı,

yerler arasındaki metaforik ilişkiler ya da metaforik yerler arasındaki ilişkiler, bir topoğrafya, hem filozof hem de

analist için gerçekte ya da tasvirle veya yanılsamayla olan ilişkinin ölçüsünün, bir etik bakış açısı ihtiyacının bilgisi¹

olarak tanımlıyor. Seyircinin aygıtı içersindeki yeri, Baudry'nin önemle üzerinde durduğu ideolojik etkilenmenin odağı, gerçeklik ve yanılsama sorunsalıyla yüzyüze geldiği noktadır. Seyircinin, dış dünyadan bağımsız olarak, özdeşleşme, arzu, fantezi gibi süreçleri yürüten psişik aygıtı, ilişkiye girdiği sinematografik çevrenin yarattığı etkiye tâbidir. Baudry'nin analist ya da filozofa yüklediği görev, bu etkinin kaynaklarını ve sonuçlarını çözümlemek ve buna dayanarak bir tavır almaktır. Analist-filozofun soracağı ilk soru şu olmalıdır: "Araçlar (teknik tabanda) özgül ideolojik etkiler yaratır mı ve bu etkilerin kendileri egemen ideoloji tarafından belirlenir mi?"² Bilimin nesnellik mitosunu, sadece onların ardında yatan ideolojileri değil, onların yarattığı ideolojik etkilerin de gizlenmesine yaramaktadır. Optik araçların teknik doğaları da, doğrudan bilimsel pratiğe bağlı olarak, ideolojik etkilerin üretiminde kullanıldıklarını değil, aynı zamanda kendi yaratıkları ideolojik etkileri de gizlemektedir. Örneğin, herhangi bir fotoğrafın gönderdiği mesaj yoluyla kendi başına yarattığı ideolojik etkiden çok, fotoğrafik aygıtın, diğer optik araçlarda olduğu gibi, bir gerçeklik izlenimi yaratmasıyla, etkinin işgörmesi için gerekli ortamı sağlaması asıl sorun olarak karşımıza çıkıyor. Vilem Flusser'in fotoğraf felsefesiyle ilgili olarak ileri sürdüğü gibi: "kültürle ilgili bilimler, nesnelerde gizli olan insan niyetlerini araştırırlar. (...) Ve bu ölçüde göre, fotoğraf kamerası fotoğraf yapma niyetini gizleyen bir gereçtir".³ Fotoğraf kamerası fotoğraf yapma niyetini gizler, çünkü yarattığı gerçeklik izlenimiyle, fotoğraf aradan çekilir ve "temsili ettiği gerçeklikten aldığı kesit"i izlenimi ön plana çıkar. Bir manzara fotoğrafına bakmakta olan kimse, bakmakta olduğunun, çekim ölçeği ve açısı, çerçevesi, aydınlatması ve benzeri özgül pratikleriyle bir manzara görüntüsü olduğu gerçeğini gözardı eder ve manzaranın kendisine baktığı izlenimine kapılır.

Sinemada da, bunun benzeri, fakat daha güçlü bir süreç egemendir: sunduğu görüntü ve seslerin kendileri bir gerçeklik izlenimi olmakla kalmaz; sinemanın bu gerçeklik izlenimini sunuş biçimi, seyircinin belli bir gerçekliği algılamasıyla büyük ölçüde uyumlu olduğu için, kolaylıkla önündeki perdede yaratılan izlenime kapılmasını sonuçlar. Ancak, burada, öznenin hangi konumda taklit edildiği sorunu ortaya çıkmaktadır. Baudry, sinematografik aygıtın, psişik aygıtın uykusu halindeki konumunu taklit ettiğini ileri sürmektedir.⁴ Sinema salonunda, özne, gerçekliğin değil de, rüyanın alanına itilmektedir. Uykusu halindeyken, özne doğallıkla herhangi bir şey algılamamakta, ancak rüyadaki algılamayı benzetlemektedir (simulation). Bu durumda, rüya, fiziksel gerçekliği algılamamanın bir yeniden sunumudur. Elbette, rüya, gerçek algılamamanın yokluğunda ortaya çıkan bir olguyken, sinema gerçek algının yer aldığı bir ortamdır ve bu nedenle farklılaşır. Yine de, Baudry'nin dediği gibi, sinema rüya değildir ama bir gerçeklik izlenimini yeniden üretir, ortaya rüyanın yarattığı gerçeklik izlenimiyle kıyaslanabilecek bir sinema etkisi çıkarır. Bütün sinematografik aygıt, bu benzetimi kuşkırtmak için harekete geçirilir; *gerçekte öznenin konumunun bir benzetimidir, gerçekliğin değil*.⁵

Baudry, aygıtla ilgili çözümlemelerine Eflatun'un ünlü mağara metaforuyla başlıyor.⁶ Bilindiği gibi, Eflatun, gerçeklik, idealar dünyası, algılanan ve bilinen dünyaya ilişkin görüşlerini, içinde insanların yaşadıkları bir mağara benzetmesine başvurarak açıklar. Bu mağarada, tutsaklar hareketsiz vaziyette, yüzleri mağaranın duvarına ve sırtları da mağaranın çıkışına dönük biçimde yerleştirilmişlerdir. Mağara karanlıktır ve görebildikleri tek şey, arkada, yukarıda asılı bir meşalenin ışığıyla mağaranın duvarına vuran gölgelerdir. Bunlar, tutsakların kendi gölgeleridir. Tutsaklar, varolan tek gerçekliğin bu gölgeler olduğunu sanmaya başlarlar ve giderek mağaranın dışında bir dünyanın varolabileceği ihtimalini düşünmek bile istemezler. Baudry, Eflatun'un mağara metaforunu, gerçeklik temelinde, sinemaya uyarlayarak, seyircinin de benzeri bir etkiyi yaşantılandığını savunuyor. Mağara ortamına uyan, sinema gibi çeşitli optik modeller vardır. Bertrand Augst'e göre, sinematografik aygıtın ilk modellerinden biri olarak Eflatun'un mağara mitosunu, Freud'un psişik aygıtın belli boyutlarını betimlemek için kullandığı optik metaforlar ve sinemanın getirdiği etkileri düşünerek, bu araçların yüzyıllar boyunca birbirine ters düşen kültürlerde bile bu kadar ortak yanlarının bulunmasının sadece bir rastlantı olması mümkün değildir.⁷

Sinema, bu optik araçların en gelişmişlerinden biri olarak, mağarayı kuran öğelerle metaforik denklik taşır:

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

Sinema salonu, karanlık ortamı ve seyircinin hareketlerini kısıtlayarak onu edilgenleştiren mimari düzeniyle, mağara ortamının özelliklerine benzer nitelikler taşır.

Psikanaliz, mağara metaforunu, insanların geri dönmek istedikleri ana rahminin bir simgesi olarak yorumlar.⁸ Sinema salonu da sıralanan özellikleriyle, mağara gibi, ana rahmini simgelerken, seyirci de, diğer seyircilerden karanlıkla yalıtılmış ve edilgenleştirilmiş durumda ana rahminde gibidir.⁹ Barthes'in dediği gibi, sinema salonunun karanlığı, "yalnızca seyircinin hipnozöncesi bir konuma gelmesini sağlamaz, ayrıca oldukça dağınık bir erotizmin rengidir".¹⁰ Thomas Elsaesser ise seyircinin edilgenliğine işaret ediyor:

...televizyonun tam tersine, [sinema salonunda] evcil bir yerleşim düzeni bulunmaz, filmin seyirciyi etkisi altına aldığı büyüü bozacak hiç tanıdık bir çevre, ek bir ışıklandırma yoktur. Bu büyüünün etkisi altındaki seyirci ister istemez bir dikizci ve dahası, görüntülerle beslenen ve beslenmek isteyen edilgen bir alıcı haline gelir.¹¹

Seyirci görüntülerle beslenmek ister, çünkü görme arzusu birincil bir sürecin, o sahneye dönme arzusunun bir uzantısıdır. Salonun karanlığı, dikkatini projektörün aydınlatığı perdede yoğunlaştırmasına yardımcı olur. Özne, bir birincil süreç yaşantısı olan "önünde duranın hakimi olma, onu görme ve böylece ona bütünüyle sahip olma" arzusuyla bağlantılı olarak "görüntü ona ilk kez kendisi ve çevresi üzerinde hakimiyet duygusu verdiğinde elde ettiği ilkel hazzı geri dönmek ister."¹² Bu nedenle seyirci, sinemada film izlerken, çocukluğunda yaşadığı o ilkel hazzı yeniden tecrübe ettiği yanılsamasına kapılır. Böylece sinema, seyircinin birincil süreçlerde yaşadıklarını yineleme itkisini karşılar.

Sinemada birincil özdeşleşme

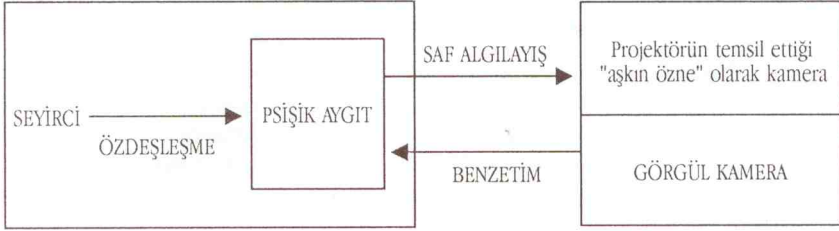
Baudry'nin sinema kuramına yaptığı katkı, seyirciyi bir kavram olarak sinemaya psikanalitik düzlemde sokup, ikisi arasındaki bağı sergilemesi, iki aygıtın (sinematografik aygıt ve öznenin psikik aygıtı) özdeşlik ilişkisini çözümleyerek bunun ideolojik boyutuna işaret etmesidir. Bu bakış, Christian Metz tarafından daha ayrıntılı bir biçimde incelenerek geliştirilmiş ve böylece sinema göstergebiliyle psikanaliz arasındaki bağı kuramsal temelleri atılmıştır. Metz, Baudry'nin açıklamalarına ek olarak, Lacan'ın ayna evresiyle seyircinin özdeşleşme süreçlerini ilişkilendirmiş ve bunda da aygıtın yarattığı gerçeklik izlenimi ya da özne duygusu işlevlerini temel almıştır.

Perde, seyircinin karşısında, ayna evresindeki çocuğun karşısındaki aynanın işlevini yüklenmektedir. Ancak çocuk aynada doğrudan kendisini temsil eden imgesini görüp onunla özdeşleşirken, sinema perdesinde kendine ait bir görüntüyle karşılaşmaz. Kısacası, perde, ayna gibi seyirciye kendi görüntüsünü yansıtmaz. Seyirci filme katılabilmek için belli bir özdeşleşme sürecine girmek zorundadır. Öznenin oluşumunda, birincil ve onların uzantıları olarak ikincil süreçlerden daha önce söz etmiştik; benzer biçimde, sinemada da, birincil ve ikincil özdeşleşmeler seyircinin yaşadığı, onusuz olunmaz psikik süreçlerdir. İkincil bir süreç olan film kişileriyle özdeşleşmenin gerçekleştirilmesi

için, önce birinci sürecin yeralması zorunludur. Bu nedenle, eğer perdede kendi imgesini bir özdeşleşme nesnesi olarak göremiyorsa,

o zaman seyirci *ne ile* özdeşleşecek? Çünkü kesinlikle özdeşleşmesi lazımdır: özdeşleşme birincil biçimiyle artık onun için bir gereklilik olmaktan çıkmıştır, ama sinemada buna devam eder; bu olmazsa film onun için en anlaşılmasız filminden daha anlaşılmasız olacaktır -onsuz hiçbir toplumsal etkinliğin mümkün olmadığı süregiden bir özdeşleşme oyununa mahkumdur.¹³

Bu, psişik aygıtın sinematografik aygıtla, seyircinin de psişik aygıtla özdeşleşmesiyle mümkün olur. Aşağıdaki şema, seyircinin birincil özdeşleşme sürecini özetliyor:



Birincil özdeşleşme, psişik aygıt ile bir parçası olduğu sinematografik aygıt arasındaki uyum ya da benzetim ilişkisinden (simulation) kaynaklanır. "Aygıt" konusunda da değinildiği gibi, sinematografik aygıt, psişik aygıtı bir anlamda taklit eder. Yalnızca sinema salonunun, ayna evresinin tecrübe edildiği ortamla özdeşliği değil, Bruce Jenkins'in dediği gibi, kamera hareketleri ve kurgu gibi teknik işlemler de, algılamının özellikleriyle benzerlikler taşır: özgül sinematik stratejiler, görsel algıyı taklit etmekle kalmayıp, görsel, işitsel ve organsal (proprioceptive) algıları da devreye sokar; örneğin, kamera hareketleri, hem insan bedeninin hareketlerini taklit eder, hem de algılayan kişiyi filmik mekandaki karakterin bedensel hareketlerine güçlü bir biçimde bağlar.¹⁴ Yineleyecek olursak, kamera fiziksel gerçekliği yeniden üretmez, insanın algılama biçimini taklit ederek, bu yolla ona bir gerçeklik izlenimi sunar; yatay ve dikey çevrilmeler, kaydırmalar dikkat edilecek olursa, başın çeşitli hareketlerini andırır, hatta çeşitli zoom hareketleri ve çok yakın çekimler bile algı biçimiyle benzer. Elbette ki, özne belli bir nesneye zoom yapamaz ama örneğin seçici algı'da dikkat, çevreyi oluşturan nesneler arasından biri üzerinde, yakın çekimi anımsıracak biçimde yoğunlaşabilir. Bu nedenle, seyircinin psişik aygıtı perdedeki görüntülerden önce, o görüntüleri kaydedip, onların perdede yansıtılabilmesini sağlayan kamerayla özdeşleşir. Kamerayla bu özdeşleşme olmadan, süreklilik gösterecek de belli olgular anlaşılabilir: örneğin görüntü çevrindiğinde (= bir yatay çevrilme) seyirci şaşırır ve bununla birlikte kendi kafasını çevirmediğini de bilir. Bunun açıklaması, gerçekte kafasını çevirmeye de gerek olmadığıdır. Aslında, onu bütün görme kapasitesiyle, görgül (ampirik) olmayan ama aşkın (transcendental) öznenin hareketi olan kameranın hareketiyle özdeşleşerek çevirmiştir.¹⁵ Sinemanın "imgelemsel gösteren" olarak nitelendirilmesinin nedeni bu olsa gerek.

Kamera görgüldür, ancak, film izleme anında orada yoktur, perdede de görünmez; yalnızca projektör tarafından temsil edilir. Kameranın kendisi ortada yoktur, ancak taklit ediminin sonuçları perdededir. Kamera görünür olsaydı, psişik aygıtın aldanması ve kendini kameranın yerine koyması bu kadar kolay olmayabilirdi. Metz, bir filmin anlaşılmasının, ancak *öznenin bilgisi* sayesinde mümkün olabileceğini belirtiyor:

seyirci imgelemsel bir şey algıladığını, bununla birlikte, gördüğünün bir fantezi olmadığını, sinema salonunun dört duvarından birinin gerçekten diğerlerinden farklı olarak bir projektöre baktığını ve bütün bunları algılayanın kendisi olduğunu, algıladığı imgelemsel malzemenin kendi içine bir ikinci perde gibi depolandığını bilir.¹⁶

Başka bir deyişle, *seyirci kendi kendisiyle özdeşleşir*; "(uyanık, tetikte) saf bir algı eylemi olarak

kendisiyle: algılananın olabilirliğinin bir koşulu ve böylece *orada olan herşeyden önce gelen* bir çeşit aşkın özne olarak kendisiyle özdeşleşir"¹⁷ Sinematografik özne, hem bir projektör, hem de bir perde gibidir. Kamerayla özdeşleşme, kendisini filmin kaynağı gibi görmesine, psikik aygıtın tümüyle saf bir algılayış olması ise, perde işlevi görmesine yol açacaktır.

Seyircinin, birincil özdeşleşmeyi gerçekleştirmesi, kamera aracılığıyla, sinemadan filme geçmesini mümkün kılar. Bu bağlamda, seyircinin sinema salonundaki konumundan çok, film içindeki konumu ya da sinematik söylem tarafından konumlanması ve böylelikle, sinematografik özne kimliğinin bir uzantısı olarak *filmik özne*'nin yaşadığı süreçler önem kazanmaktadır. Filmik öznenin sinematik söylem ile ilişkisi, öznenin dil ile olan ilişkisini andırır. Başka bir deyişle, özne sinemada da, gösterenlerin sadece gösterenleri gösterdiği bir söylemde sıkışıp kalır. Bu konuyla ilgili olarak, Lacan'ın öğrencilerinden Jacques Alain Miller'in geliştirdiği dikiş kavramını sinemaya uyarlayan Jean-Louis Oudart, öznenin söyleme nasıl "zincirlendiğini" betimlemiştir.

Dikiş için sinematik bir model

Edward Branigan, kamera-seyirci ilişkisini şöyle formüle ediyor:

kamerayı, okuyucunun (yani seyircinin) bir kuruluşu olarak tanımlıyorum- bu bir filmdeki uzamları anlaşılabilir kılmaya çalışan bir okuma hipotezidir. Buna karşılık, uzam ise, çerçeve çizgilerinin konumlanması ve yeniden konumlanmasıyla tanımlanır.¹⁸

Başka bir deyişle, Metz'in de vurguladığı gibi, seyircinin kamerayla özdeşleşmesiyle tutarlı olarak, film içinde, seyircinin yeri, kameranın bulunduğu noktadır. Geleneksel sinema, bir öykü anlatırken, öykü gerçekliğini öne çıkarmak için öykülemenin izlerini örtmek tutumunu benimsemiş olduğundan, söylemini görüntünün kaynağı olan kamerayı göstermeyecek biçimde düzenlemiştir. Bununla birlikte, seyirci film boyunca kameranın varlığını çeşitli biçimlerde duyumsar. Kamera düzenlemeleri ve kurgu teknikleriyle, seyircinin kameranın varlığına ilişkin bilinçliliği "uyuşturulmaya" çalışılır. Örneğin, geleneksel sinema, insan algısını taklit ettiği için, kameranın verdiği görüntü, tek çekimde 180°'lik bir alandan dışarı taşmaz (tabii ki, belli bir film kişinin içinde bulunduğu olağandışı bir ruhsal durumu iletebilmek için bu kural bozulabilir, ama sonuçta yine amaçlanan kişinin algısını benzetlemektir). Bu, aynı zamanda, kameranın diğer 180°'lik alanı gözardı etmesi anlamına gelir. Kamera, söz konusu ikinci 180°'lik alanda yer almaktadır. Kendi varlığını yadsıyıp, ikinci bir çekimde, ilk alana geçerek, biraz önce işgal etmiş bulunduğu ikinci alanı gösterir. Ancak, artık kamera ikinci alanda bulunmamaktadır. Böylece, seyirci farklı noktalarda konumlanır ve kameranın bulunduğunu varsayabileceği alanlar, hemen biraz sonra, "kamarasız" gösterilir. Örneğin, bir çekimde, bir manzara ya da insan görüntüsü verildikten sonra, karşı-çekimle, bir insan görüntüsüne geçilerek bir önceki sahneden o kişinin bakış açısından görüldüğü ima edilir. Böylelikle, seyircinin paylaştığı bakışın kameraya değil, o kişiye ait olduğu izlenimi yaratılır. Başka bir örnekte, iki kişinin karşılıklı konuşmasının sahnelenmesinde, kamera önce birinci kişiyi, ikinci kişinin açısından görüntüler ve ardından ikinci kişiyi, birinci kişinin açısından verir.

Sinema, seyircinin algısını taklit etmekle birlikte, ona günlük hayattakinden farklı bir algı düzeni sunar. İçinde seyircinin yer aldığı karanlık bir ortamda, sinema salonunun dört duvarından biri perdeye ve dolayısıyla perdeye yansıyan film görüntüsüne ayrılmıştır. Film görüntüsü perdeye belli bir çerçeveye içinde verilir. Çerçeve, görüntünün sınırlarını belirler. Sınır, bir yandan perdedeki görüntünün tanımı için gerekli olurken, diğer yandan da, gerçekte görüntünün, perde dışında da devam ettiğine işaret eder. Böylece, sinemada, görüntü hiç bir zaman kendi içinde tamamlanmış biçimde verilmez;¹⁹ seyircinin zihninde, çerçevenin "içinde yer alan" ve "dışında yer alan" olmak üzere ikiye ayrılır. Çerçevenin dışında kalan alan, gerçekte görünmediği ama diğer yandan da varlığı sezdirildiği için, seyircinin zihnindeki yeri

imgelemseldir. Oudart'a göre, sinemada film görüntüleri seyircinin zihninde, birbirlerine ardarda eklenmezler, ancak filmik alan, mevcut olmayan alanla, yani imgelemsel alanla eklenir. Bu, dikiş sorununu ortaya çıkarır. Dikiş,

... iki görüntü arasındaki semantik bir "değiş-tokuş"tan önce ve çekim/karşı-çekim ilkesi üzerine kurulu bir sinematik sözcüğe karşısında, Biri (Eksik Biri) olarak algılanan bir yokluğun belirmesinin ardından, bunun, aynı [eksik] alana yerleştirilen biri ya da bir şey tarafından ortadan kaldırılmasıdır.²⁰

Seyirci, görüntüyle ilk kez yüzyüze geldiğinde, görsel bir haz duyar ama bunun hemen ardından gördüklerinin sınırlarının ve dolayısıyla eksik alanın varlığının farkına varır. Bu aşamada, birinci çekim, bu eksik alanın *gösteren*'i olur ve seyirci, eksik bir alanın varlığından duyduğu rahatsızlıkla, haz duygusunu yitirir. Söz konusu eksiklik, Lacan'ın sözünü ettiği anlamda iğdişlik endişesine yol açar. İşte bu noktada, sinematik söylem, seyircinin açılan yarasını "diker": seyircinin farkına vardığı eksik alanın yerini tutmak üzere, karşı çekimle ikinci alanı verir ve anlatının da gücüyle seyirciyi, filmin akışına sokar ya da dikiş modelinin terimleriyle söyleyecek olursak, söyleme zincirler. Böyle bir tecrübenin neden kaynaklandığı sorusuna Kaja Silverman şu yanıtı veriyor:

Bu yalnızca, kameranın bir seferde, her şeyi göstermeye gücünün yetmemesinden değil, bunu yapmak istememesinden de kaynaklanır. Bize yalnızca daha fazlası olduğunu bileceğimiz ve bu "daha fazla"nın açığa çıkarılmasını isteyeceğimiz kadarı gösterilir.²¹

Oudart'ın dikiş modeli, seyircinin sinematik söyleme dahil olmasının anlaşılmasında, önemli bir hareket noktası sağlamaktadır. Çekim/karşı-çekim sistemi²² dışındaki sistemleri de kapsayabilecek şekilde düşünüldüğünde, dikişin, ilke olarak, seyircinin film içinde "bilgisizlikten bilgilenmeye doğru yönlendirilmesi" olduğu ileri sürülebilir. Ancak bu, bir "eksiltme/dikme" oyunu ile yürütülür. Özne bir veya birden fazla soru ile karşı karşıya bırakılır; ardından bir yandan bir kısmının yanıtı verilirken, diğer yandan başka sorular ortaya çıkar.

Temelde, iğdişlik endişesi üzerine kurulu olmakla birlikte, anlatmaya çalıştığımız oyunun, seyirci üzerindeki etkisi yoğunlaşıp, zayıflayabilir. Hitchcock'un *Kuşlar* (*Birds*, 1963) filminde, Melanie Daniels (Tippi Hedren), Mitch'e (Rod Taylor) bir şaka yapmak için, elinde bir çift muhabbet kuşu ile Mitch'in yaşadığı Bodega Körfezi'ne gelir ve kuşları bırakmak üzere kimse yokken Mitch'in evine gizlice girer. Kamera daha önce, Mitch'in evden yürüyerek ayrıldığını göstermiştir. Bu nedenle, seyirci, Melanie'nin bir müddet için kimse tarafından görülme ihtimali olmadığını düşünür. Melanie'nin eve girişi ve kuşları bırakmak için uygun bir yer arayışı sırasında, kamera nesnel çekimlerle onu izler. Bu süre içinde, seyircinin zihnindeki imgelemsel alanı öne çıkaracak bir ipucu yoktur, çünkü şimdilik, perdedeki görüntünün ilettiği bilgi seyirci için yeterlidir. O an, seyirci için önemli olan, Melanie'nin ne yapmak istediği ve bunu nasıl yapacağıdır. Bu nedenle, kameranın karşı çekim vermesini gerektirecek bir neden doğmamıştır. Başka bir deyişle, Melanie'nin yer aldığı görüntü alanı, imgelemsel alana işaret etmemektedir. İmgelemsel alan bastırılmış durumdadır ve bunu sağlayan daha çok anlatının örgütleniş biçimidir. Bununla birlikte, Melanie, evden çıkarken, görülüp görülmediğinden emin olmak için etrafına bakar. Kamera bu çekimde, Melanie'yi kaynağı belli olmayan bir açıdan verir. Bu kez, görüntünün kendi içinde tam olduğu söylenemez; aradan zaman geçmiştir ve belki de Mitch ya da başka biri geri dönmüştür. Bu nedenle, seyirci, çekimin nesnel mi olduğunu yoksa Melanie'yi izleyen birinin bakışını mı paylaştığını bilemez. İşte bu aşamada, görüntü, kameranın bulunduğu eksik alanın varlığına işaret eder. Seyirci, Melanie'nin görüntüsüyle yetinmez; karşı-çekimin göstereceklerini görüp, sorusunun karşılığını almak ister.

Görüldüğü üzere, dikiş modelinin işleyişi, çekim/karşı-çekim sisteminin genel yapısına değil, görüntünün anlatının yapılanışıyla ilgili içeriği ve görüntü kaynağının kişisel ya da nesnel oluşunu belirleyen özel durumlara bağlıdır. *Kuşlar* örneğinde olduğu gibi, görüntü ilgiyi kendisinde tuttuğu sürece, eksik bırakılan ikinci 180°'lik alanın varlığı seyircide belirgin bir rahatsızlık yaratmaz. Tabii ki, bu

geçici bir durumdur; biraz sonra, kameranın verdiği bakış açısının sahibinin bilinmemesinden dolayı seyirci dikişe ihtiyaç duyacaktır.

Şimdi, Kaja Silverman'ın, Hitchcock'un *Sapık (Psycho)*, 1960) filminden iki sahnenin çözümlemesini özet olarak veriyoruz. Bu sahnelerde, gerilim ve dehşet duygularının yalnızca görüntünün içeriği ya da gelişen olaylar dizisinden değil, bizzat sinematik söylemin kendisinden nasıl kaynaklanabileceğini de görmemiz mümkün. Kendisine emanet edilen parayla birlikte ortadan kaybolmayı düşünen Marion Crane (Janet Leigh), eve döndüğünde, parayı yatağının üzerine koyup, kararsızlık içinde düşünmeye başlar. Bir ara, Marion'un görüntüsü alışılmadık bir alt açıdan verilir. Bu, seyirciyi, çekimin nesnel olamayacağını düşündürür; o halde, Marion kimin bakış açısından verilmektedir? Hemen ardından, karşı-çekimle, seyircinin görmek istediği alan verilir: seyirci, yakın çekimde, paranın bulunduğu çantayı görür. Bu durumda, dikiş işleminin gerçekleştiği söylenemez, çünkü Marion'un nesnel ya da bir kişinin açısı yerine cansız bir nesnenin açısından gösterilmesi seyirciyi rahatlatmaz. Öncelikle, kameranın açısını, bir insanın ya da canlı varlığın açısıyla örtüştürerek meşrulaştırmak için herhangi bir çaba sarfedilmemiştir, ayrıca, cansız bir nesnenin bakışıyla karşılaşmak dikişin tamamlanmasını engellemiştir. Marion parayı alarak, sevgilisinin yanına gitmek üzere arabayla yola çıkar. Gece, arabayı kenara çekip uyur. Sabah olduğunda, daha o uyurken, bir polis, merak edip durur. Kamera, genel çekimde, polisi arabadan inerken gösterir. Kameranın uzaklığından dolayı, polisi iyice görmek mümkün değildir. Sonra, bir kesmeyle, polisin açısından, uyuyan Marion'a geçilir. Polis, eliyle arabanın camına vurur ve Marion'u uyandırır. Marion, belki de yakalanmış olmanın tedirginliğiyle, polise bakar. Görüntü böylece, Marion'un bakışıyla, ikinci alana işaret eder ve seyircinin zihninde eksik alanın varlığı ön plana çıkar. Yakın çekimde, arabanın camından bakmakta olan polise kesilir ama seyircinin istediği tam anlamıyla gerçekleşmez çünkü, polisin taktığı siyah güneş gözlüklerinden dolayı, yüzü, özellikle gözleri örtülüdür. Biçimsel bakımdan dikişin bütün kuralları yerine getirilmiş, varlığı duyumsatılan eksik alana geçilmiştir ancak, alanın kendi içindeki düzenlenişinde "yaratılan" eksiklikten dolayı dikiş gerçekleşmemiştir.²² İğdişlik endişesi, ileride dikizcilik konusunda da karşımıza çıkacak.

Bakış örgütlenmeleri

Dikizcilik. Geleneksel sinemada üç tür bakış vardır: 1) kameranın bakışı, 2) seyircinin bakışı ve 3) film görüntüsü içinde film kişilerinin bakışı²⁴ Daha önce de değinildiği gibi, geleneksel sinemada ilk iki bakış özellikle bastırılır ve seyircinin dikkati, film kişilerinin kendi aralarındaki bakışlarının düzenlenmesine çekilir. Sandy Flitterman'ın belirttiği gibi,

Her film yapımcısı, bakışı kendine özgü bir biçimde uyarlayıp düzenler. Bakışın filmik söylemi yaratacak biçimde örgütlenmesi demek olan yönetmenin söylem sistemini belirleyen de budur. Sinemanın merkezî anlatısal işlevi, bakış üzerinde temellenir. Filme alınan görüntü her zaman bir şeye bakışın sonucudur.²⁵

Seyirci film kişileriyle çeşitli düzey ve biçimlerde ilişki kurar. Bu ilişki, temelde bir haz ilişkisidir, daha doğrusu haz almaya yönelik bir bakış örgütlenmesidir, çünkü özne, görme ve işitmeye yönelik cinsel güdülerinden dolayı, kendisi ile arasında belli bir mesafe olan insanları, daha genel bir deyişle "görsel nesneleri" izlemekten haz duyar. *Dikizcilik* (voyeurism), izinsiz gerçekleştirilen "yasadışı"²⁶ bir eylemdir ve tek yönlüdür.

Bu güdülerin bir çeşitlemesi olarak, sinematik hazzın oluşumunda, bakışların örgütlenmesinin önemli payı vardır. Her şeyden önce, seyirci, kamera aracılığıyla perdedeki görüntüye bakar ve bu bakış, film kişilerinin bedenleri ve bakışlarının eklemlenişleriyle film çerçevesi içinde yer alır. Dikizciliğe, cinsel farklılığı ele aldığımız kesimde geri döneceğiz.

Hitchcock'un, "en sinematik filmi" olarak nitelendirdiği *Arka Pencere* (*Rear Window*, 1954), adeta sinemanın kendisi üzerine bir denemedir ve sinemada seyircinin dikizci kimliğine ilişkin önemli ipuçları verir. Jeff (James Stewart), bir kazada bacağı kırıldığı için, evinde, tekerlekli sandalyeye mahkum bir foto-muhabiridir. Yaptığı tek iş, dürbün ya da kamerasının merceği ile komşularını dikizlemektir. Bakımı ile ilgilenen hemşire, bunları "taşınabilir anahtar delikleri" olarak görmekte ve Jeff gibilerinin bir "Peeping (Dikizci)Tomlar nesli olduğunu" söylemektedir. Jeff'in ilgisi, o kadar çok çevresini dikizlemek üzerine yoğunlaşmıştır ki, kendisini ziyarete gelen nişanlısı Lisa'yı bile ihmal eder ("Biraz da benimle ilgilensene!", "Ama sen karşı tarafta değilsin ki".) Loş bir odada, hareketleri kısıtlı ve etrafını dikizleyen Jeff sinema seyircisini, çeşitli tür ve dönemlerdeki Hollywood filmlerini andıran kişi ve olayların izlendiği pencere ise sinema perdesini temsil etmektedir.²⁷

Özdeşleşme, duygudaşlık, kopma.Birinci Bölüm'de, öznenin, ayna evresinde karşısına çıkan kişilerle özdeşleşme yeteneğini nasıl kazandığı üzerinde ayrıntılarıyla durulmuştur. Özne, karşısındaki görüntüyü narsistik bir tutumla arzu eder ve onunla özdeşleşir. Ayna evresinde gerçekleşen bu tecrübe nasıl bir yanılsama üzerine kuruluysa, sinemada da benzeri bir süreç yaşanır. Özdeşleşme ve yanılsama sorunu, sinemada da çeşitli düzeylerde sık sık işlenmiş bir konudur. Leonard Zelig (Woody Allen, *Zelig*, 1984), çocukluğunda yaşadığı ailevi sorunlardan dolayı, "normal özdeşleşme" süreçlerini yaşayamamıştır. Bu nedenle, özdeşleşme, onda metamorfoz halinde gerçekleşmektedir. Bir Fransız'ın yanında bir Fransız'a, Çin mahallesinde bir Çinliye ya da dindar yahudilerle birlikteyken sakallı bir hahama dönüşür. Richard Feldstein'in de belirttiği gibi,

Leonard'ın yanılsamayı gerçeklik diye algılaması, aslında Woody Allen'in alaycı üslubuyla, seyircinin içinde bulunduğu duruma bir göndermedir. Gerçekte, seyirci de, Zelig gibi, filmik gerçekliği fiziksel gerçeklikle karıştırarak, sık sık perdedeki kişilerle kendisini özdeşleştirmekte ve böylece Lacan'ın *meconnaissance* (yanlış tanıma) dediği durum gerçekleşmektedir.²⁸

Seyirci, film kişilerine değişik biçimlerde yakınlık duyar, onların belli durumlarını belli ölçü ve yönlerde paylaşır. Anne Friedberg, özdeşleşme üzerine yaptığı incelemede, öznenin bir (özdeşleşme nesnesine) yakınlığının ve onunla bilinçdışında bir ortaklık kurmasının, "bürünme", "öykünme", "özümseme", "bütünleşme" biçimlerinde ortaya çıktığını öne sürüyor. Otto Fenichel ile Jean Laplanche ve J. B. Pontalis'in psikanalitik kuramlarından hareketle, farklılığı yadsıyan ve aynılığı, benzerliği arayan bir süreç olarak özdeşleşmenin iki yönlü olduğunu belirtiyor: 1) özne öteki ile özdeşleşir; 2) özne ötekini kendisiyle özdeşleştirir.²⁹

Özdeşleşme, en genel ve geleneksel tanımıyla, seyircinin kendisini film kişilerinin yerine koymasıdır. Sinemada da, perdedeki film kişinin görüntüsü, seyirciye bir özdeşleşme nesnesi sunar ama gerçek hayatta olduğu gibi, "sinematik özdeşleşme ancak bir sınır kabul edildiğinde ve belli bir uzaklık korunduğunda "doğru dürüst" bir biçimde işlerlik kazanabilir. Seyircinin filmdeki kişiliğe (ya da filmin kendisine) tamamiyle bürünmesi yerine, özdeşleşme, daha çok "sanki öyleymişcesine" kipini öngörür.³⁰

Seyirci normalde, film kişinin *kendisi olmadığını bilir ama kendisinin onun yerinde ya da onun kendisinin yerinde olduğunu varsayar*. Bu varsayım, seyircinin izlediği filmin gerçek değil, kurnaca olduğunu bilmesi olgusu üzerinde temellenir. Yukarıda incelemesine değindiğimiz Friedberg, özdeşleşmenin "farklılığın yadsınması" üzerine kurulu olduğunu vurguluyor. Bununla birlikte, bir adım daha giderek, özdeşleşmeyi sağlıklı bir biçimde kavramak için, onun herşeyden önce farklılıktan kaynaklandığını, yadsımak için bile bir farklılık olması gerektiğinin gözönünde bulundurulmasını zorunlu görüyoruz. Aksi takdirde, belli durumlarda özdeşleşme olanaksız olurdu. İleride, üzerinde ayrıntılı olarak duracağımız gibi, örneğin seyirci, Rambo ve Rocky kişiliklerini canlandıran Sylvester Stallone'la özdeşleşmek ve aradaki farklılığı bastırmak isteyebilir. Bununla birlikte, Rambo, sovyet askerlerinin elinde işkence görürken, özdeşleşmeyi olanaklı kılan farklılıktır. Ancak bu yolla, seyirci özdeşleşme

nesnesinin eylemlerini, içinde bulunduğu koşulları daha kolay kabul edebilir.³¹ Özdeşleşme koşullarını anlatı ve sinematik anlatım tekniklerinin uygulanması hazırlar. Aksi takdirde, örneğin ahlaki nedenler, özdeşleşmeye engel olabilirdi. Yine *Sapık*'tan örnek verilecek olursa, seyirci, Marion'un kendisine emanet edilen 40 000 doları çalmasından dolayı onu suçlamayı düşünmez. Tam tersine, sinematik anlatım ve anlatı, seyircinin Marion'la özdeşleşeceği biçimde düzenlenmiştir. Marion arabayla eve dönerken, kırmızı ışıkta durur. O sırada, Marion parayı çalıp ortadan kaybolabileceğini düşünmektedir. Birden, karşıdan karşıya geçmekte olan patronu ve kendisine parayı emanet eden iş adamını görür. Adamlar arabanın önünden yürürler. Marion tedirgin bir biçimde gülümseyerek onları selamlar. Sanki suçüstü yakalanmıştır. Son anda, patronu kaldırma çıkarken başını çevirir ve şüpheli bir yüz ifadesiyle Marion'a bakar. Marion'la özdeşleşen seyirci patronun şüphelenip şüphelenmediğini merak ederek onun adına ve onunla birlikte kaygılanır. Benzeri bir süreç, daha önce incelenen, polislin Marion'la karşılaşması sahnesinde de tekrarlanır. Yine, seyirci, kendisini Marion'un yerine koyarak, polislin onunla çalınan paradan dolayı ilgilenip ilgilenmediğini merak edip endişelenir. Seyirci, ahlaki normları, hırsızlığı olumsuz bir eylem olarak dışlayabilir, ama sinemada bir hırsızla özdeşleşip onun yanını tutmak, ahlaki olmaktan çok biçimsel bir sorundur. Daha önce de değinildiği gibi, aradaki uzaklık, bu örnekteki benzer biçimde, seyirci için hem fiziksel hem de ahlaki bakımdan güvenli ve kaypak bir alan yaratır. Bir serüven filminde, seyirci, filmin kahramanıyla, biraz da, onunla birlikte yaralanmayacağını bildiği için özdeşleşmeye eğilimlidir. Sonuçta, özdeşleşmenin gerçekleşmesi, seyirci ile film arasındaki uzaklığa bağlıdır ve söz konusu uzaklık, her filmin özgül yapısına göre azalıp artabilir.

Özdeşleşmeyle ilgili bir diğer konu, onun anlatı boyunca belli bir süreklilik göstermesinin gerekmemesidir. Yukarıda sözü geçen güvenli ortamın aynı zamanda kaypak oluşunun bir nedeni de budur; seyirci, film boyunca, belli bir kişiyle özdeşleşir, ama sonra ondan belli nedenlerle kopup ardından başka kişilerle özdeşleşebilir. Sinematik hazın izleme boyunca sürebilmesi için, bu çeşitlenmenin gerçekleşmesi önem taşır: öncelikle, seyircinin film boyunca sürekli olarak, yalnızca bir kişiyle özdeşleşme konumunda tutulması, hazın sürekliliği açısından bazı sakıncalar yaratabilir. Sadece bir kişiyle uzun bir süre özdeşleşme durumunda kalmak, kimi anlatı öğelerinin hazı yok edecek denli sabit tutulması anlamına gelir. Geleneksel sinema bu türden bir riskten kaçınır ve seyircinin çeşitli kişilerle arka arkaya özdeşleşip kopabileceği ve yeniden özdeşleşebileceği bir anlatı yapısını korur. Böylelikle, geleneksel sinemada, seyircinin yaşanması beklenen hazın garantilenebilmesi için özdeşleşmenin kopmayla birarada yürümesi gerekliliği ortaya çıkmaktadır. Daha önce de değinildiği gibi, özdeşleşmenin sağladığı haz, seyircinin sinematik gerçekliğe belli bir ölçüde girerek, bir film kişisini ideal egosu olarak görmesinden kaynaklanır. Ancak, öykü boyunca, o film kişisinin perdede yer alması zorunlu değildir. Anlatı, gelişimini başka kişilerin etrafında kurularak sürdürebilir. Bu durumda seyirci, o süre içinde ön plana çıkan kişilerle özdeşleşecektir. Seyirci, kendisini film kişisinden yana hissetmekte birlikte, kendisini onun yerine koymayabilir. Biraz önce, öznenin ötekini kendisiyle özdeşleşmesini arzulanmasından söz etmiştik. Bu özellikle, seyirci, perdedeki kişiden daha üstün bir düzeyde konumlandığında söz konusudur. Burada, yine özdeşleşmenin nüanslarından biri devreye giriyor. Seyirci, kendisinden daha üstün ya da kendisine eş biriyle özdeşleşmeye eğilim gösterir, ama öykülemenin yarattığı hiyerarşide kendisinden daha düşük bir düzeyde konumlanan kişiyle olan ilişkisi, daha çok *duygudaşlık*'la (empati) açıklanabilir. Hiyerarşiyi belirleyen etmenler arasında seyirci ve film kişilerinin sınıfsal, fiziksel vb. özellikleri de yer almakla birlikte, öykülemenin gerçekleştirdiği, bilginin kişiler arasında dağılımı büyük önem taşır. Gerek seyircinin, gerekse film kişilerinin gücü, bilginin dağılım biçimiyle yapılır. Hitchcock'un *Hırsız Kız* (*Marnie*, 1964) adlı filminde, Marnie (Tippi Hedren) bir iş yerinde, mesai saatinden sonra hırsızlık yaparken gösterilir. Bu sahne, başlangıçta, seyircinin Marnie'yle özdeşleşebileceği biçimde düzenlenmiştir: seyirci hem nesnel çekimlerde Marnie'yi yakından izler, hem de bakış açısı çekimleriyle onun bakış açısını paylaşır. Bununla birlikte, özdeşleşmenin koşulları, temizlik yapmak için binada kalmış bir kadın işçinin sahneye girmesiyle değişir. Seyirci, kadını görür ama Marnie soygunla meşgul olduğundan tehlikeden habersizdir. İkisinin konumu ya da durumu

farklılaşmıştır. Bu aşamada, özdeşleşmeden çok duygudaşıktan söz edilebilir, çünkü onunla özdeşleşmekten çok, onun kendisiyle özdeşleşmesini ister. Hiyerarşik farklılaşmadan dolayı, seyirci kendisini daha fazla Marnie'nin yerine koymaz ama onun adına kaygılanmaya başlar; bir yandan ondan uzaklaşır ama bir yandan da ondan yana bir tutum benimser. Belli durumlarda, farklılaşma, filminden kopmayı bile sonuçlayabilir. Seyirci, film kişinin habersiz olduğu bir tehlike karşısında, aradaki kopukluğu gidermek ve yeniden özdeşleşmeyi sağlamak ister, ama bunu başarmanın yani film kişisini tehlikeden haberdar etmenin bir yolu yoktur. Seyirci, bu imkansızlığın, aslında kendi gerçekliği ile filmin gerçekliğinin ayrı olmasından kaynaklandığını anlar, daha doğrusu, gerçeklikler arasındaki fark kendisini dayatır ve böylece filminden kopar; filmi bir süre kendi gerçekliğinin bilincinde olarak izler ama hemen sonra, öykülemenin yarattığı yeni konumlamalarla filme katılır.

Filmdışı Özdeşleşme nesneleri. Seyircinin genelde film kişileriyle özdeşleştiğini bir çok kez yinedelik. Bununla birlikte, son yıllarda, geleneksel sinemanın değişik öyküleme taktiklerine başvurduğunu gözliyoruz. Örneğin, seyirci, anlatı içinde, filmdışı bir kaynağın (genellikle filmi yapan otoritenin) müdahalesinin belirginleşmesiyle, özdeşleşme odağını bu kaynağa kaydırabilmektedir. *Evide Tek Başına 2 (Home Alone 2: Lost In New York, Chris Columbus, 1991)* filminin kahramanı Kevin, kendisini izleyen haydutlardan kurtulmak için bir binanın tepesine çıkar ve eline geçirdiği tuğlalarla saldırıya geçer. Aşağıda, haydutlardan biri yere düşmüştür ve arkadaşı onu kaldırmak için üzerine eğilmiş durumdadır. Tam bu sırada, yerdeki haydutun açısından Kevin'in elindeki tuğlayı atmaya hazırlandığı görülür. Gerilim, üçlü bir bakış örgütlenmesi çerçevesinde kurulur: 1) iki haydutu da gören, tepedeki Kevin; 2) Kevin'in tuğla atmak üzere olduğunu gören ve 2. haydutun Kevin'i görmediğini bilen 1. haydut; 3) 1. haydutu gören ve başlarına atılacak tuğladan habersiz 2. haydut. Seyirci, genelde Kevin'den yana olmakla birlikte, çekimlerin eklemeliş düzeni dolayısıyla, zaman zaman haydutlarla özdeşleşir. 1. haydut, başlarına inen tuğlayı görür ve 2. haydutu uyarmaya çalışır. Bu nedenle, beklenti, tuğlanın 2. haydutun başına ineceği yönünde gelişir. Ne var ki; tuğla, 1. haydutun başına çarpar ve onu yeniden yere yıkar. Kevin'in ikinci bir tuğlayı eline aldığını gösteren çekimin ardından, yine iki haydutun yakın çekimi verildiğinde, bu kez 2. haydutun payını alacağı varsayımı güçlenir. Böylelikle eşitlik sağlanacaktır. Ancak, ikinci tuğla da 1. haydutun başına inince, seyircinin beklentileriyle oynandığı ortaya çıkar. Artık, ne Kevin'in haydutların elinden kurtulması, ne de haydutların içine düştükleri durum önemlidir; filmin dışında ama metnin içindeki bir otorite ile seyirci arasındaki çekişme öne çıkmıştır. Seyirci, filmin ötesine geçip, kendini, zihninde kurguladığı otoritenin yerine koyarak, bu kez tuğlanın kimin kafasına ineceğini kestirmeye çalışır. Varsayımlar, anlatının akışına yönelik değildir; tam tersine, otoritenin varlığı, üçlü arasındaki gerilimi bir "mazeret" olarak kullanmaya başlamıştır. Görüleceği üzere, bu sahnedeki özdeşleşme, film kişilerinin üzerinden sekerek filmdışı bir nesneye yönelmiştir. Özdeşleşmenin içeriğini ise, "bürünme", "bütünleşme" vb. değil, tarafların kendilerini rakiplerinin "yerine koyma" belirlemektedir. Bir zıtlık özdeşleşmesi.

Cinsel Farklılık. Sinema kuramlarında, feminist incelemelerin yoğunluk kazanmasıyla, 1970'li yıllarda, kadının yenisunumu sorunu güncellik kazandı. Bu konuda, oldukça çarpıcı bir denemeye ortaya çıkan Laura Mulvey, geleneksel sinemada, bakışın işlevi ve görsel haz arasındaki ilişkiyi, cinsel farklılık temelinde çözümlemekten yana. Erkek ile kadının perdedeki görüntüleri ve anlatıya eklemelenmeleri farklı yöntemlerle gerçekleştirilir çünkü, erkek ve kadının seyirciyle ilişkileri farklı biçimlerde gelişir. Bakılan kişi, ya görünüşü yoluyla "cinsel uyarı nesnesi" olarak ya da narsizm ve egonun açtığı yolla, "özdeşleşme nesnesi" olarak kullanılır. Birincisinde, özne ve bakılan nesne arasında belli bir mesafe varken (haz), ikincisinde ise, özne ve genellikle erkek olan bakış nesnesi birbirlerine yaklaşırlar (özdeşleşme).³² Mulvey'e göre, bu durumda, bakılan nesne genellikle erkektir ve bakış nesnesinin konumu, kadınınkine zıt biçimde farklıdır; kadın film içinde, hem seyircinin hem de erkek film kişilerinin bakış nesnesiyken, erkek, film içinde bakılan bir nesne değil, tersine bakan bir öznedir ve

seyirci kadına dolaysız yoldan bakabileceği gibi, özdeşleşme süreçleriyle, onun aracılığıyla da bakabilir. Haz, sinematik anlatım teknikleri ve anlatının düzenlenişinde bu iki ilkenin karmaşık yapılanmalarıyla yaşanır.

Öncelikle kadının görüntüsü, seyirci için paradoksal bir sorun doğurmaktadır; kadının görüntüsü bir yandan seyirci için haz verici bir bakış nesnesiyken, diğer yandan da bir iğdişlik tehditidir. Bilindiği gibi, iğdişlik kompleksi, öznenin kadının penisten yoksun olduğunu öğrenmesiyle kendisinin de onun gibi cezalandırılarak iğdiş edileceği korkusuyla ifade edilir. Lacancı psikanalizde, bu, gerçekte kadının phallustan, dolayısıyla iktidardan yoksun oluşunun ve dolayısıyla erkeğin de aynı akıbete uğrayacağı endişesinin metaforik anlatımıdır. Kadının varlığı, perdede fallusu yitirme tehlikesine işaret etmesiyle belirginleşir. Bu türden bir tehdit karşısında, seyircinin haz beklentisi de tehlikeye düşecektir. Kadın görüntüsünün seyircide uyaraacağı iğdişlik endişesini yatırtmak için geleneksel sinema, Mulvey'in "kaçış yolları" diye adlandırdığı iki yöntemle başvurur: ya tehdit kaynağı kadın anlatı içinde herhangi bir biçimde denetim altına alınır yani cezalandırılır, bağımlı hale getirilir, aşağılanır, güç duruma sokulur, vb., ya da yoksun olduğu phallusun kendisine dönüştürülür; anlatının dışına çıkılarak, seyirciye bir fetiş olarak sunulur.³³ Birinci yolda, kadının tehdit edici bir unsur olmaktan çıkarılması için, hem görsel hem de anlatısal gereçlerin kullanımıyla denetlenebilirliği sergilenir. Kadın kendisi için çizilen çerçeveden çıkamayacak ve böylece öznenin iğdişlik korkusu bastırılmış olacaktır. Mulvey, bu yöntemi uygulayanlar arasında Hitchcock'un yapıtlarını örnek veriyor. Hitchcock'un filmlerinde, erkek kahraman sembolik düzeyde düzenden ve kanundan yana ya da iktidar sahibi bir kişidir; *Vertigo*'da özel dedektif, *Hırsız Kız*'da zengin ve güçlü bir iş adamı, *Kuşlar*'da güçlü bir avukattır. Erkek kanunun doğru tarafında, kadın ise yanlış tarafındadır. Bütün bu filmlerde, bakışlar, erkeğin bakan yani etkin, kadının ise bakılan yani edilgen olarak konumlanacağı biçimde eklenir. Anlatı da, kadının ya cezalandırılması ya da kanun ve düzenden yana iktidar sahibi olan erkeğe bağlanması ile sonuçlanır: *Vertigo*'da bir cinayete suç ortaklığı eden ve erkek kahramanı aldatan kadın ölür (cezalandırma); *Marnie*'de hırsızlık yaparak suç işleyen kleptomani kadın iyileşir ve erkekle evlenir (gizin çözülmesi ve bağımlılık); *Kuşlar*'daki şımarık ve dikikbaşı zengin kızı kuşların saldırısına uğrar (cezalandırılma).

İkinci kaçış yolu ise, anlatının dondurularak, kadının perdede, etkileyici ya da daha doğru bir deyişle fetişistik bir görüntüsünün sunulmasıdır. Bu görüntü kendi içinde tamamdır ve tatmin edicidir çünkü, nasıl bir fotoğraf, bir öykünün gerektirdiği doğrusal zamandan yoksun ama kendine yeterliyse, perdedeki fetişistik görüntü de hem anlatının hem de zamanın dışına çıkmaktadır. Tehdit, geleceğe yöneliktir, dolayısıyla gerçekleşmesi için belli bir sürenin geçmesi ve anlatısal öğelerin uygun bir biçimde kurulması gerekir. Oysa, bu bağlardan arınmış bir görüntü iğdişlik tehditini de dışlayarak güvenli bir alan yaratır. Marilyn Monroe, Marlene Dietrich gibi kadın yıldızların, filmlerde bu işlevi yüklenmelerini görmek mümkündür. Mulvey, bu türden fetişistik görüntüler için Sternberg'in filmlerini örnek göstermektedir: kadın suçlu ya da meydan okuyucu bir kişilik değil, mükemmel bir "ürün"dür ve seyircinin bakışlarına sunulmuştur. Erkek kahraman, bu sahnelerde gözükmez ve mizansen kadının herhangi bir film kişinin bakış nesnesi olmayacağı şekilde düzenlenir çünkü Sternberg, kadın yıldızı seyirciyle başbaşa bırakmaya eğilimlidir.³⁴

Laura Mulvey'in seyirci ve özdeşleşme nesnesinin cinselliklerine ilişkin açıklamaları aydınlatıcı olmakla birlikte, geleneksel sinemada mümkün olan bütün özdeşleşme süreçlerini kapsamamaktadır. Dikkat edilecek olursa, Mulvey'nin tezinde, seyirci erkek olarak düşünülmekte, perdedeki kadın etkin bir dikizciliğin, erkekse özdeşleşmenin nesneleri olarak ele alınmaktadır. Bu durumda, örneğin, kadın seyircinin dikizcilik ve özdeşleşme süreçlerine ilişkin sorular cevapsız kalmaktadır. Nitekim, Mulvey, değinilen görüşlerine ek olarak, başka bir çalışmada, kadın seyircinin izleme sırasındaki psikik konumuna Freud'un dişilik üzerine geliştirdiği düşüncelerden hareket ederek açıklık getirmeye çalışmıştır: Kadın, gerçekte, küçük yaşlarda, erkek çocuğunkine benzer bir biçimde eril (masculine) bir evre yaşamaktadır. Sonradan bu evredeki edinimleri bastırılarak, dişil bir süreçte girmektedir. Bununla

birlikte, dişi öznenin eril özellikleri, örneğin film izleme gibi fantastik alanlarda, serbest kalarak devreye girebilmektedir. Böylece, kadın seyircinin, perdedeki erkek kahramanla özdeşleşmesi mümkün olabilmektedir:

Bütün bunlar göstermektedir ki, bir metinde arzuya kültürel somutluk kazandırıldığında, kadın için (çocukluktan sonra) cinsiyet-ötesi özdeşleşme kolaylıkla bir *İkinci Tabiat* olabilen bir alışkanlıktır. Bununla birlikte, bu Tabiat, ödünç alınmış travesti giysileri içinde rahatsızlıkla bir o yana, bir bu yana kıpırdar.³⁵

Mulvey'in bu ekinin de yeterli olduğu söylenemez, çünkü geleneksel film anlatısının kahramanının erkek olduğu varsayımı üzerine kurulmuştur. *All About Eve* ve *Rebecca* gibi kahramanı kadın olan çok sayıdaki Hollywood filmi, Mulvey'nin varsayımının yeniden gözden geçirilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu durumda, erkek seyircinin kadın kahramanla olan psişik ilişkisi de yeterince aydınlatılmamış durumda kalmaktadır. Seyircinin, bu gibi kadın kahramanlarla yalnızca bir dikizcilik ya da fetişizm ilişkisiyle yetinmeyip ayrıca, onlarla özdeşleşebildiği de göz önüne alındığında, yanıtları farklı düzlemlerde aramak durumunda kalıyoruz. "Filmik" ya da "sinematografik" öznenin, erkek ya da kadın seyirci olarak düşünülmesi fazla anlamlı değildir: eğer, kadın seyirci, Mary Ann Doane'in dediği gibi, hiçbir yerde bulunmayıp, sadece "söylemin bir etkisi, bir hitabın (address) odak noktası"³⁶ ise, erkek seyirciyi de benzeri bir tutumla ele almak mümkün demektir. O zaman, dikkatimiz söylemin özneyi nasıl kurduğu üzerinde toplanmalıdır. Psişik donanımlar, travesti giysileri içinde dahi olsa, çok geniş bir yelpazede özdeşleşmeyi mümkün kılacak esnekliğe sahiptir. Öbür türlü, *Lassie* ya da *Godzilla* dizilerinin hiçbir başarı şansı olamazdı ve seyircinin filmle nasıl bir ilişki kurabildiğini açıklamamız imkansızlaşırdı. Yanısıra, örneğin kahramanın "kadın" olduğu filmlerde, oyuncu dişi olmakla birlikte, canlandırdığı kişilik eril özellikler taşıyorsa, erkek seyircinin özdeşleşmesi için bir olanak sağlanmış olabilir. İkonografik yeniden sunum kadar, kişilerin anlatsal işlevlerinin, kültür tarafından biçimlenen cinsel boyutları da önem kazanıyor. Bu nedenle, Stephen Heath'in dediği gibi özdeşleşmenin, her durum için ayrıca incelenmesi ve farklılıkların üzerinde durulması gerekir.³⁷

Notlar

- 1 Baudry, "The Apparatus", *Camera Obscura*, İng. çev. Jean Andrews-Bertrand Augst, vol.1, no.1, (Dec., 1976) s.105.
- 2 Jean-Louis Baudry, "The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus", ing. çev. Alan Williams, Bill Nichols (ed.), *Movies and Methods I*, s. 533.
- 3 Vilem Flusser, *Toward a Philosophy of Photography*, (Gottingen: European Photography, 1984) s. 16.
- 4 Baudry, "The Apparatus", s. 122.
- 5 a.g.k., s.123.
- 6 a.g.k., s.103.
- 7 Bertrand Augst, "The Apparatus: An Introduction", *Camera Obscura*, vol.1, no 1, (Dec, 1976) s. 100.
- 8 Baudry, "The Apparatus", s. 112.
- 9 Thomas Elsaesser, "Screen Violence: Emotional Structure and Ideological Function in A Clockwork Orange" C. W. E. Bigsby (ed.), *Approaches to Popular Culture*, (London: Edward Arnold, 1976) s. 178.
- 10 Roland Barthes, "Upon Leaving the Movie Theatre", İng. çev. Jean Andrews, Bertrand Augst. Theresa Hak Kyung Cha (ed.) *Apparatus*, (New York: Tanam, 1980) ss. 1-2.

- 11 Elsaesser, a.g.k., ss. 178-179.
- 12 Dudley Andrew, *Concepts in Film Theory*, (New York: Oxford University Press, 1984), s. 149.
- 13 Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, s. 46.
- 14 Bruce Jenkins, "Structures of Perceptual Engagement in Film: Toward a Technology of Embodiment", *Film Reader*, no. 2 (1977) s. 142.
- 15 Metz, *Psychoanalysis and Cinema*, s. 50.
- 16 a.g.k., s.48.
- 17 a.g.k., s.49.
- 18 "The Spectator and Film Space Two Theories", *Screen*, vol. 22, no.1 (1981), ss.59-60.
- 19 "Görüntü hiç bir zaman kendi içinde tamam değildir (eğer olsaydı seyirci için hiç bir yer olmayacaktı ve böylece görüntü için de hiç bir yer olmayacaktı) ve sınırları aslında adresidir. Film, bu sınırla [söylemin] zincirine girer ve eğlendirdiği özneyle birlikte tamamlanır."
Stephen Heath, "On Suture", *Questions of Cinema* (London: MacMillan, 1985) s. 94.
- 20 Jean-Pierre Oudart, "Cinema and Suture", İng. çev. Kari Hanet, *Screen*, vol.18, no.4 (Winter, 1977/1978) s.37.
- 21 Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics*, s. 205.
- 22 Stephen Heath, istatistiksel verilere bakıldığında, çekim-karşı çekim sisteminin geleneksel sinemada kullanım oranının %30-40 dolaylarında olduğu olgusundan hareketle, daha kapsamlı bir dikiz modeli geliştirilmesi gerektiğini ileri sürmektedir. "On Suture", *Questions of Cinema*, s.97.
- 23 Bu sahnelerde, "sinematografik aygıt algılamamızı silmeye kalkışmak yerine, film bunu seyreden öznenin kendi paranoya ve suçluluk duygusu üzerinde kullanır. Görsel bakımdan Marion'dan üstün olmaktan hoşlanırsınız ama aynı zamanda, anırsanız ki, kameranın -bizim de içinde yer aldığımız- bakışı yalnızca Marion'u değil bizi de tehdit etmektedir." Silverman, a.g.k., s. 208.
- 24 Paul Willemen, buna bir dördüncü bakışın eklenmesi gerektiğini savunuyor: film kişinin seyirciye bakışı. Bu gerçek bir bakış değildir. Film kişi, seyirci görmemekle birlikte kameraya bakmaktadır, ancak, bakışı seyircinininkiyle karşılaştığı için ve dikizciliği mümkün kılan kameranın varlığını hatırlatması için, Lacan'ın dediği gibi, "imgelenmiş"dir ve seyirciyi "dikizcilik eyleminde şaşırır ve utanma duygusu yaratır." Paul Willemen, "Voyeurism, The Look and Dwsokin", *Afterimage*, no. 6 (1976) s. 47. Willemen'in seyirciye yönelik dördüncü bakışa ilişkin açıklamaları, geleneksel sinemadan çok avant-garde sinemayı bağlamaktadır ve zaten getirdiği örnekler, makalesinin konusu olan avant-garde sinemacı Dwsokin'in yapılarından alınmıştır. Bununla birlikte, geleneksel sinemanın bir çok ürününde, örneğin müzikallerde, film kişilerin kameraya baktığı ve dolayısıyla kameranın ve seyircinin varlığının açığa çıktığı bilinen bir gerçektir. Ancak, geleneksel sinemanın bu dördüncü bakışına, dans performansı gibi, anlatının geçici bir süre için "dondurulduğu" anlarda başvurulmaktadır. Özellikle müzikallerde, anlatı durdurulmakta ama film, başka bir boyutta bir gösterinin sergilenmesi olarak devam etmektedir.
- 25 Sandy Flitterman, "Woman, Desire, and the Look: Feminism and the Enunciative Apparatus in Cinema", *Cine-Tracts*, vol.2, no.1 (1987) s. 64.
- 26 Dikizcilik ya da röntgencilik, kişinin ya da kurumların kendine ait olmayan bir alana nüfuz etme girişimi olarak görülmüştür ve politik çağrışımları da hayli tatışma doğumuştur (Orwell, 1984). Dikizciliğe duyulan tepkinin folklorida da dile getirildiğini görüyoruz: erdemli Lady Godiva'nın kocası halkına zulmetmekten vazgeçecektir, ancak bir şartı vardır: karnı bir atın üstünde, çıplak vaziyette köyün sokaklarını dolaşacaktır. Ne var ki, o gün köy halkı eve kapanır ve kimse dışarı bakmaz. Yalnızca, Tom adlı biri Godiva'yı "dikizler" ve kör olur. Bu nedenle, ingilizcede dikizciliği seven kişilere "Peeping (Dikizci) Tom" denir. Michael Powell'in *Peeping Tom* (1959) adlı filmi, sinemanın dikizci doğasını metaforik bir dille eleştirir. Filmin kahramanı Mark (Carl Boehm), kamerasına taktığı süngüyle, kadınları öldürürken aynı zamanda onları filme alan bir manyaktır.
- 27 Robert Stam - Roberta Pearson, "Hitchcock's Rear Window: Reflexivity and the Critique of Voyeurism", *Enclitic*, vol VII,

no: 1 (Spring, 1983) s. 139.

- 28 The Dissolution of Self in Zelig", *Film Literary Quarterly*, vol. 13, no. 3 (1985), s. 160.
- 29 "A Denial of Difference: Theories of Cinematic Identification", E. Ann Kaplan (ed.) *Psychoanalysis and Cinema* (New York: Routledge, 1990) ss. 38-39.
- 30 Mary Ann Doane, "Misrecognition and Identity", *Cine-Tracts*, vol.3, no. 3 (1980) s.2.
- 31 Nick Browne, seyircinin film metni içindeki yerini çözümlediği, Stagecoach'la ilgili bir makalesinde, bir yolculuk sırasında, diğer yolcular tarafından dışlanan bir fahişe (Dallas) ile seyirci arasındaki özdeşlik ilişkisini şöyle betimliyor: "Benim Dallas'la özdeşleşmem, onun utancını tekrarlamam anlamında değil, kendimi onun konumunda (durumunda) düşünmem anlamındadır. Filmin ilk sahneleri bizi, Dallas'ın dışlanmasının haksız bir davranış olduğuna inandıracak biçimde düzenlenmiştir." "The-Spectator-in-the-Text", *Movies and Methods II*, s. 468. Browne'in görüşünden hareketle, özdeşleşme, seyircinin film kişilerinin duygu ve yaşantılarını olduğu gibi tekrarlaması değil, kendini onların yerine koyması olarak düşünülmelidir.
- 32 Laura Mulvey, "Visual Pleasure and Narrative Cinema" *Movies and Methods II*, s. 308.
- 33 a.g.k., s. 311.
- 34 a.g.k., s. 312.
- 35 Mulvey, "Afterthoughts on 'Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Framework*, nos. 15/16/17 (Summer,1981) s. 13.
- 36 *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s* (Bloomington: Indiana University Press, 1987) s. 9
- 37 *Questions of Cinema*, s.120.

Bilgi, birikim, biliş

Psikanaliz, sinema seyircisini tanımak, tanımlamak için mümkün tek bilgi biçimi olabilir mi? Sinematografik öznenin oluşumu ve tecrübeleri, gerek seyirci, gerekse sinemanın doğasına ilişkin önemi yadsınamaz bir kavrayış getirmiş olmakla birlikte, seyircinin "öğrendikleri"ni, bilişsel etkinliklerini ve zihinsel mekanizmalarını araştırmak, tabloyu başka bir açıdan tamamlamaya yönelik bir girişim olarak kabul edilmelidir. Psikanaliz merkezli göstergebilime koştur, hatta yer yer karşıt olarak geliştirilen yaklaşımlar da seyirciye yönelik önemli bir birikim oluşturmuş durumda şimdiden.

Seyircinin görsel-işitsel okuryazarlığı

Luis Buñuel, anılarında, gençlik yıllarının İspanya'sında, sinema salonlarında geleneksel piyanistin yanısıra, bir de olayları seyirciye açıklayan bir *explicador* (açıklayıcı) bulunduğunu yazar ve filmlerin alımlanışına ilişkin ilginç bir deneyimini aktarır:

Şimdi, film diline, kurgu öğelerine, hem eşanlı hem de ardışık hareketlere, geri dönmelere o kadar alıştık ki, kavrayışımız otomatik bir hale geldi. Ama ilk zamanlarda, halk bu resimsel grameri deşifre etmekte çok güçlük çekiyordu (...) Örneğin, hiç unutmayacağım bir olay, ilk defa zoom'u gördüğümüzde herkesin yaşadığı dehşettir. Orada, perdede bir kafa yaklaştıkça yaklaşıyor ve büyüdükçe büyüyordu. Kameranin sadece kafaya yaklaştığını ya da (Méliès'nin filmlerinde olduğu gibi) bir çekim hilesi yapıldığını

anlayamamıştık. ...Aziz Thomas gibi, gördüğümüzün gerçekliğine inanmıştık.¹

Buñuel'in anlattıkları, seyircinin bilişsel donanımlarına dikkat çekiyor: seyirci, sinemadaki anlamlama pratiklerine, belli bir "öğrenme-süreci"nden geçerek katılır. Yaygın kanının tersine, sinematografik mesaj, seyirciye doğrudan ulaşmaz; mesajın kodlama sistemlerinin öğrenilmesi gerekir. Gerek perdedeki sinematografik görüntü, gerekse zoom, paralel kesme, zincirleme, çevrinme gibi kamera hareketleri ve kurgu teknikleri, bugün artık "yetiştirilmiş" olan seyirci tarafından, neredeyse doğal bir dil gibi benimsenmiş bulunmaktadır. Bu, seyircinin, perdede izlediklerini, aykırı örnekler dışında, zorluk çekmeden algıladığı, dahası algı ve anlamlama süreçleri üzerinde düşünme gereğini duymadığı anlamına gelmektedir. Oysa, sinema, diğer ortamlar gibi, sinematografik görüntüsü ve anlatsal yapılanmasıyla "öğrenilmesi" gereken bir anlam sistemidir. Sinematografik görüntüden başlayalım.

Sinematografik görüntü ve gerçeklik

Fotoğraf ve sinema, "durağan görüntü" gibi ortak bir malzemeyi paylaşırlar. Sinema, fotoğrafik görüntüyü kullanır ancak durağan görüntüleri ardarda, çok hızlı bir biçimde sıralayarak, seyircide süregelen bir devinin yanılsaması yaratır. Seyircinin, fotoğrafik dolayısıyla sinematografik görüntüyü nasıl anladığının incelenmesi, fiziksel gerçekliğin algılanmasıyla fotoğrafik gerçekliğin algılanması arasındaki farklılıkların saptanmasını ve fotoğrafik mesajın doğasının çözümlenmesini gerektirir. Geleneksel anlamda fotoğrafik görüntü, deşifre edilmesine gerek olmayan, gerçekliğin tarafsız bir yenidenüretimi (reprodüksiyonu) olarak düşünülmüştür. Fotoğrafik görüntünün gerek estetik, gerekse göstergebilim gibi anlamlama süreçlerini inceleyen disiplinlerce en sorunlu alanlardan biri olarak kabul edilmesinin bir nedeni de burada yatmaktadır. Fotoğraf ve ilettiği gerçeklik arasındaki ilişki konusunda Roland Barthes'in önermesini bir kez daha alıntılıyoruz:

fotoğraf ne iletir? Tanımı gereği, sahnenin kendisini, sözlük anlamdaki gerçekliği. Nesneden görüntüsüne, tabii ki -oranda, perspektifte, renkte- bir indirgeme söz konusudur, ama bu indirgeme hiçbir zaman bir *dönüşüm* değildir (...) Görüntü, kesinlikle gerçeklik değildir ama en azından onun mükemmel bir *analogon*'udur [upkısı] (...) Bu nedenle, fotoğrafik görüntünün özel statüsü *kodsuz bir mesaj* olarak görülebilir.²

Barthes, fotoğrafik mesajın kodsuz olduğunu ileri sürerken, fotoğrafın ilettiği görüntünün doğrudan tanınabilir olduğu varsayımından hareket etmektedir. Göstergebilimde, ikonik kategoriye giren bu türden göstergeler, temsil ettikleri nesneyle olan doğal benzerlikleri ilkesine göre tanınırlar. Burada, doğal benzerlik kavramının hangi kıstaslara göre tanımlandığı sorun yaratmaktadır; fotoğrafik görüntü, temsil ettiği gerçekliğe nasıl ve ne ölçüde benzeyebilir? Bir insan fotoğrafıyla, temsil ettiği insan arasındaki benzerlik ilişkisi nedir?

Göstergebilimin terimleriyle, bir fotoğraf görüntüsü, ikonik bir gösterge ya da göstergeler sistemi barındırır, çünkü yaygın kaniya göre, ikonik gösterge, temsil edilen nesnenin bazı özelliklerini taşır. Bu tanımlamaya karşı çıkan Umberto Eco ise, aslında, ikonik göstergelerin işlevinin, normal algısal kodlarla denklik ilişkisi içinde, algının bazı koşullarını yeniden üretmek olduğunu ileri sürer:

Algılanan şeylerin hatırlanmasında ve bildik nesnelerin tanınmasında bir ekonomi ilkesi vardır ve tanıma kodları (codes of recognition) üzerine kuruludurlar. Uzaktan bir zebraı, kafasının kesin şekline, bacaklar ve beden arasındaki ilişkiden değil, dört ayaklı olma özelliğinden ve çizgilerinden tanırım.³

Eco'nun *tanıma kodları*, fotoğrafik görüntüden, temsil ettiği nesneye varma imkanının anlaşılması için önemli ipuçları sağlamaktadır. Göz, normalde bir zebraı görür, onu hafızaya belli özellikleriyle depolar. Görenekssel kültür, zebraının belli algısal ayırtedici özelliklerinin belirlenmesinde güdüleyici rol oynar; örneğin batı kültüründe zebraının "pijamayı çağrıştıran" çizgileri ve dört ayaklılığı, tanıma kodları

için birer temel oluşturur. Bu nedenle, söz konusu kültürel bağlam içinde yaşayan bir kişi, dört ayağı ve pijamayı çağrıştıran çizgiler içeren bir fotoğrafla karşılaştığında, onun hangi nesnenin yenisensunumu olduğunu kolaylıkla çıkaracaktır. Bununla birlikte, nesneleri tensel dokularıyla ayırtma görevinin hakim olduğu bir kültürde, fotoğraf bu türden dokusal algı koşullarını üretmediği için anlaşılabilir olabilecektir. Aynı nedenle, Gombrich, örneğin "bir Eski Mısır resminin gerçekdışı olarak değerlendirildiğini çünkü, onun nasıl okunacağını öğrenilmediğini"⁴ ileri sürüyor. Gombrich'in örneğinde "okumayı öğrenmek", o resmi ortaya koyan algnun kültürel bağlamını anlamaya çalışmak anlamına gelmektedir. Büyük bir olasılıkla, sözkonusu Eski Mısır resmi, yapıldığı çağda, "gerçeği yansıtmada" mükemmel olarak kabul edilmekteydi. Bir başka yönden ise, Eco'nun, sinemayla doğrudan ilgili olmayan bir alandan verdiği örnek, göstergelerin yenisensunum yeteneklerinin, algı koşullarının yenidenüretilmesine hangi temellerde dayalı olduğunu gösteriyor:

Gündelik hayattaki tecrübemiz bize sakarının şekere *benzediğini* ya da onun bazı özelliklerini taşıdığını söyler. Kimyasal analiz, ikisinin ortak bir özelliği olmadığını göstermiştir. Görsel benzerlik ilişkisini de düşünemeyiz çünkü bu durumda şeker tuza daha çok benzemektedir. O zaman formlarından çok, *etkilerinden* dolayı bir benzerlik olduğunu söyleyebiliriz. Sakarin, şekerinkine benzer algısal koşullar yaratır. Bunun da nedeni ikisinin de tatlı oluşudur. Yine de bu, tatlı tuzlu karşıtlığı üzerine kurulu bir mutfak kültürünün sonucudur; iştah ehli bir aşçı için böylesi bir "tatlılık" da söz konusu değildir, çünkü onu için çeşitli tatlılık türleri vardır, böylece sakarin şekerle bir benzerlik değil, bir zıtlık ilişkisine girer.⁵

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

Mekan ve Hareket

Fotografik görüntüden farklı olarak, sinemada, her türlü görüntü ögesi çerçeve içinde hareket edip değişebilir (oyuncular, nesneler, ışık, renk vb.) ve bir görüntüden bir diğerine geçilebilir (kurgu teknikleri). Seyirci, bu ilişkiler dizisi içinde, fotografik görüntüyü sağlıklı bir biçimde algılayıp, anlamlandırabilse bile, sözü geçen hareket ve değişimleri yani sözü geçen görüntülerin belli bir düzen içinde eklemlenmesini kavrayabilmelidir. Bununla ilgili olarak, Béla Balazs, hayatında ilk defa sinemaya giden Sibiryalı bir kızın izlenimlerini şöyle aktarır: Kız, sinemadan dönünce, filmi nasıl bulduğunu soranlara "İğrenç!" karşılığını vererek, böyle şeylere niye izin verdiklerini anlamadığını söyler: "insan bedenleri parçalara ayrılmış, kafa bir yana, gövde bir yana ve eller başka bir yana atılmıştı."⁶ Burada da, yine sinema dilinin parçalayıcı, ve kendine özgü bir mekan yaratma potansiyeline ilişkin bir sorun ortaya çıkmaktadır. Öyküdeki kız, tek tek fotografik görüntüleri tanımış, ama onların bir araya getiriliş biçimini, sinema diline olan yabancılığı nedeniyle kavrayamamıştı. Bu nedenle, alfabeği bilen ama ilk kez yazılı bir cümleyle karşılaştığında, harfleri bağdaştırıp kelimelere, kelimeleri bağdaştırıp cümleye ulaşamayan birini andırmaktadır. Oysa, fiziksel gerçeklikteki mekanla, sinemada kurgulanmış mekan arasındaki farkı bilseydi, ya da başka bir deyişle görüntülerin belli bir "sözdizimi" kuralına göre düzenlenerek "özgül bir coğrafya" izlenimi yarattığını anlarsaydı, sinematografik mesajın kodunu da çözmüş olacaktı; insan bedeninin "parçalanışı" yerine, bedenün uzuvlarının sinema diline uygun olarak bir araya getirilerek, bir insan görüntüsünün "tamamlandığını" görecekti, daha doğrusu bu mekanı, bilgi donanımını kullanarak kendisi zihninde oluşturacaktı.

Bu aşamada, seyircinin sözü geçen, sinematografik uygulamaların kodlarını açmayı, bir çocuğun anadilini öğrendiği gibi, belli bir bilgilenme ve alıştırma dönemi içinde öğrendiği ileri sürülebilir. Burada vurgulanması gereken, sinemanın doğal dillere benzediği değil, seyircinin sinema dilini, doğal dilleri öğrendiği gibi öğrenmesidir. Çocuğun bir doğal dili nasıl öğrendiği bu çalışmanın çerçevesi dışında

kalmakla birlikte, dile erişimin doğası üzerinde durmak, sinema dilinin kullanılıp anlaşılmamasının kavranması açısından yararlı olabilecektir.

Seyircinin Zihinsel Donanımları

Üretici Bir Sistem Olarak Dil Yeteneği. Dili "sınırlı sayıda öğeler dizisiyle kurulan sınırlı uzunlukta cümleler dizisi" olarak tanımlayan Noam Chomsky, "her doğal dilde sınırlı sayıda fonem (ya da alfabesinde sınırlı sayıda harfi) olduğu ve her cümle, bu fonemlerin (ya da harflerin) oluşturduğu sınırlı sayıda bölüklerden meydana geldiği halde, bir dilde sonsuz sayıda cümle olduğunu"⁷ belirtiyor. Bu önerme, özellikle, kişinin ilk kez duyduğu bir cümleyi bile anlayabildiği olgusu karşısında önem kazanmaktadır. İnsan, daha önce hiç duymadığı bir cümleyi nasıl anlayabilir? Chomsky'nin bu konudaki açıklaması, kabaca, "dili öğrenen çocuğun, cümlelerin nasıl oluşturulacağını, kullanılacağını ve anlaşılacağını belirleyen bir kurallar sisteminin içsel yeniden sunumunu geliştirmiş olması"⁸ dayanıyor: kurallar sistemini içselleştiren çocuk, eğer kelimeleri de tanıyorsa, sonsuz sayıda cümleyi anlama olanağına sahip olmaktadır, çünkü aritmetik işlemlerin kurallarını ve temel sayıları öğrenen biri, nasıl bütün sayıları çarpıp, bölüp, doğru sonucu çıkarma potansiyeline sahipse ve böylece bir problemle ilk kez karşılaştığında bile onu çözebiliyorsa, o da kelime-kelimelerarası ilişkileri doğru kurabildiği sürece geçerli bir anlama ulaşma yani ilk kez karşılaştığı bir cümleyi anlama şansına sahiptir.⁹

Chomsky'nin "bir dilin bilgisi belirsiz sayıda bir çok cümleyi anlayabilecek içsel bir yeteneği gerektirir"¹⁰ önermesinden hareketle, sinema dilini öğrenen seyirci de, kurallar sistemi aynı kaldığı sürece, sonsuz sayıda filmi anlama yeteneğine sahiptir denebilir. Bu da, Chomsky'nin görüşlerinden hareketle, filmin de dil gibi üretici bir sistem olmasından kaynaklanmaktadır. Bu açıdan, aradaki ilişkiyi Edward Branigan şöyle kurmaktadır:

Filmlerin mümkün yüzeysel özellikleri sayıca sınırsızdır. İnaniyorum ki, bunlar [yüzeysel özellikler] küçük bir kurallar ve öğeler dizisinden kaynaklanmakta olup, sistemin üretici kapasitesinin sonucudurlar. Eğer hiç sistem olmasaydı ya da sistem üretici olmasaydı (...) o zaman, okuyucuya örneklerden öğrenme ve anlam çıkarma imkanı vermeyen, hepsi biricik ve kendine özgü, sonsuz sayıda metin olurdu.¹¹

Branigan'a göre, seyirci, zihinsel mekanizmalarının sağladığı öğrenme ve anlama yeteneğiyle, filmler ne kadar yeni ve yüzeysel olarak farklı olursa olsun, tekrarları ve değişimleri tanıır, hatta bazı kural dışı ya da alışılmamış anlatıları yorumlayabilir.¹²

Seyircinin bu türden zihinsel işlemleri yürütebilmesinin hangi ilkeler üzerine kurulu olduğu üzerinde en kapsamlı açıklamalardan birini David Bordwell getirmektedir. Reid Hastie ve Meir Sternberg gibi kuramcıların görüşlerini sinemaya uyarlayan Bordwell'in yanı sıra, Umberto Eco'nun, okuyucunun bir yapıtı okuyabilmek için sahip olması gereken donanımları ve yürüttüğü işlemleri açıkladığı görüşleri de konuya aydınlık getirmektedir. Her iki yazarın da hareket noktası, seyircinin bir takım zihinsel donanımları olduğu, belli etkinlikleri yürütürken bu donanımları kullandığı ve belli kurallara bağlı kalarak bazı zihinsel işlemler gerçekleştirdiği olgusudur. Bordwell, donanımları *şemalar* (schemata) halinde sınıflıyor.

Şemalar ve İşlemler

Seyircinin bir filmi izlemesinin 1) görsel algı kapasitesine, 2) ön bilgi ve tecrübesine ve 3) filmin kendi malzeme ve yapısına bağlı olduğunu ileri süren Bordwell, seyircinin bu üç öğeyle ilişkili olarak üç tür şema oluşturduğunu belirtiyor. İlk olarak, *prototip şema*, belli bir sınıfa ait olan tekil öğeleri tanımayla ilgili donanımları kapsıyor. Örneğin, Arthur Penn'in *Bonnie and Clyde* filmini izleyen seyirci, filmdeki karakterler olarak *Bonnie ve Clyde*'i "iki aşık" ve "banka soyguncuları" olarak prototip şemalarından yararlanarak tanıyabilmelidir. *Kalıp şema* ise bir çeşit dosyalama sistemi olarak iş görür ve film öykülerinin ana çizgilerinin belirlenmesi başlıca örneğidir. Seyirci, izlediği filmi, konusuna ya da temasına göre belli bir kalıba oturtmaya çalışır. Film öyküsünün belli öğelerini, bu kalıbın bütünü dahilinde açıklamaya çalışır. Klasik sinemada, en genelde, öyküler şu kalıplar içinde anlatılır: çevrenin ve karakterlerin tanıtılması, ilişkilerin durumunun açıklanması, eylemlerin karmaşılaşması, olayların çözülmesi, sonuç ve son. Bu ana kalıp içinde, seyirci, başka alt-kalıplar geliştirir ve filmle ilgili beklentilerini, varsayımlarını buna göre oluşturur. *Yordamsal şemalar* (procedural schemata) ise, eldeki verilerin belli güdülemeler doğrultusunda işleme sokularak değerlendirilmesiyle ilgilidir. Seyirci, olguları saptar ("kız bir kabare şarkıcısı"); olayların akışının düzenlenişine göre bir takım sonuçlar çıkarır ("filmin kahramanı kızla bu barda buluşur"); bazı film dışı olgulardan metinötesi (transtextual) öğeler olarak yararlanır ("Marlene Dietrich filmlerde genellikle şarkı söyler") ve üslupla ilgili bazı beklentilerini devreye sokabilir ("yönetmen filmi *karartma* ile sona erdirecek").¹³

Seyircinin bu şemaları kullanarak yürüttüğü işlemleri Bordwell, dört grup halinde sıralıyor: *saymaca* (assumption), seyircinin bir takım öğelerarası ilişkileri, görgül (ampirik) bilgi bulunmadan var kabul etmesidir. Örneğin, filmde yer alan nesne ve insanların perdede sürekli gözükmedikleri halde var olmayı sürdürdükleri düşünülür. Böylece sahneler arasındaki ilişki kurulur. *Çıkarılma*, eldeki veri ve bilgilerden sonuç çıkartma işlemidir. Örneğin, filmin kahramanı ağlarken görüldüğünde, onun üzgün olduğunun anlaşılması. *Denence* (hypotesizing) ise öykünün belli aşamalarında bir takım tahmin ve beklentilerin devreye sokulmasıdır. Denence geçmişe yönelikse merak ("Cinayetleri işleyen postacı olmalı), eğer geleceğe yönelikse gerilim ile biçimlenir ("Kapıyı çalan katil olmalı; biraz önce kurbanın adresini öğrenmişti, şimdi içeri girip kızı öldürecek."). Son olarak *bellek*, bir film öyküsünün izlenmesinde önemli bir rol oynar. Hatırlama, belli bilgilerin düzensiz bir biçimde önbilinçten bilinç düzeyine çağırılması değil, bir "kurma" eylemidir. Yukarıda verilen denence örneğinde olduğu gibi, seyircinin, kapıyı çalanın katil olduğunu varsayabilmesi için, katilin önceden kurbanın adresini elde etmiş olduğunu hatırlayabilmesi gerekir. Ama öncelikle neyin hatırlanması gerektiğinin belirlenmesi önem taşır.¹⁴

Dağarcık ve Bağdaştırma

Umberto Eco'nun okuyucunun donanımları ve yürüttüğü zihinsel işlemler hakkındaki açıklamaları da, Bordwell'inkilere oldukça yakındır. Ancak, bazı ayrıntıların ele alınışında farklılıklar göze çarptığı için, Eco'nun açıklamalarına da kısaca yer vermek yararlı olacak. Eco'nun görüşleri daha çok edebiyat okuyucusunu konu edinmekle birlikte, seyirciye de kolaylıkla uyarlanabilir. Öncelikle, seyircinin birikimiyle ilgili olarak, Bordwell'in şema terimi yerine, Eco, *dağarcık* (repertoire) kavramını öne sürmektedir. Alımlayıcı, her şeyden önce, bir *temel sözlük*'te sahip olmalıdır. Bir filmin başında, genel çekimde Eyfel Kulesi gösterildiğinde, seyirci olayın ya da olaylar dizisinin Paris'te başladığını anlayacak dağarcığa sahip olmalıdır. *Ortak gönderme kuralları* ise, bir çeşit tutum olanağı sağlar. Eyfel Kulesi'nin görüntüsüyle başlayan filmde, Eyfel'in hemen ardından bir evin içine geçildiğinde, olayların Paris'te

geçtiği anlaşılır; bununla birlikte, araya giren başka sahnelerden sonra yeniden Paris'teki eve dönüşü gerektğinde, artık Eyfel Kulesi'ni bir daha göstermeye gerek yoktur. Seyirci ortak gönderme kuralı sayesinde olayların akışının yeniden Paris'e yöneldiğini anlar. *Bağlamsal/Durumsal Seçmeler*, belli bir olgunun anlamının, bağlamına göre belirlendiği görüşünü belirtir; bir Western filminde, bir "kovboy", iyiler/kötüler karşıtlığı üstünde değerlendirilir, ama aynı kovboy New York'ta, kalabalık kent merkezinde gezerken gösterildiğinde, doğa/uygarlık gibi farklı karşıtlıklara dayanılarak değerlendirilir. *Sözbilgisel* (retorik) ve *Biçimsel Üstkodlama*, açılan bazı kodların kendi içinde farklı anlam düzeylerine sahip olduğunu belirtir. Film kişilerinin, film öyküsü içinde başka bir öykü anlattıkları sahneler buna örnek olarak verilebilir: karakter öyküsünü anlatmaya başlar, kamera karakterin yüzüne yaklaşır, ardından bir zincirlemeyle anlatılan öykünün sahnelenmesine geçilir. Seyirci, perdedeki sahneyi gerekli kodları açarak izlerken, aynı zamanda, yapılan zincirlemenin de kodunu çözer ve aslında o an izlemekte olduğunu, süregelen olayların bir devamı değil de, karakterin anlattığı başka bir olaylar dizisi olduğunu çıkarır. Başka bir deyişle olaylar kendi içlerinde bir bütün olmakla kalmaz, o karakterin öznel öyküsü olarak da değerlendirmeye sokulur. *Genel Çerçeveselerde yapılan çıkarsamalar*, gündelik hayatta yapılan çıkarsama biçimiyle neredeyse özdeştir: bir aile kavgasında, evin erkeği elini kaldırdığında, seyirci, karakterin karısına vuracağını çıkarır. *Metinlerarası Çerçeveselerde yapılan çıkarsamalar*'da ise durum biraz daha farklıdır: yine bir Western filminden örnek verilecek olursa, silahşörün eli, tabancasının kabzasına uzandığında, seyirci daha önce izlediği Western filmlerinden edindiği tecrübeyle, bir silahlı çatışma çıkması ihtimalinin çok yüksek olduğunu çıkarır. *İdeolojik Üstkodlamalar*, seyircinin seçici algısının daha çok ideolojik yapılanışı tarafından belirlendiği görüşüne dayanır. Örneğin, farklı kültürel koşullarda yetişmiş iki kişi, izledikleri filmlerde farklı anlatsal öğelere dikkat ederler.¹⁵

Gerek Bordwell'in gerekse Eco'nun açıklamalarından, seyircinin bir filmi izlemesini, o filmin kendisi dışında sinematik ve sinematik-olmayan bir takım öğelerin mümkün kıldığı anlaşılmaktadır. Bu öğelerin neler olabileceği ve seyircinin bir filmi izlemesini nasıl yönlendirebildikleri, göstergebilimin filme bir metin olarak yaklaşımında önemli bir yer tutmaktadır. *Metinlerarası* olarak adlandırılan bu türden öğelerin tanımı, belli bir metin içinde yer alan belli öğelerin başka metinlerde de yinelenişi olgusuna dayanmaktadır. Öğelerin metinler boyunca yinelenmesinin, seyircinin bilgi donanımı ve daha önce üzerinde durulmuş olan zihinsel işlemlerin yürütülmesiyle olan sıkı ilişkisi, *metinlerarasılık* (intertextuality) kavramını ayrı bir kesimde ele almayı zorunlu kılıyor.

Metinlerarası konular

Bir yapıt karşısında, alımlayıcı, önceki alımlama etkinliklerinin ona kazandırdığı deneyim ve alışkanlıklarını kullanıma sokar. Roland Barthes, yapıtla ilişkiye giren alımlayıcının "boş" ya da "yansız" bir varlık olmadığını belirtiyor: "Metne yaklaşan Ben, zaten başka metinlerin, sonsuz ya da daha kesin konuşmak gerekirse (kökenleri kaybolmuş) yitip kodların çoğulluğudur".¹⁶ Bu nedenle *metinlerarasılık*, çifli bir ilgi odağına sahiptir: "Bir yandan, metinlerin özerkliğinin yanıltıcı bir nosyon olduğunda ısrar ederek dikkatimizi daha önceki metinlerin önemine çekerken, diğer yandan da bir yapıtın ancak bazı şeylerin daha önce yazılmış olmasından dolayı anlam sahibi olabileceğini vurgular..."¹⁷ *Metinlerarasılık* kavramını, göstergebilim dünyasına tanıtan Julia Kristeva da, *metinlerarasılığı*, metinlerin anlam sahibi olmasını mümkün kılan bilgilerin toplamı olarak tanımlar (...) bir metin, daha önceki bir metnin bir ögesini anlamını almadan kullanır:¹⁸ "[Metin] metinlerin bir permutasyonu, bir *metinlerarasılığıdır*: verili bir metnin uzamında başka metinlerden alınmış sözceler çakışır ve birbirlerini yansıltırırlar."¹⁹ Kristeva'nın "yansızlaştırma" ifadesini, çakışan öğelerin birbirlerini boşalttıkları ve anlamsız kıldıkları anlamında düşünmemek gerekir. Öğeler, bir metinden çıkıp, başka bir metne girdiklerinde, artık eski işlevlerini görmezler. Bunun da nedeni, herşeyin bağlamına göre anlam kazanmasıdır. Öge, girdiği yeni

düzenleme içinde, o düzenlemenin gerekirdiği anlamı kazanır ya da daha doğru bir deyişle, metnin anlamının oluşmasına, içinde yer aldığı düzenleme uyarınca katkıda bulunur.

Metinlerarası öğeler, gerek sinemada gerekse diğer ortamlarda, metnin içinde rasgele serpiştirilmiş durumda bulunmazlar. Daha doğru bir deyişle, seyirci, bu öğeleri belli bir sistematik içinde anlamlandırma eğilimindedir. Sinema bir kurum olarak, çeşitli şekillerde, seyircisini eğitir: seyirci izlediği filmlerdeki tekrarlara, yani metinlerarası öğelere dayanarak genellemelere gider ve bu genellemeleri kurallaştırarak, izleme etkinliğinin yönlerini çizer. Söz konusu kurallar, belli ilkeler temelinde ayrımlaşarak, seyirciye ilerleyebileceği yollar çizerler. Sinema, seyircinin hangi yollardan nasıl ilerlemesi gerektiğinin bilgisini de içerir. Bu bilgilendirme, gerçekte, başka ticari alanlarda, ürünlerin pazarlanmasıyla benzerlikler taşır: filmin yapımcı şirketi (örn. MGM, FOX) yönetmen ("Alfred Hitchcock Sunar", "Bir Steven Spielberg Filmi") daha filmin açılışında ürüne damgalarını vururlar. Afişler, eleştiriler, haberler ve benzeri bilgi kaynakları da, seyircinin sözü geçen kuralları çerçevelemesinde yardımcı olurlar. Örneğin bir film afişi, filmin, oyuncuların, yönetmenin, yapımcı şirketin adlarıyla birlikte, filmi temsil eden görsel bir düzenleme içerir. Seyirci afişe bakarak, bu bilginin ışığında ilgili donanımları kullanır, yani belli seçeneklere gider; örneğin, eğer *Sapık (Psycho)*, Hitchcock, 1960) adlı bir film söz konusuysa, izleme etkinliğini, John Ford tarafından çekilmiş, başrolde John Wayne'in oynadığı bir Western'e ilişkin beklentiler dizisine göre değil de, Hitchcock tarafından çekilmiş, başrollerini Janet Leigh ve Anthony Perkins'in paylaştıkları bir gerilim filmine ilişkin beklentiler dizisine göre yönlendirir. Başka bir deyişle, Western'e yönlendirilmiş donanımlarla, gerilim filmi izlenmez. Bunun nasıl gerçekleştiğini incelemek için, söz konusu çerçevelerin yapılmasında işgören metinlerarası öğelerin hangilerinin, ne şekilde eklemlendiğini ele almak gerekmektedir.

Sinemada, metinlerarası öğelerin sinemaya özgü olan ve olmayan sayısız kaynakları vardır. Bu kaynakların hepsinin ele alınması mümkün olmamakla birlikte, doğrudan sinemayla ilgili ve seyircinin izleme etkinliğinin incelenmesi bakımından diğerlerine göre daha işlevsel olduğu varsayılacak üç eksen üzerinde durulabilir. Doğrudan sinemayla ilgili metinlerarası öğeler, oyunculuk tarzından aydınlatmaya, film öyküsünden film müziğine kadar çeşitlilik gösterir. Ancak burada, yalnızca, melodram, western, bilim-kurgu vb. anlamında *film türleri* (genre), sinematik söylemin kaynağı olarak *auteur* ve *yıldız sistemi* ele alınacaktır. Bu seçimin ardında, bu üç türün belli özellikleriyle diğer metinlerarası öğelere oranla, seyircinin izleme etkinliğinde daha belirleyici bir rol oynadıkları görüşü yatmaktadır. Tür, auteur ve yıldız sistemi, yalnızca seyircinin izleme anında filmle olan etkileşiminde değil, ondan çok önce zihni mekanizmalar halinde işlev görmeye başlarlar. Bunun bir nedeni, sinema endüstrisinin bu türden metinlerarası öğeleri seyirci kitlesinde tutundurup, başka bir deyişle, onda belli bir beklentiler dizisi yaratıp, pazarlama süreçlerini olabildiğince verimli tutmayı amaçlamasıdır. Örneğin, türlerin ortaya çıkışında, sinema endüstrisinin seyirciye yönelik pazarlama stratejilerinin payı büyüktür:

Her biri, görsel imgelemeleri, olay örgüleri, kişilikleri, mekan düzenlenişi, anlatı biçiminin geliştirilişi, müzik ve yıldızlarıyla oluşan göreneksel dağarcıklarıyla tanınan türler, endüstriye seyirci beklentisini önceden kestirme şansını vermiştir. (...) Bunlar, stüdyo sistemlerinin ürünlerin hem standartlaşması hem de farklılaşması ihtiyacından kaynaklanmıştır.²⁰

Endüstri, tür çizgisinde örgütlenen ürünün (film) yanısıra dağıtım ve gösterim, reklamcılık ve buluşların tanıtımı yoluyla filmleri pazarlamanın ve seyircide bir beklentiler dizisi yaratmanın peşindeydi. Bu arada film haberciliği ve eleştirel yorumculuk, tür beklenti ve varsayımları içinde kalarak tür ayrımlaşmasını pekiştirmiştir.²¹ Sinema endüstrisinin aynı stratejiyi, auteur ve yıldız sistemleri için de benimsediğini gözlemek mümkündür: Hitchcock'un bir auteur, James Cagney'nin de bir yıldız olarak mediada yenisunumu, bir ürün olarak filmin pazarlanmasında, tüketici yani seyircide, önce bir beklentiler dizisinin biçimlenmesi sonra da bu beklentilerin karşılanacağı vaadinin verilmesi amacına yöneliktir. Kısaca,

sinema, yalnızca bir ekonomik pratikler ya da anlamlı türler dizisi değil, sürekli gidip gelen,

yükselip alçalan bir anlamlama sürecidir; [seyirci için] konumlar ve anlamların üretilmesi ya da daha doğrusu [seyircinin] anlam için konumlanması amacıyla çalışan bir 'makina'dır.²²

Bu konumlamada devreye sokulan metinlerarası öğeler olarak ve tür, auteur yıldız sistemleri, seyircinin bireysel eğilimlerine göre değişen oran ve güçlerde birleşerek izlemede rol oynar: buna karşılık, bazı seyirciler için, örneğin film yıldızı, hem film seçimi hem de izleme için tek başına belirleyici olabilirken, bazı seyirciler, bu üç etmeni eşit ölçüde değerlendirip, izleme sürecindeki beklentilerini etmenlerin kendi aralarındaki ilişkilerine göre kurabilir.

Söz konusu üçlünden özellikle tür ve auteur üzerinde sinema kuramları geliştirilmiş ve bu kuramlardan film eleştirisinde önemli ölçüde yararlanılmıştır. Bu çalışmanın asıl ilgisi, bu metinlerarası öğeler üzerinde geliştirilen kuramların geçerliliğinin tartışması yerine, seyircinin beklentilerinin oluşturulup, izleme etkinliğine nasıl katkıda bulunabilecekleridir.

Tür. Eleştirel bir girişim olarak, filmler arasında özgünlük ve bireysellik yerine tekrarlar ve farklılaşmaları araştıran tür çözümlemesi, popüler sinemayı anlama açısından uygun bir araç olarak geliştirilmiştir.²³ Bunun yanı sıra, yukarıda da belirtildiği gibi, tür, geleneksel sinemanın incelenmesi kadar, bu sinemanın seyircisinin anlaşılabilmesi için de imkanlar sunmaktadır. Kimi sinema yazarları da, türlerin tanımlanıp çözümleme sorunları karşısında, türü, belli bir grup ya da topluluğun kültüründe varolan bir kavram olarak görüp, eleştirmenin yöntembilimsel amaçlar için filmleri bir sınıflama yolu değil, ama daha gevşek bir tutumla seyircinin filmlerini sınıflama yolu olarak görme eğilimini²⁴ benimsemişlerdir. İşte, türler, bu noktada, seyircinin kuralları için çerçeveler çizerler; anlatı süreçlerine ve değişime tabi ama hiç bir zaman aşırıya gitmeyen ve istisnalara karşı kurallara aykırı düşmeyen oluşumlarıyla seyircinin beklentilerini kurumsallaştırırlar.²⁵ Bir türün kurumsallaşması üç yolla gerçekleşir: ikonografi, sinematik anlatımın teknik boyutları ve anlatı.

Edward Buscombe, türleri daha çok iç mekan, dış mekan, giysiler ve araç gereç gibi paradigmalardan oluşan görsel görenekleriyle, başka bir deyişle ikonografik tutumlarıyla sınıflamaktadır, çünkü ona göre bu görenekler öykünün anlatılabileceği çerçeveyi de yaratırlar. Nasıl sone biçiminde yazılan bir şirde savaş destanı anlatılamazsa, klasik bir Western filminde olduğu gibi, tabanca, tüfek, Kovboy ve şerif giysileri, haphane, bar gibi görsel nesnelerin düzenlemesiyle oluşturulan bir ortam da, anlatı olarak bilim-kurgu için uygun olamaz.²⁶ Anlatı, hem bir üretim sürecidir hem de bir yapılama etkinliğidir ama bütün bunlar bir öznenin içinde ve onun için gelişir. Farklı anlamlama biçimleri farklı özne işlevselliği üretir, farklı hitap biçimleri kullanarak değişik göstergebilimsel süreçler içinde özneyi farklı biçimlerde etkilerler.²⁷ Örneğin bir korku filminde, kamera hareketleri ve çerçeveleme, seyirciyi, bir Western'de olduğundan daha farklı bir biçimde konumlar. Çoğunlukla, seyirci, tehdit edilen film kişisiyle özdeşleşme durumuna sokulur. Ayrıca, görüntü düzenlemesi, seyircinin bilmek istediklerini çerçeve dışında bırakacak biçimde yapılır. Böylelikle, öyküleme (narration) biçimi, seyirciyi, korkunun kaynağı olarak bilgisizlikle karşı karşıya bırakır. Ayrıca, film öyküsünün malzemesi sayılan tema ve motiflerle, bunların işleniş biçimleri de türden türe değişir. Örneğin, western, gangster ve dedektif filmlerinde, anlatının dengesi fiziksel şiddetle bozulur; her seferinde denge ve dengesizlik özgül olarak Kanun'un özellikleriyle, hukuki kurumların ve organların varlığı/yokluğu, etkinliği/işlersizliği gibi özellikleriyle gösterilir. Bu nedenle, her seferinde, suç, yasalık, adalet, toplumsal düzen, uygarlık, özel mülkiyet, yurttaş sorumluluğu hakkındaki söylemler bu türlerde harekete geçirilir.²⁸

Seyirci için önem taşıyan bir diğer konu, bu söylemlerin nasıl harekete geçirildiğidir. Örneğin, bir Western filminde, artık silah kullanmamaya yemin etmiş eski bir silahşör tanıtıldığında, seyirci, silahşörün gizlemeye daha doğrusu bastırmaya çalıştığı yeteneğini kullanmak zorunda kalacağını varsayar. Seyirci, filmin diğer kişilerinden farklı olarak ayrıcalıklı bir konuma sahiptir. Tür bilgisinin yanı sıra, yıldız sistemi de burada belirleyici olur. Glenn Ford, Giuliano Gemma ya da Alan Ladd'ın Western'lerde sıradan insanları oynaması alışılmış değildir. Bu nedenle, film yıldızının sıradan bir insan

kimliğinde ortaya çıkışıyla, seyirci, onun sıradanlık maskesi altında gizlendiğini ama maskesini herhangi bir şekilde çıkaracağını bilerek izlemeyi sürdürür. Anlatısal gerilim, silahşörün sonunda silahına davranıp davranmayacağı sorusu kadar, onu çatışmaya katılmaya zorlayacak koşulların neler olduğu üzerinde de temellenir. Bu aynı zamanda, seyirci bakımından bir haz beklentisidir çünkü, silahşör, belli bir noktaya kadar, çevresindeki, seyircinin tarafını tuttuğu kişilere haksızlık yapılmasına göz yumacak ama sonunda hem kendisinin, hem çevresinin ve hem de seyircinin intikamını alarak katarsızlığı (boşalma, arınma) sağlayacaktır.

Yıldız Sistemi. Seyirciye film izlemede yön veren metinlerarası çerçevelerden birini de yıldız sistemi sağlar. Yıldızlar, tek tek filmleri aşarak topluma tutarlı ve sürekli *insan-oyuncu* imajları sunarlar. Öncelikle, yıldızlar hemen herkes tarafından tanınırlar. Francesco Alberoni, geniş ölçekli ve yüksek düzeyde içbağımlılığı olan toplumlarda, sadece çok az sayıda insanın herkes için ortak bir referans sağlayabileceğini savunuyor: "herkes yıldızları tanır ama yıldızlar herkesi tanımaz. Yıldızlar ve halk arasındaki ilişki "ortaklaşılık" ögesinden yoksundur."²⁹ "Herkes" tarafından tanınan kişilerin filmlerde yer almasının getireceği bir takım kolaylıklar ve garantiler vardır; bir çok yıldız filmlerin pazarlanmasında, bir yandan seyirciye belli performans vaatleri sunarken diğer yandan da yapımcılara belli bir gişe hasılatı garantiler. Bunu gerçekleştirebilmek için, yıldızların, seyircinin belli bir beklentiler dizisini karşılayabilmesi gerekir. Sinema endüstrisi, bu nedenle, belli nitelikleri olan kişileri alıp, onları seyirciye sunulacak metalara, ürünlere dönüştürür. Anne Freidberg, yıldız "değişim değeri olan bir göstergeler sisteminde dolaşan metalaşmış insan"³⁰ olarak tanımlıyor. Bu görüşten hareketle, bir insan olarak Clark Gable'ın, yıldız "Clark Gable"la özdeş olmadığı söylenebilir. İnsan Gable, göstergeler sisteminde dolaşan yıldız "Clark Gable" için yalnızca ham malzemeyi sağlar; "bir imaj ya da ürüne dönüştürülmek üzere ham malzemeyi sağlayan biri vardır -yetenek okulları, diksiyon dersleri, burun ameliyatları, güzellik salonları ve Clark Gable'ın örneğinde olduğu gibi yeni dış takımları bu dönüşümün yan sanayilerini oluştururlar."³¹ İkinci aşamada, "Clark Gable", iletişim ortamlarında dolaşıma girer ve böylelikle seyircinin zihninde bir imaj yaratılır. Yıldız, seyircinin zihninde, yalnızca, filmlerdeki görsel-işitsel varlığıyla değil, özel hayatına ilişkin dedikodular, hakkında yazılan yazılar, performansına ilişkin eleştiriler, kuramsal çözümlemeler, kendisini konu edinen popüler şarkılar ve benzeri yenisunumlarla endüstrinin öngördüğü imajın yaratılmasıdır.³² Yaratılan imaj, seyircide yıldızla ilgili önbilginin ve onun oynadığı filmlerde devreye soktuğu beklentiler dizisinin oluşmasına yardım eder. Örneğin, seyirci, Clark Gable'ın canlandırdığı kişiliklerin, yüzeysel çeşitlenmelere karşın, filmler boyunca belli bir sürekliliği korumasını bekler ve film anlatısını izlerken Clark Gable'a ait olan metinlerarası yıldız çerçevesi, zihinsel etkinliğini yönlendirir. Böylelikle, hem geçmişe ait olan bir hazzın tekrarlanması mümkün olur, hem de anlatının kritik noktalarında, varsayımlarını sınavarak, metnin kendisini davet ettiği oyunu sürdürür.

Yıldız sisteminin seyircinin beklentileriyle ilgili olarak, film metninin oluşmasında ortaya koyduğu en genel ve yaygın kural, öykü sona ermeden film kahramanının, yani yıldızın ölmeyeceğidir. Yıldız bir anlamda, film kahramanı ile örtüşerek, anlatının motoru işlevini üstlenir ve anlatının sürmesinin gerekçelerinden birini sağlar. Yıldız sistemi, anlatının izlenmesinde seyirciyi başka biçimlerde de yönlendirir: Vincente Minelli'nin *The Pirate* (1948) filmi, Judy Garland'ın canlandırdığı Manuela'nın, hayalindeki sevgiliyi beklediğini belirten sahnelerle açılır. Ardından, muhtemel adaylar tanıtılır. Ancak, seyirci, bu adayların bir şans olmadığını sezer, çünkü anlatıya yıldız sistemi tarafından eklenen mantık sayesinde, Manuela'nın hayalindeki sevgilinin filmin diğer yıldızı Gene Kelly'nin canlandırdığı Serafin olması gerektiğini düşünür.

Seyircinin filmleri yıldızlara göre seyretmesi değişen koşullar tarafından etkilendir: Susan Seidelman'ın çevirdiği *Desperately Seeking Susan* adlı filmin anlatısı, nesnel olarak, filmin baş oyuncusu Rosanna Arquette ekseni üzerine kurulmuştur. Ancak, filmin diğer oyuncularından Madonna'nın, film gösterime girmeden biraz önce bir pop şarkıcısı olarak ün kazanmasıyla, eksenin yer değiştirme olasılığı

güçlenmiştir. Madonna'nın bir yıldız olarak Rosanna Arquette'in önüne geçmesiyle, seyircinin anlatıyı onun açısından izlemesi ve anlatının dengelerini onun yönünde yeniden kurması söz konusu olmuştur.

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

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

Auteur. Bir filmin kime ait olduğu, sinema kuramcılar tarafından tartışılmıştır. Egemen sanat ve sanatçı anlayışı çerçevesinde, nasıl bir roman, bir sanat eseri ve romancı da onun yaratıcısı olarak görülüyorsa, sinemayı, diğer sanatlarla aynı statüde görmek isteyenler de, filmleri aynı yaratı-yaratıcı-yaratış ilişkisine oturtma eğilimindedir. Bu anlayış üzerinde temellendirilen auteur kuramı,

belli temel varsayımları paylaşıyor: bir film, kolektif biçimde üretilmiş olmasına karşın, özde yönetmenin ürünü olduğunda değerli olabilir; gerçekte bir sanatçı (yazar) olan yönetmenin varlığında bir film onun bireysel kişiliğinin anlatımı olabilecektir; ve bu kişilik, yönetmenin hemen bütün filmlerindeki izlenimsel (tematik) ve biçimsel tutarlılığı olarak izlenecektir.³³

Ana çizgileriyle, auteur kuramı uyarınca yapılan çözümlemeler, filmlerde, bir yaratıcının izini sürmeyi amaçlar; sadece yönetmenin kendisine ait bir "ses" aranır ve o sesi diğerlerinden ayıran özellikler incelenir. David Cronenberg'in söyledikleri, yukarıdaki alıntıyı destekler niteliktedir:

Sinek (*The Fly*, 1986) için çok uğraştım, bu nedenle, bütün diyaloglar ve kişilikler kesinlikle bana aittir. *The Dead Zone*'daki o basit, naif, duygusal ses de aslında ben'im (...) Belli bir tür ses sayesinde tanırsınız ve bu insanların beklediği şeydir ve bununla birlikte bir insan karmaşık bir şeydir.³⁴

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

"sanatsal politika" olarak tanıttığı "auterizm'i, genelgeçer bir kurammış gibi gören Amerikalı sinema tarihçisi Andrew Sarris, bu soruya endüstriyel koşulların baskısının, yaratıcılık için neredeyse gerekli bir kaynak olduğunu savunarak karşılık vermektedir:

Bir auteur kuramı, tamamiyle, yönetmenin kişiliğini, anlatımına getirilen engellere bakarak değerlendirir. Sanki, bir kaç cesur ruh, film yığınlarının ağırlığının üstesinden gelmeyi başarmıştır. Hollywood filmlerinin büyüleyiciliği, baskı altındaki performanstan gelir.³⁵

Sarris'in bu açıklaması, filmin yaratıcısının sadece yönetmen olduğu varsayımına yöneltilen itirazlara açıklık getirmemektedir. Bu nedenle, ister belli bir sinema kurumu, örneğin Hollywood, ister yönetmen, isterse bu ikisinin filmde filme, yönetmenden yönetmene farklılık gösteren bileşenleri olsun, genelde, auteur'ü "sinematik söylemin kaynağı" olarak görmek daha az yanıltıcı olacaktır. Auteur kuramının çıkmazına Stephen Heath'in getirdiği çözüm, söylemin kaynağı olarak auteur'e, metin içinde okuma-yazma etkinliğinin bir parçası olarak kurnaca bir kimlik kazandırılmasıdır.³⁶ Böylelikle, Heath, auteur kavramının seyircinin film izleme etkinliği ile bağlantısı için de ipuçları sağlamaktadır. Seyirci açısından bakıldığında, kendisine yöneltilen söylemin bir sahibi vardır ve alımlama sürecinde, seyirci söyleme, söylemin kaynağını da dahil eder. Sonuç olarak, auteur kuramı, metin içinde auteur'ün varlığının seyircinin film izlemesini nasıl etkilediğini kavramsallaştırmaya yöneldiğinde daha verimli olabilecektir. Nasıl, bir filmin hem tasarım hem de yapım aşamalarında, yönetmen ve yapımcıların zihninde kurnaca bir seyirci varsa, seyircinin de, anlamlama sürecinde, zihninde kurnaca bir kaynak vardır. Seyirci, auteur'ün önceden izlediği filmlerinden edindiği birikimle, alımlama sırasında, süreklilik ve tutarlılık taşıyan (örneğin biçimsel, izleksel) özellikleri kullanır. Tür ve yıldız örneklerinde de görüldüğü gibi, "auteur" ekseninde de, seyircinin zihnindeki bu kurnaca kişilik yoluyla beklenti ve varsayımlarının biçimlenip, yönlennmesini sağlar.

Notlar

- 1 *My Last Breath*, İng.çev. Abigail Israel (London: Jonathan Cape, 1984) ss. 32-33.
- 2 Roland Barthes, *Image-Music-Text*, İng.çev. ve ed. Stephen Heath (2.baskı, Glasgow: Fontana, 1979) s. 17.
- 3 Umberto Eco, "Articulations of the Cinematic Code", Bill Nichols (ed.) *Movies and Methods I*, (Berkeley: University of California Press, 1976) ss. 594-595.
- 4 E. H. Gombrich, "Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation". Wendy Steiner (ed.), *Image and Code* (Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981) s.12.
- 5 Umberto Eco, *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1979) ss. 194-195.
- 6 Béla Balazs, *Theory of the Film*, İng.çev. Edith Bone (New York: Arno Press, 1972) ss. 34-35.
- 7 Noam Chomsky, *Syntactic Structures* (11. baskı, The Hague: Mouton, 1975) s. 13.
- 8 Noam Chomsky, *Aspects of the Theory of Syntax* (Cam. Mass.: MIT Press, 1965) s. 25.
- 9 Çağdaş dilbilim, özellikle Chomsky'nin başını çektiği ekol, sonuçlardan harekete, çocuğun dile erişiminde neleri öğrendiği ve içsel öğrenme mekanizmasını nasıl kullandığı konusunda oldukça verimli açıklamalar yapmış olmakla birlikte, söz konusu içsel öğrenme mekanizmasının kendisi hakkında yeterli bilgi vermekte yetersiz kaldığı gerekçesiyle eleştirilmektedir. bkz. Judith Greene, *Psycholinguistics* (Hammondsworth: Penguin, 1977) s. 195.
- 10 a.g.k., ss. 15-16.
- 11 Edward Branigan, "The Spectator and Film Space-Two Theories", *Screen*, vol. 22, no.1 (1981) s. 69.

- 12 Branigan, aynı yer.
- 13 David Bordwell, *Narration in the Fiction Film* (London: Methuen, 1985) ss. 34-35.
- 14 a.g.k., ss. 35-37.
- 15 Umberto Eco, *The Role of the Reader*, ss. 18-22.
- 16 Barthes, *S/Z*, İng.çev. Richard Miller (London: Jonathan Cape, 1975) s. 16.
- 17 Jonathan Culler, *The Pursuit of Signs* (London: Routledge & Kegan Paul, 1983) s. 103.
- 18 a.g.k., s. 104.
- 19 Julia Kristeva, *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, İng. çev. Leon S. Roudiez ve diğerleri (Oxford: Basil Blackwell, 1980) s. 36.
- 20 Stephen Neale, *Genre* (2.baskı, London: BFI, 1983), s.19.
- 21 Christine Gledhill, "Genre", Pam Cook (ed.), *The Cinema Book* (London: BFI, 1985) s. 59.
- 22 Andrew Tudor, "Genre", Bany K. Grant (ed.), *Film Genre: Theory and Criticism* (Metuchen, NJ & London: The Scarecrow Press, 1977) s. 21.
- 23 Gledhill, "Genre", s. 62.
- 24 aynı yer.
- 25 Stephen Neale, *Genre*, s. 28.
- 26 Edward Buscombe, "The Idea of Genre in the American Cinema", Grant, *Film Genre*, ss. 22-29.
- 27 Neale, a.g.k., s. 25.
- 28 a.g.k. s. 21.
- 29 Francesco Alberoni, "The Powerless 'Elite': Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars" İng çev. ve ed. Denis McQuail, *Sociology of Mass Communication* (2.baskı, Harmondsworth: Penguin, 1976) s. 77.
- 30 Anne Friedberg, "Identification and the Star", Christine Gledhill (ed.), *Star Signs: papers from a weekend workshop* (London: BFI Education, 1982) s.47'den aktaran James Donald "Stars", Pam Cook (ed.), *The Cinema Book* (London: BFI, 1985) s. 50.
- 31 aynı yer
- 32 Richard Dyer, *Heavenly Bodies: Film Stars and Society* (London: MacMillan/BFI, 1987) ss. 2-3.
- 33 John Caughie (ed.), *Theories of Authorship* (London: Routledge & Kegan Paul, 1981) Caughie'nin sunuş yazısı, s. 9.
- 34 Kim Newman, "King in a Small Field-David Cronenberg", *Monthly Film Bulletin*, vol. 54, no. 637 (February, 1987) s. 64.
- 35 Andrew Sarris, "Toward a Theory of Film History", *Movies and Methods I*, s. 247.
- 36 Stephen Heath, "Comment on "The Idea of Authorship" Caughie, *Theories of Authorship*, s. 220.

Halloween

ve seyirci

John Carpenter'ın ilk ticari yapıtı *Halloween* (1978), düşük bütçeli bir film olmakla birlikte, gösterime girdiğinde oldukça büyük başarı kazandı. O zamana kadar yalnızca "sanat sineması" örnekleri incelenmeye değer bulunurken, belki de bu film ve benzerlerinin etkisiyle "sanatsal standartları düşük" ürünlerin de kuramsal ve eleştirel etkinliğin nesnesi olabileceği kabul edildi. Gerilim ustası Hitchcock'un hiç Oscar ödülü kazanmadığını göz önünde bulundurursak, sanat filmleri/popüler filmler ayrımcılığının ne denli kurumsallaşmış olduğunu kavrayabiliriz.

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

Halloween bir korku filmi olarak, ne özel efektlere, ne makyaja, ne de etkileyici mekanlara başvurma ihtiyacını duymamış; yukarıda da belirttiğimiz gibi, düşük bütçeli bir film ve bir yandan, tabanca, bıçak, Halloween maskesi gibi yalın bir kaç aksesuarla yetinirken, diğer yandan Haddonfield gibi, sıradan, küçük bir kasabayı, orta sınıf halkın sıradan, ortalama evlerini

mekan olarak seçmiş. Bununla birlikte, hem öyküsü, hem de sinematik söylemindeki ekonomik tavır, başarısında başlıca belirleyici etmen. Bazı sahnelerin çözümlenmesi, özellikle, "korku"nun, filmin öyküsünden çok öykülemesinden, sinematik söyleminden kaynaklandığını görmek bakımından, bu başarının nedenlerinin anlaşılmasının yanı sıra, seyircinin bir filmi alımlama sürecine de ışık tutacak.

Halloween'de Dikiş Uygulamaları

Bazen bir film seyretmek tecavüze uğramak gibidir.¹ Luis Bunuel.

Açılış sahnesi, kesintisiz tek bir bakışaçısı çekimi ile verilir. Ses kanalında, Halloween şarkıları söyleyen çocuk sesleri duyulur. Kamera, bir insanın hafif sarsıntılı yürüyüşünü andıran bir kaydırma hareketiyle, sokaktan ayrılarak, bir eve yönelir ve evin penceresinin önünde durur. İçerde genç bir çift kanepede öpüşmektedir. Bir müddet sonra gençler, sevmek üzere üst kata çıkarlar. Kamera içeri, mutfığa girer. Kameranin önünden bir el uzanıp mutfak tezgahından büyük bir bıçak alır. Biraz sonra, gençlerden erkek olanı giyinerek aşağı iner, yukarıda yatak odasında kalan genç kıza bir sonraki buluşma için sözleşir ve çıkar. El, yerden bir Halloween maskesi alır ve kameranın önüne takar. Merdivenleri çıkar ve bir yatak odasına girer. Odada, genç kız çıplak vaziyette, aynada vücudunu incelemektedir. Kız, odada birinin varlığını sezer ve kameraya bakar. Şaşkınlıkla, gördüğü kişinin adını söyler ("Michael!"). Kamera, kıza doğru ilerler ve el, mutfaktan aldığı bıçağı kıza saplamaya başlar. Kız cansız olarak yatağa düşer ve kamera geri dönerek, merdivenleri iner, bahçeye çıkar, giriş kapısına doğru ilerler. O sırada, bir araba evin önünde durur. Arabadan orta yaşlı bir çift iner, bir tuhafılık olduğunu anlayıp kameraya doğru yürürler. Kameranin/Michael'ın yüzüne takılı maskeyi çıkardıkları anda, filmin ilk kesmesi yapılır ve kamera karşı açıdan Michael'ı gösterir, bir vinç çekimiyle yükselerek olay yerinden hızla uzaklaşır. Michael yedi yaşlarında bir erkek çocuğudur ve orta yaşlı çift de çocuğun anne - babasıdır. Açılıştaki çocuk sesleriyle de ilişkilendirildiğinde, Michael'ın okul arkadaşlarıyla yürürlerken, eve gitmek üzere onlardan ayrıldığı ve sonra da ablasını öldürdüğü anlaşılır.

Sahne, seyirci üstündeki etkisini, işlenmiş olan cinayetten çok "dikişsiz söylem"ine de borçludur. Bu tek çekimde, seyirci kamerayla özdeşleşmekle birlikte, kimin bakış açısını paylaştığını bilemez. Üstelik, anlatıyı harekete geçiren ve dolayısıyla dikkatleri üzerinde toplayan Michael'dır, yani seyircinin izlediği görüntü bu çekim boyunca sürekli olarak kameranın işgal ettiği eksik alanı ön plana çıkarır. Mizansen keskin bir biçimde parçalanmıştır; "eylemler", kameranın önünde, görünen birinci alanda gerçekleşirken, "eylemci" görünmeyen ikinci alanda, kameranın bulunduğu noktada yer almaktadır.

Michael, Haddonfield'e geri döndükten sonra, anlatı liseli bir genç kız grubu üzerinde yoğunlaşır. Aralarında konuştukları, erkek arkadaşları ve yaklaşan okul balosu etrafında dönmektedir. Grubun üyelerinden Laurie, cinsel konulardaki kapalılığı ve evcimenliğiyle diğerlerinden farklılaşmaktadır. Michael tarafından izlendiklerini ilk o sezer. Gündelik hayatın çeşitli evrelerinde (okulda, sokakta, vb.) Michael'ın kızları izlemesi ve Laurie'nin kuşkulanasının anlatı içinde düzenleniş de, dikişin değişik bir uygulamasını örneklemektedir. Michael'ın Laurie'ye görüldüğü sahneler, çekim-karşıçekim sistemiyle (shot- reverse shot) hazırlanmıştır. Kamera önce, Laurie'yi gösterir. Laurie'nin dikkatini bir şey çeker ve çerçeveye dışına bakar. Kamera, bu kez, karşı açıdan, Laurie'nin baktığı yeri gösterir. Çok kısa bir çekimde, Michael bir an görünür ve kamera Laurie'ye geri döner. Laurie'nin çekimi de çok kısa sürer ve hemen ardından yeniden karşı-çekime geçilir. Ancak, Michael bu kez görüntüde yoktur. Bu kadar kısa sürede Michael'ın oradan uzaklaşması mümkün değildir. Steve Neale, bu sahnelerde çekim-karşı çekim sisteminin Laurie'nin kendisini izleyen birinin varlığından şüpheye düşmesine neden olduğunu ama sistematikliğinden ötürü seyircinin Michael'ın bir tehdit unsuru olarak varlığına inancının pekiştiğini belirtiyor.² Michael'ın bir görünüp bir kaybolması, Laurie'nin izlendiğinden tam olarak emin

varlığına olan inancın güçlenmesini kapsamaz. Dikiş kavramının terimleriyle düşünüldüğünde, Michael'ın görüntüde yer alışı biçimi seyirciyi rahatsız eder: Önce Laurie çerçeve dışına bakar ve böylece bakışıyla, çerçeve dışında imgelemsel bir görüntü alanı yaratır. Ardından, kamera karşı çekimle bu ikinci alanı verir ve Michael görünür. Yeniden Laurie'nin görüntüsünün verilmesiyle dikiş koşulları sağlanmış olur. Bununla birlikte, ikinci alan bir kez daha gösterildiğinde, Michael'ın görüntüde yer alması biraz önce sağlanan dikişin inandırıcılığını sarsar. Aynı alanın bu kadar kısa bir süre içinde farklılaşmasıyla (Michael var/Michael yok), seyirci, sahte bir dikiş işlemine maruz kaldığını anlar. Laurie'nin çerçeve dışına bakmasıyla, seyircinin zihninde ikinci alanda ne olduğu sorusu uyanır ama ardarda birbiriyle çelişen iki farklı yanıtın verilmesi, ikinci alanın yaratması gereken güven duygusunu ortadan kaldırır. Görüldüğü üzere, eksik alan, çekim-karşı çekim sisteminden çok, varlığı duyumsatılan eksik bilginin seyirciye verilip verilmemesiyle ilişkilidir. Dikişle, seyirci, sinematik söyleme zincirlenir ama seyircinin söylem içindeki yeri güvenli bir alan değildir. Bilgi yetersizliğinin yarattığı belirsizlik, "zincirin gevşemesiyle", onu belli aralarla boşlukta bırakır.

Özdeşleşme, Kopma ve Duygudaşlık Temelinde Haz

Seyircinin Michael'ın saldırısına uğrayan Laurie ile özdeşlik ilişkisi, üzerinde durmaya değer bir örnek oluşturmaktadır. Kendini zor durumdaki Laurie'nin yerine koyan seyirci, onunla birlikte, Michael'ın saldırılarından kurtulup kurtulamayacağını ya da bundan sonraki saldırının nereden geleceğini merak eder ve endişelenir. Dikkat edilecek olursa, bu aşamada anlatının örgütlenişi seyirci ve Laurie'yi eş konumda tutmaktadır. Seyirci de Laurie'nin bildiği kadar bilmekte, onun algıladığı kadarını algılamaktadır. Laurie, saldırıya uğrayıp hayatı tehlikeye girdiğinde, Steve Neale'in savına göre, seyircinin duyduğu haz, iki zıt kutuptan kaynaklanmaktadır: Laurie'yle özdeşleşip onun saldırıya uğramasından ve acı çekmesinden mazoşistik bir haz duymakta, Michael'la özdeşleşip Laurie'yi tehdit edip ona acı çekirtmekten de sadistik bir haz duymaktadır.³ Neale'in sadistik/mazoşistik kutuplar üzerine kurulu açıklaması, özde *Halloween*'deki, genelde de korku filmlerindeki özdeşleşme ve haz ilişkilerini bütünüyle açıklamaktan uzaktır. Daha önce de belirtildiği gibi, seyirci, kendini acı çeken kişi yerine koyup mazoşistik bir haz yaşamak yerine, özdeşleşme nesnesinden kopup, kendisini sinematik gerçekliğin dışına çıkararak da haz duymayı seçebilir: Laurie'nin korkusunu, çektiği acıyı bir yere kadar paylaşan seyirci, belli bir noktadan sonra, bütün olup bitenlerin kurmaca bir dünyada gerçekleştiğini, kendisininse sinema salonunda güvenliğe olduğunu düşünür. Öbür türlü, sonunda kahramanın öldüğü filmlerin seyirciye haz vermesi beklenemezdi; seyirci film kahramanının ölümüne bir yandan üzülmekte, diğer yandan da herşeye karşın kendisi hayatta kaldığı için haz duymaktadır. Başka bir deyişle, sinematik gerçeklik ve seyircinin günlük hayatta içinde yaşadığı gerçeklik değişen koşullara göre, sırayla seyirci için seçim konusu olmakta ve seyirci haz için en uygun olanını tercih etmektedir. Nihai olarak, film seyircisi, sinemada film izlemekten haz aldığını düşünmekten haz alır

Gerçekte, özdeşleşme, kopma ve duygudaşlık gibi film kişileriyle kurulan ilişkilerin mekanizmaları, seyircinin film metninin bir parçası ya da üreticisi olarak belli bir bilgi hiyerarşisinin çözümlenmesiyle daha da netleşmektedir. Örneğin, seyircinin öyküde gelişen olaylara ilişkin bilgisinin film kişilerininkinden daha az ya da daha fazla olduğu hallerde, o kişilerle özdeşleşmesi güçleşmektedir. Bu gibi nedenlerden dolayı, anlatı çözümlemelerinde, bilgi hiyerarşisinin belirlenmesi önem kazanmaktadır. *Çağdaş korku filmi, bunu daha önce gördüğünüzü; ne olacağını bildiğinizi ve onun bunu bildiğini bildiğinizi bilir.*⁴ Phil Brophy.

Seyirci ve Film Metninde Bilgi Hiyerarşisi

Seyircinin belli bir film izlerken, bilgi hiyerarşisinde aldığı yer iki odak tarafından belirlenir: birincisi, seyircinin metinlerarası donanımı (sinematik) ve o an izlemekte olduğu filmin özgül metinsel kuruluşu (filmik). Seyirci, metinlerarası donanımı sayesinde, filmin kendisine verdiğiinden daha fazla bilgiye sahiptir ve bu nedenle film metninin üretiminin dinamiklerinden biri de, seyircinin önceden bildikleri ve filmin verdiği bilgi arasındaki farkın yarattığı gerilimdir. Daha önce de belirtildiği gibi, seyirci donanımını kullanarak bir beklenti ve varsayımlar dizisini izleme boyunca devreye sokar ve filmin verdikleriyle sınırlanır. Bu nedenle, her seyircinin donanımı ve izleme yetenekleri farklı olabileceğinden üretilen metin de seyirciden seyirciye değişebilecektir. Burada üzerinde durulması gereken bir diğer nokta da, bu sahnelerde, seyircinin zaman zaman özdeşleşme konumuna sokulduğu Laurie'ye oranla, bilgi hiyerarşisinde daha üst bir düzeyde konumlanmış olmasıdır. Öykü boyunca, seyirci Laurie'ye yakınlık duyacaktır ama aralarındaki ilişki bir gecikme-yetişme karşılığına oturtulacaktır. Seyirci, başta Laurie'den daha fazla şey bilecek sonra Laurie zamanla seyircinin düzeyine erişecek, bu noktada seyirci ve Laurie tam anlamıyla özdeşleşecek ve sonra seyirci yine Laurie'den daha ileri bir bilgi konumuna getirilecektir. Herşeyden önce, seyirci, olayları Laurie'den on beş yıl önce izlemeye başlamıştır. Michael'ın yaptıklarından haberdardır ve üstelik metinlerarası donanımı ve anlatı geleneklerine ilişkin birikimi onun yeniden sahneye çıkacağı beklentisini güçlendirmektedir. İkinci olarak, Laurie'nin tanıtılması ve onun kişiliğinin vurgulanması ikisi arasında bir ilişkinin doğacağı varsayımını sonuçlamaktadır. Koşullar, bu ilişkinin Michael'dan Laurie'ye yönelik ölümcül bir tehdit olarak biçimleneceğini öngörmektedir. Seyirci hem Laurie'nin karşılaştığı tehlikeden haberdardır hem de Laurie'nin bundan habersiz olduğunu bilir. Bu nedenle, belli bir süre için ondan üstün konumdadır. Onu önce bir evden çıkıp, bahçede babası olduğunu tahmin ettiği biriyle konuşurken görür. Laurie, babasından bir anahtar alır ve okul yönünde yürümeye başlar. Yolda, bazı geceler bakıcılığını yaptığı küçük bir çocukla Tommy'yle karşılaşır ve onunla konuşa konuşa bir evin önüne gelirler. Bu sahnede, seyirci ile Laurie'ye verilen bilgi aynıdır, başka bir deyişle, seyirci, Laurie'nin gördüğünü görmektedir. Seyircinin Laurie'ye olan üstünlüğü daha önce de belirtildiği gibi, metinlerarası donanımları ve daha önce Laurie'nin yer almadığı Michael'ın ablasını öldürme ve on beş yıl sonra akıl hastanesinden kaçıp Haddonfield'e geri dönme sahnelerinden edindiği bilgidir. Bu bilgiyi kullanarak Laurie'nin tehlikede olduğunu varsayar ve bu varsayımı şimdilik, daha ilerde sınanmak üzere dondurulmuş durumdadır. Laurie ve Tommy'nin önünde durdukları ev, Michael'ın ablasını öldürdüğü evdir ve terk edilmiş durumdadır. Laurie'nin emlak komisyoncusu olan babası, anahtarı Laurie'ye evi görmek isteyen bir müşterinin içeri girebilmesi için paspasın altına koymak üzere vermiştir. Tommy'nin bu evde işlenmiş olan cinayetten haberi olduğu için tedirgin olur ve Laurie'nin eve yaklaşmasını istemez. Laurie, Tommy'nin dediklerine kulak asmayarak kapıya gider ve anahtarı bırakır. Ancak, burada öykülemenin yapısı değişir ve o ana kadar seyirciyi Laurie'le birlikte konumlayan kamera birden açı değiştirir. Laurie eve doğru ilerlerken kamera ondan ayrılır ve onu evin içinden, kapının camından gösterir. Seyirci, bu sırada içerde bir karaltı olduğunu farkederek ve ses kanalında, Michael'a ait olduğunu tahmin ettiği bir soluma sesi duyar. Böylelikle, seyircinin askıya alınmış olan varsayımları ön plana çıkar ve kameranın açtığı değişimiyle doğrulanmış olur. Aynı türden bir başka örnek de, Michael ile Laurie'nin, öykünün sonlarına doğru, evde kıyasıya mücadele ettikleri sahnedir. Michael peşine düştüğü Laurie'nin gardroba saklandığını anlayarak insanüstü gücüyle gardrobun kapaklarını parçalamaya başlar. Laurie çaresizlik içinde eline geçirdiği bir askının telini Michael'ın boğazına saplar ve Michael yere yığılır. Bu sahnede, seyirci ve Laurie bilgi hiyerarşisinde aynı düzeydedir. Laurie'nin bildiklerini seyirci de bilmektedir; o da Laurie gibi Michael'ı durdurup durduramayacağını merak etmektedir. Michael'ın boğazına askı telinin saplanıp yere yığılmasıyla kamera, ağlamaya başlayan Laurie'nin önden yakın çekimini verir. Çerçeve Laurie yakın çekimde, ön planda ağlamakta, arkada ise Michael yerde yatmaktadır. Bu sahne biraz uzadığında, korku filmlerinin metinlerarası öğelerini iyi tanıyan bir seyirci, Michael'ın niçin hala çerçevede kaldığını merak etmeye başlar. Normalde, Michael öldüğüne göre, çerçeve dışında bırakılarak,

tümüyle Laurie üzerinde yoğunlaşılması gerekirdi. Çerçeve içinde yer alan tüm öğelerin bir anlamı olduğuna göre, ölmüş gözükten Michael'ın taşıdığı anlam artık ne olabilir? Seyirci sorunun yanıtını almakta gecikmez. Laurie ağlamaya devam ederken, arkada Michael'ın oldukça enerjik bir hareketle doğrulduğu görülür. Michael ölmemiştir ve Laurie'ye saldırmak üzeredir. Ancak, sırtı Michael'a dönük Laurie'nin hiç bir şeyden haberi yoktur. Bu durumda, seyirci Laurie'den koparak ondan bilgi hiyerarşisinde daha üstün bir konuma gelir. Artık, kendisini onun yerine koyması değil, onun başına bir şey gelmesini istememesi söz konusudur. Sahip olduğu fazladan bilgiyi Laurie'le paylaşamaması gerilim yaratır. Gerilimin dozu ve süresi, seyirci için belli bir ölçüyü aştuğunda seyirci filminden kopar ve Laurie'yle ayrı gerçeklik alanlarında yer aldıklarının farkına varır. Gerilimin, söz konusu kopmayı sonuçlamasının nedeni, iki ayrı gerçekliğin daha fazla örtüşmemesidir. Sinematografik aygıtın yarattığı gerçeklik izleniminin gücü ne olursa olsun, seyirci film kişinin koşullarına müdahale edemediğinde, iki gerçeklik arasındaki uçurum ortaya çıkacak ve seyirci kendi gerçekliğine geri dönmek zorunda kalacaktır. *Halloween*'de seyirciyi bilgi hiyerarşisi bakımından aşan yalnızca Michael ve dolayısıyla filmin kendisidir. Bir ara, Michael'ın doktoru Sam Loomis, seyirciden ileride gözükür, ancak dikkat edilecek olursa, Sam Loomis'in bir kişilik olmaktan çok, seyirciyi bilgilendirmek ve izlemesini yönlendirmek amacını yerine getiren anlatsal bir "ajan" olduğu görülecektir. Michael'ın doktoru olarak on beş yıl boyunca onu incelemiş ve sonunda onun bir insan değil, kötülüğün ta kendisi olduğuna karar vermiştir ("Soluk, boş ve duygusuz bir yüzü vardı." "Sadece ve sadece şer."). Gerçekte, Loomis'in anlatıkları seyircinin Michael hakkında bilgilenesini değil, tam tersine onunla ilgili olarak bir belirsizlik ortamına itilmesini sonuçlamaktadır. Filmin sonunda, tam Laurie'yi öldürmek üzereyken Loomis yetişir ve Michael'a defalarca ateş eder. Michael ikinci katın penceresinden düşer ve yerde hareketsiz kalır. Sonra, aşağıya baktıklarında ortadan kaybolduğunu görürler. Burada bile, Loomis'in işlevi filmin kahramanı Laurie'yi ölümden kurtarmaktan çok, Michael'ın durdurulamayacağına işaret etmek ve böylece belirsizliğin yarattığı dehşeti pekiştirmektedir.

Seyircinin, Michael ve filmde daha az bilgi sahibi olması, bir korku filmi olarak *Halloween*'in yarattığı etkinin nedenlerinden biridir. Michael'ın seyirciden üstün olmasının nedeni, seyircinin onun hakkında hemen hemen hiç bir şey bilmemesidir. Film boyunca, Michael'ın daha altı yaşındayken ablasını niye öldürdüğü,⁵ niye on beş yıl boyunca hiç konuşmadığı, akıl hastanesinden hiç çıkmadığı halde, nasıl olup da araba kullanmayı öğrendiği ve niçin Haddonfield'e geri dönerek yeniden cinayet işlemeye başladığı hakkında hiç bir açıklama yapılmaz. Seyirciye ulaşan veriler, normal kategorilere sokulup sağlıklı bir değerlendirme yapmasını engelleyici niteliktedir: cinayet nedeni ve nasıl araba kullanmayı öğrendiği belli değildir. Üstelik insanüstü bir güce sahiptir ve öldürülememektedir. Michael'ın bir korku filminin vazgeçilmez ögesi olan "canavar" kimliğine sahip oluşunun iki ayrı nedeni olduğu ileri sürülebilir: kötülük yapması ve kurulu düzeni tehdit etmesi, ama belki ondan da önemlisi, olaylar günlük hayat içinde gerçekleştiği halde, günlük hayatta geçerli zihinsel mekanizmaları hiçe sayması. Bir insan görünümünde olmasına ve olayların gerçek bir mekanda geçmesine karşın, seyirci Michael'ı zihninde belli bir yere oturtmakta güçlük çeker. Michael'ın bir film kişisi olarak değerlendirilmesinde ortaya çıkan rahatsızlık, filmin seyirci üzerindeki etkisini pekiştirir.

Metinde yeralan bazı metinlerarası öğelerin de bu amaca hizmet ettiği ileri sürülebilir: Laurie'yi canlandıran Jamie Lee Curtis, gerçekte *Sapık* filminin, yine bir manyağın saldırısına uğrayarak hayatını kaybeden "kurbanı" Marion Crane'i canlandıran Janet Leigh'in kızıdır ve Donald Pleasence'in canlandırdığı Sam Loomis, adını Marion Crane'in uğruna hırsızlık yaptığı sevgilisinden almıştır. Bu nedenle, *Halloween*'in *Sapık*'a özel göndermeler yaptığı ileri sürebiliyoruz. Bunu, yalnızca Carpenter'in bir geleneğe saygı gösterisi olarak yorumlayamayız; gerçekte, ilginç bir ekonomik tutum sergileyerek, seyircinin *Sapık*'a ilişkin yaşantılarını metne "ithal" etmektedir.

Filmde, Michael dışında başka canavarlar ve insanüstü yaratıklar da yer almaktadır. Ancak bu varlıkların kurmaca oldukları özellikle vurgulanır. Örneğin, Tommy'nin okuduğu çizgi romanların belli

başlı tipleri, Şövalye, Nötron Adam ve Umacı'dır. Tommy, özellikle Umacı'nın (Bogey Man) etkisi altındadır. Bir kaç kez Laurie'ye Umacı'nın gerçekten var olup olmadığını sorar. Laurie, arkadaşının arabasıyla giderken, radyoda Blue Oyster Cult'in Don't Fear the Reaper (Orakçıdan Korkma) adlı parçası çalmaktadır. Hemen ardından kasabanın serifi onları durdurur; Michael bir dükkânı soymuş ve bir Halloween maskesiyle öldürücü aletler çalmıştır. Ayrıca, gece evde televizyonda izledikleri iki film de Michael'in betimlenmesi açısından oldukça anlamlıdır: *The Thing* (Yapımcı: Howard Hawks, yönetmen: Christian Nyoy, 1951) adlı filmin canavarının uyandırdığı dehşet, kana susamışlığından, çevresine verdiği zarardan çok, zekasının insaninkinden çok daha üstün oluşundan ve buna rağmen insancıl duygulardan ve anlayıştan yoksun oluşundan kaynaklanır. *The Forbidden Planet* (Fred McLeod Wilcox, 1956) adlı filmde ise, Altair-4 gezegeninde insanların ulaştıkları zihinsel kontrol sayesinde her istediklerini gerçekleştiribilmelerinin sonuçları anlatılır. Gezegen kısa sürede yok olur, çünkü bilinçdışına ittikleri korku ve nefret duyguları da uyku sırasında harekete geçmekte ve önüne geçilmez bir yıkıcı güce dönüşmektedir. Bütün bu öğeler, iki farklı düzlemde işlev görürler. İlk olarak, Tommy'nin kurmaca yaratıklara düşkünlüğü ele alındığında, bunun sonradan bir gerilim ögesi olarak kullanılacağı görülecektir. Umacı'nın gerçekten var olup olmadığını sorduktan sonra Tommy, dışarı baktığında, biraz önce Laurie'nin okul arkadaşlarından birini öldüren Michael'ın karşı kaldırımında cesedi taşıdığını görür ve Laurie'ye Umacı'yı gördüğünü söyler. Laurie, doğallıkla, Tommy'nin gerçekten kurmacayı birbirine karıştırdığını düşünür ve onu tatmin etmek için pencereden baktığında kimseyi göremez. Oysa, seyirci, Tommy'nin gerçekten bir "Umacı" gördüğünü bilir ve Laurie'nin Tommy'ye inanmasını ister. Ancak, Tommy'nin hayalciliği, Laurie'yi kendisine inanmaktan alıkoyar. İkinci olarak, bu sahnelerde, kurmaca canavarların bu yoğunlukta vurgulanması seyirciye, film kişilerinin kurmaca canavarlarla oyalanırken, dışarıda gerçek bir canavarın dolaştığını düşündürür. Seyirci bunu bilir ama canavarın tehdidi altındaki kişiler, canavarla henüz kurmaca düzeyinde ilgilenmektedirler. Bir tek Tommy, canavarların gerçek hayatta da varolabileceğini düşünmüş ve gerçekten de pencereden dışarı baktığında bir umacı görmüştür. Seyirci, Tommy'le özdeşleşir, çünkü o da Tommy gibi, "gerçek" bir canavarın insanları öldürmek üzere ortada dolaştığını bilmekte, bilgisini kimseye aktaramamakta ve böylece onun gibi bir engellenmişlik duygusu yaşamaktadır.

Sonuç

Egemen ideolojik söylem, psikik süreçler üzerinde çalışır ve toplumsal denetimi sağlamaya yöneliktir. *Halloween*'de, Michael'ın kurbanları (başta ablası ve Laurie'nin arkadaşları) "gayri meşru" cinsel birleşme öncesi ya da sonrası saldırıya uğrarlar. Böylelikle, seyircide bir bilinçdışı "cezalandırılma" etkisi yaratılmış olur. Film, seyirciyi uyarır. Baudry'nin sözünü ettiği, etik bilgi ihtiyacı bu noktada geçerlik kazanıyor. Bilinçdışı etkilermeleri seyircinin değerlendirmesi, onlar hakkında bazı kararlar vermesi, en azından direnmesi hemen olanaksızdır. Çözümleme, bilinçdışında gerçekleşen süreçleri açığa çıkarmayı ve denetim altına almayı amaçlar. Psikanalizi merkez alan bir göstergebilimin politik görevlerinden biri de budur.

Ne var ki, geleneksel sinema da belli bir evrim geçirmektedir. Öncelikle, yakın bir gelecekte, teknolojik gelişme, sinematografik aygıtın yeniden betimlenmesini ve dolayısıyla yeni çözümlemelere gidilmesini dayatabilir. Örneğin, ses konusunda, Dolby-Stereo türünden yeniliklerin girişi yine kuramcılarının karşısına bir meydan okuma olarak çıkmaktadır, çünkü bugün artık sinemada ses neredeyse görüntüden önce gelmektedir.⁶ Sesin üretimi ve sinema salonunda dağılımı, makyaj uygulamaları ve diğer özel efektler, büyük olasılıkla, sinematografik gerçekliğin doğasında köklü bir değişiklik meydana getireceklerdir. Postmodern kültürün yükselişiyle, öyküyü görsel-işitsel çığnıklar için bir "mazeret" olarak kullanan filmler, sınırları zorlayan pastiş uygulamaları, *Evde Tek Başına 2* örneğinde gördüğümüz gibi, yeni özdeşleşme konumlarının üretilmesi, yeni auterizm (bilgisayar

teknolojisi fetişizmi), farklı bir "geleneksel sinema"yı ve dolayısıyla farklı bir "seyirci"yi sonuçlayacaktır. Popüler kültür ve sanatın evrimi, yönsemeleri göstergebilimi de evrimleşmeye, yeni ufuklar aramaya zorlamaktadır.

Notlar

- 1 *My Last Breath*, s. 69
- 2 Steve Neale, "Halloween : Suspense, Aggression and the Look", *Framework* no. 14 (Spring, 1981) ss. 26-27.
- 3 a.g.k., s. 28.
- 4 "Horrority: The Textuality of Contemporary Horror Films", *Screen* vol.1, no: 1 (1986) s. 5.
- 5 Robin Wood, Michael'in ablasını ensest duygularından hareketle öldürmüş olduğuna işaret ediyor. "An Introduction to the American Horror Film", *Movies and Methods II*, s. 218. Gerçekten de, açlıştaki cinayet sahnesinde, Michael , çıplak vaziyetteki Judith'i dikizler. Bununla birlikte, cinayeti,"gerçek" bir nedene bağlamaya kalkışmak, Michael'in bir "canavar" olarak sessizliğini, doğaüstü güçlerini vb. açıklamaya yaramayacaktır. Sonuçta, bütün bu "olağanüstülükleri" önce, metaforik düzlemde ele alıp, sonra, bilinçdışı ile ilişkilendirmek daha doğru olacaktır.
- 6 Thomas Elsaesser, "The New Film History", *Sight and Sound*, vol. 55, no. 4 (Autumn, 1986) s. 251.

Spectatorship and the cinema as a signification process.

The book focuses mainly on the possibilities and the conditions of the production of meaning in the traditional cinema. It puts special emphasis on the spectator on the premises that meaning is not a product, but rather a production in which he takes part. A work is complete only when it is received.

The early cinema semiotics dealt with how films made sense, but it took a while for the semiotician to figure out that it is the spectator who made sense of films. The first chapter, **Semiotics and a Short History of the Spectator**, outlines how the idea of a spectator evolved since the introduction of *semiologie* by Ferdinand de Saussure. Adapting the principles of Saussurian linguistics, Christian Metz, established a science of cinema, namely cinema semiotics. He was mainly concerned with the text as work and the narrative structure. That eventually excluded the possibility of elaborating a concept of the spectator, for semiological/structural analysis approached the work as its sole aim and ignored receiver's any participation howsoever. The mid 60s, however, also witnessed Benveniste's formulation of a subject within the linguistic discourse. In the meantime, Roland Barthes expressed the need for an inventory of reader's codes and declared the death of the author in favour of the reader. Most importantly, Lacanian psychoanalysis put forth a "subject" which constituted the discourse and was constituted by it. These events heralded the coming of a new age, the post-structuralist era.

The second chapter, **The "cine-subject"**, gives an account of the experiences of the spectator-subject. Today, psychoanalysis has become central to semiotics. Jean Louis-Baudry and Christian Metz are among the first contemporary theorists of the cinema to make use of psychoanalysis. Baudry points out to the ideological effects of the cinematographic apparatus and the constitution of the spectator-subject in the cinema, an issue which is developed in full detail by Metz. The spectator is a voyeur and desires to be fed by images. In relation to that, Metz describes how the spectator identifies with the camera and with his very psychical apparatus as a second screen. Voyeurism, visual pleasure, suture, castration anxiety, fetishism, identification/distantiation are also discussed in terms of spectatorship.

Can psychoanalysis fully explain the spectator? The third chapter, **Knowledge, Experience, Cognition**, looks at the spectator from a cognitive point of view and examines his mental activities. Works by David Bordwell and Umberto Eco offer considerable insight in this connection. The second half of the chapter concentrates upon genre, stardom, and authorship as specifically cinematic devices of intertextuality. Intertextuality works through these devices and clues the spectator in forming his anticipations, expectations, etc., creating a surplus value of meanings.

The final chapter, **Halloween and the Spectator**, seeks the sources of "horror" in John Carpenter's well known film. An analysis of the spectator's experience of *Halloween* verifies the arguments expressed in this book. It is argued that the film owes its tremendous impact not only to the chain of horrifying events, but also to the cinematic discourse itself. Crime is exercised in and by the film.

Kaynakça

Alberoni, Francesco:

"The Powerless 'Elite': Theory and Sociological Research on the Phenomenon of the Stars". İng. çev. ve ed. Denis McQuail, *Sociology of Mass Communication*. 2.baskı, Harmondsworth: Penguin, 1976.

Altman, Charles:

"Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Discourse". Bill Nichols (ed.) *Movies And Methods II*. Berkeley: University of California Press, 1985.

Andrew, J. Dudley:

- 1) *Concepts in Film Theory*. New York: Oxford University Press, 1984.
- 2) *The Major Film Theories: An Introduction*. New York: Oxford University Press, 1976.

Augst, Bertrand:

"The Apparatus: An introduction". *Camera Obscura* vol.1, no. 1, (Dec., 1976).

Balazs, Béla:

Theory of the Film. İng.çev. Edith Bone New York: Arno Press, 1972.

Barthes, Roland:

- 1) "Introduction to the Structural Analysis of Narratives". *Image-Music-Text* İng. çev. ve ed. Stephen Heath. 2. baskı, Glasgow: Fontana/Collins, 1979.
- 2) "From Work to Text", *Image-Music-Text*. "The Death of the Author", *image-Music-Text*.
- 3) *S/Z*. İng.çev. Richard Miller. London: Jonathan Cape, 1975.
- 4) "Upon Leaving the Movie Theatre". İng. çev. Bertrand Augst, Susan White. Theresa Hak Kyung Cha (ed.) *Apparatus*. New York: Tanam, 1980.

Baudry, Jean-Louis:

- 1) "The Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus". İng. çev. Alan Williams, *Film Quarterly* vol.28, no. 2 (Winter 1974-1975). Bu makalenin yeniden gözden geçirilmiş bir versiyonu için bkz. Bill Nichols (ed.), *Movies And Methods II*, (İkinci kaynaktan yararlanıldı.)
- 2) "The Apparatus", *Camera Obscura*, İng. çev. Jean Andrews- Bertrand Augst, vol.1, no.1, (Dec, 1976)

Benveniste, Emile:

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

Benvenuto, Bice - Roger Kennedy:

The Works of Jacques Lacan, London: Free Association Books, 1986.

Black, Max:

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

Bordwell, David:

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

Branigan, Edward:

- 1) *Point of View in the Cinema: A Theory of Narration and Subjectivity in Classical Film*. Berlin: Mouton, 1986.
- 2) "The Spectator and Film Space-Two Theories", *Screen*, vol. 22, no.1 (1981).

Brophy, Phil:

"Horrority: The Textuality of Contemporary Horror Films", *Screen* vol. 1, no: 1 (1986) .

Browne, Nick:

"The-Spectator-in-the-Text", *Movies And Methods II*.

Buñuel, Luis:

My Last Breath, İng. çev. Abigail israel, London: Jonathan Cape, 1984.

Buscombe, Edward:

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

Caughie, John:

Theories of Authorship, London:Routledge- Kegan Paul, 1981.

Chomsky, Noam:

- 1) *Syntactic Structures*. 11. baskı, The Hague: Mouton, 1975.
- 2) *Aspects of the Theory of Syntax*. Cam. Mass.: MIT Press, 1965.

Coward, Rosalind - John Ellis:

Language and Materialism. London: Routledge & Kegan Paul, 1977.

Culler, Jonathan:

- 1) *Structuralist Poetics*. 6. baski, ithaca, NY: Cornel University Press, 1985.
- 2) *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*. 2. baski, London: Routledge - Kegan Paul, 1983.
- 3) *On Deconstruction: Theory and Criticism after Structuralism*. 3. baski, London: Routledge - Kegan Paul, 1985.

Doane, Mary Ann:

- 1) "The Voice in the Cinema: The Articulation of Body and Space", *Movies And Methods II*.
- 2) "Misrecognition and identity", *Cine - Tracts*, vol.3, no. 3 (1980).
- 3) *The Desire to Desire: The Women's Film of the 1940s*. Bloomington: indiana University Press, 1987.

Donald, James:

- "Stars", Pam Cook (ed), *The Cinema Book*. London: BFI, 1985.

Dyer, Richard:

- Heavenly Bodies: Film Stars and Society*. London: MacMillan/BFI, 1987.

Eco, Umberto:

- 1) *The Role of the Reader*. London: Hutchinson 1985.
- 2) *A Theory of Semiotics*. Bloomington: indiana University Press, 1979.
- 3) "Articulations of the Cinematic Code", Bill Nichols (ed.) *Movies and Methods I*. Berkeley: University of California, 1977.

Elsaesser, Thomas:

- 1) "The New Film History", *Sight and Sound*, vol. 55, no. 4 (Autumn, 1986).
- 2) "Screen Violence: Emotional Structure and Ideological Function in A Clockwork Orange" C. W. E. Bigsby (ed.), *Approaches to Popular Culture*. London: Edwaard Arnold, 1976.
- 3) "Primary Identification and the Historical Subject: Fassbinder and Germany", *Cine-Tracts*, vol. 3, no. 3 (Fall, 1980).

Feldstein, Richard:

- "The Dissolution of Self in Zelig", *Film Literary Quarterly*, vol. 13, no. 3 (1985).

Flitterman, Sandy:

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

Flusser, Vilem:

- Towards a Philosophy of Photography*. Gottingen: European Photography, 1984.

French, Marylin:

- The Book as World: James Joyce's Ulysses*. 2. baski, London: Abacus, 1982.

Friedberg, Anne:

- 1) "Identification and the Star", Christine Gledhill (ed.), *Star Signs: papers from a weekend workshop* London: BFI Education, 1982. Pam Cook (ed.) *The Cinema Book*.
- 2) "A Denial of Difference: Theories of Cinematic identification", E. Ann Kaplan (ed.) *Psychoanalysis and Cinema*, New York: Routledge, 1990.

Genette, Gérard:

Figures of Literary Discourse. İng. çev. Alan Sheridan New York: Columbia University Press, 1982.

Gledhill, Christine:

"Genre", Pam Cook (ed.), *The Cinema Book*. London: BFI, 1985.

Gombrich, E. H:

"Image and Code: Scope and Limits of Conventionalism in Pictorial Representation", Wendy Steiner (ed), *Image and Code*. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1981.

Göktürk, Akşit:

Okuma Uğraşı: Yazın Metninin Kavranışında Okur-Metin-Yazar. İstanbul: Çağdaş Yayınları, 1979.

Greene, Judith:

Psycholinguistics. Harmondsworth: Penguin, 1977.

Heath, Stephen:

1) *Questions of Cinema*. London: MacMillan, 1985.

2) "Questions of Emphasis" *Screen*, vol.14, no. 1/2 (Spring/Summer, 1973).

3) "Film-Cinetext-Text" *Screen*, vol.14, no.1/2, (Spring/Summer, 1973).

4) "Comment on "The idea of Authorship" *Screen* vol.14, no.3 (Autumn, 1973).

Holub, Robert C:

Reception Theory: A Critical Approach. 2. baskı, London: Methuen, 1985.

Iser, Wolfgang:

The implied Reader: Patterns of Communication in Prose Fiction from Bunyan to Beckett. İng. çev. Catherine ve Richard Macksey, Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1974.

Jenkins, Bruce:

"Structures of Perceptual Engagement in Film: Toward a Technology of Embodiment". *Film Reader*, no. 2 (1977).

Kristeva, Julia:

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

Lacan, Jacques:

"The Mirror Phase as Formative of the Function I". İng. çev. Alan Sheridan, *New Left Review*, no: 51,(1968); "'Özne-Ben" in İşlevinin Oluşturucusu Olarak Ayna Evresi", Türk. çev. Nilüfer Kuyas, Felsefe Yazıları, 1. Kitap, 1982, ss. 149-156.

Lapsley, Robert- Michael Westlake:

Film Theory: An introduction, Manchester: Manchester University Press, 1988.

Lemaire, Anika:

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

Levin, Charles:

Baudrillard, Jean, *For a Critique of the Political Economy of the Sign*. İng. çev. Charles Levin. St. Louis: Telos, 1981. Levin'in giriş yazısı.

MacCabe, Colin:

"The Presentation of 'The imaginary Signifier'", *Screen*, vol. 16, no.2 (Summer, 1975).

Macherey, Pierre:

"A Theory of Literary Production" İng.çev. Geoffrey Wall, Robert Young (ed.) *Untying the Text*. Boston, Mass.: Routledge & Kegan Paul, 1981.

Metz, Christian:

- 1) *Language and Cinema*. İng. çev. Donna Jean Umiker-Sebeok The Hague: Mouton, 1974.
- 2) *Film Language: A Semiotics of the Cinema*. İng. çev. Michael Taylor. New York: Oxford University Press, 1974.
- 3) *Psychoanalysis and Cinema: The Imaginary Signifier*. İng. çev. C. Britton, A. Williams, B. Brewster, A. Guzzetti. London: MacMillan, 1985.

Miller, Jacques Alain:

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

Mulvey, Laura:

- 1) "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Movies And Methods II*.
- 2) "Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema", *Framework*, nos. 15/16/17 (Summer, 1981).

Neale, Stephen:

- 1) *Genre*. 2.baskı, London: BFI, 1983.
- 2) "Suspense, Aggression and the Look", *Framework*, no. 14 (Spring, 1981).

Newman, Kim:

"King in a Small Field-David Cronenberg", *Monthly Film Bulletin*, vol. 54, no. 637 (February, 1987).

Oudart, Jean-Pierre:

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

Rycroft, Charles:

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

Sarris, Andrew:

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

Silverman, Kaja:

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

Stam, Robert - Roberta Pearson:

"Hitchcock's Rear Window: Reflexivity and the Critique of Voyeurism, *Enclitic*, vol VII, no: 1 (Spring, 1983) s. 139.

Tudor, Andrew:

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

Willemsen, Paul:

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

Wood, Robin:

"An introduction to the American Horror Film", *Movies And Methods II*.

Young, Robert:

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

Yücel, Tahsin:

1) *Eleştirinin ABC'si* (İstanbul: Simavi Yayınları, 1991).

2) *Anlatı Yerlemleri* (İstanbul: Ada Yayınları, 1979).