

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>



POPÜLER SİNEMA VE TÜRLER

Nilgün Abisel

ALAN YAYINCILIK: 151
Sanat Dizisi: 1

POPÜLER SİNEMA ve TÜRLER
Nilgün Abisel

Birinci Baskı: Ocak 1995
Kapak Deseni: William Roberts
Kapak Düzeni: Arslan Kahraman
Baskı: Mart Matbaacılık Sanatları

ISBN: 975-7414-32-8



Çatalçeşme Sok. Torun Han No. 40 K. 3
Ücretsiz PDF Kitap Arşivi - <https://rantev.org>
Tel: (0 212) 511 26 00 * Fax: (0 212) 528 00 69

POPÜLER SİNEMA ve TÜRLER

Nilgün Abisel



NİLGÜN ABİSEL

1949 yılında Ankara'da doğdu. A.Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi Basın ve Yayın Yüksek Okulu'nu bitirdi. Doktorasını Siyasal Bilgiler Fakültesi'nde tamamladı. 1972 yılından bu yana Ankara Üniversitesi İletişim Fakültesi'ndeki görevini sürdürüyor. Sinemaya ilişkin çeşitli konularda makale ve çevirileri olan Nilgün Abisel'in, **Sessiz Sinema** adlı kitabı 1989'da A.Ü. BYYO yayını olarak yayımlandı. **Türk Sineması Üzerine Yazılar** adlı derlemesi ise İmge Yayınları tarafından 1994'de basıldı.

İÇİNDEKİLER

İçindekiler.....	5
I- Giriş.....	7
II- Sinemada Türler.....	13
A- Tür Kavramının Tanımlanması.....	13
1. Sanatta Türler	14
2. Film Türü Deyince Ne Anlaşılır.....	22
3. Film Türlerine Yönelik Kuramsal Yaklaşımlar	29
B- Sinemada Türlerin Oluşumu.....	39
1. Hollywood Türleri Yaratıyor.....	42
2. Film Türleri Nasıl Belirlenir?.....	46
3. Tür Filmlerinin Ortak Özellikleri Neler Olabilir?.....	57
III- Western.....	67
A- Western Nasıl Tanımlanabilir?	68
1. Türü İlk Kez Ciddiyeye Alanlar	69
2. Yapısalcı Bir Yaklaşım	75
B- "Batı" Nedir?	77
1. Vaad Edilmiş Ülke	78
2. Kovboy Tarih Sahnesine Çıkıyor	81
C- Türün Tarihçesi.....	86
1. Sessiz Dönem	86
2. Sesliye Geçiş	90
3. İkinci Dünya Savaşı Sonrası.....	91
4. Westernin Sonu	94
D- Western Türünün Öğeleri.....	96
1. Öykü, Tema, Olay Örgüsü.....	97
2. Çevre ve Karakterler.....	99
3. Yerliler ve Kadınlar	108
3. Görüntüleme ve Konografi	112
IV- Korku Sineması.....	116
A- Türün Tanımlanması.....	119

1. Toplumsal Yaşamla İlişkilendirme	120
2. Ruhbilimsel ve İdeolojik Yaklaşımlar	123
3. Korku mu? Bilim - kurmaca mı?	129

B- Nelerden, Niçin Korkulur?	131
1. Korku ve Kaygının Kaynakları	132
2. Yasaklar ve Cezalar	135

C- Türün Tarihçesi	137
1. Avrupa Sinemasından Universal Stüdyosuna	139
2. Soğuk Savaş Dönemi	141
3. İçimizden Biri de Olabilir!	142
4. Korku Sinemasının Altın Çağı	145

D- Korku Sinemasının Temel Belirleyicileri	148
1. Konular	150
2. Tehlike	153
3. Gerilim ve Şiddet	155
4. Uyuşumların Keskinliği	158

E- Korku Sinemasının Öğeleri	159
1. Temalar	160
2. Öykü Kuruluş Modelleri	165
3. Çevre	168
4. Canavar, Kahraman, Kurban	172
5. Görüntüleme ve İkonografi	178

V- Müzikaller	181
----------------------------	------------

A- Türün Tanımlanması	183
1. Hoşça Vakit Geçirnenin Bir Yolu	183
2. Ütopya Olmayan Ütopyalar	185

B- Türün Tarihçesi	193
1. 1930'lar	194
2. Elliler ve Sonrası	199
3. "Müzikal"den Sonra	202

C- Müzikalin Öğeleri	207
1. Müzik ve Dansın Yeri	208
2. Öykü ve Tema	215
3. Çatışma, Çevre, Karakterler	218
4. Görüntüleme ve İkonografi	223

VI- Sonuç Yerine	225
-------------------------------	------------

Kaynakça	228
-----------------------	------------

I Giriş

Sinema seyircisinin popüler filmlerle ilişkisi, ilk günden beri, daha çok duygusal katılım düzeyinde kurulmaktadır. Öfke, sevinç, hüznün ve korku, film seyrederken hissedilip, dışa vurulan duyguların bir kısmıdır. Sinema, duygusal katılımı öteki popüler kültür biçimlerine göre çok daha yetkin ve yoğun olarak yaratır. Sinemayı, başka türlü değil de bildiğimiz sinema yapan tarihsel ve toplumsal koşullar, seyircinin sinemayla kurduğu ilişkiyi de belirlemiştir. Öte yandan filmlerin kurmaca anlatılar haline gelmesi binlerce yıllık sürecin devamı, mitler, fantaziler, düşler, ütopyalar yaratma gereksiniminin bir sonucudur. Sinema bu gereksinimi yirminci yüzyıla yakışır biçimde karşılamış ve teknolojiye dayalı kültür endüstrisinin ilk örneği olarak kitlelere ulaşmayı başarmıştır. Popüler kültür ürünlerinin temelde uylaşımlara dayanan yinelemeli doğası, kendini en iyi biçimde filmler aracılığıyla ortaya koymaktadır. Dolayısıyla, uylaşımları bilmekten gelen rahatlıkla, farklılıkların bilinmezliğinin yarattığı heyecan arasındaki gerilim, popüler filmleri izlemenin verdiği hazzın en önemli nedenidir. Duygusal katılım sonrasında ortaya çıkan-Aristoteles'in katarsis dediği- rahatlama,

adeta modern dünyanın "zevk iksiri" olmuştur.

Duygusal katılım, entellektüel süreçlerin gereğinden fazla zorlanmasıyla sekteye uğrayabilir. Bu nedenle popüler filmlerin, "bilinenleri" ya da uyuşmaları önem kazanır. Popüler filmler, büyük ölçüde klasik bir yol gösterici ilkedden yararlanırlar: "Güneşin altında yeni bir şey yok". O zaman hakikati bulmanın yolu, zamanın sınavını geçmiş olan taklitte yatar. Ancak duygusal gereksinimler değişkendir ve seyirci duygulanımlarını her zaman aynı biçimsel kalıplar içinde yaşamak yerine, bunları farklılıkların sürprizleriyle bitiştirmeyi yeğlemektedir. Böylece türler ortaya çıkar. Yaşama daha yakın ve gerçekçi olmanın, biricikliğin, yeniliğin peşindeki öteki kurmaca filmlerin tersine tür filmi, kendinden önceki benzerleriyle uyumun ve biçimsel meselelerde farklılığın peşindedir. Tematik olarak ortak niteliklere sahip görünseler ve böyle olsalar bile, farklı film türleri farklı duygulanımlar yaratırlar. Önemli olan nokta, türün, öteki türlerden hangi özellikleri aktardığına, bunları yeni biçimler haline nasıl getirdiğine, kendini nasıl farklılaştırdığına bakılarak belirlenmesidir. Seyirci bir aile melodramına ya da western'e, eğer parodi değilse -biraz korkup ürpermek isteyen bir müzikali tercih etmeyeceği gibi- gülünmek için gitmez. Ailenin toplumsal rolünü ele alsalar bile korku filmiyle salon güldürüsü; kadının kamusal alanda erkek için yarattığı "tehlikeyi" anlatsalar bile bilim kurmacayla film noir arasında fark vardır. Aynı şekilde, aynı türün aynı meseleyi işleyen iki örneği arasında da biçimsel ve duygusal düzeyde farklılıklar söz konusudur. Tür sinemasında taklit ve yinelenmeden söz etmek kopya etmek anlamına gelmediği gibi; yaklaşım tarzına, tavra ilişkin kurallar da klişe demek değildir. Pek çok sinema yazannın belirttiği gibi, film türlerini sabit formüller listesi olarak görmek ciddi bir yanıltır. Türler, seyirciyle izleme sırasındaki ilişkiyi de kapsayan değişken süreçlerdir. Popüler kültür endüstrisi her türlü toplumsal ve kültürel oluşumla canlı bir etkileşim süreci içinde var olduğundan, dalgalanmalara karşı da çok duyarlıdır. Bu

durum, popüler sinemanın yıldızcılıkla birlikte en etkin aracı olan film türlerinin uyuşmalarında zaman içinde ortaya çıkan değişimi, bazı türlerin neredeyse yok oluşunu, bazılarının tümüyle farklılaşarak yeni biçimler almasını, bazılarının ise zenginleşip alttürlerini yaratarak varlığını sürdürmesini açıklamaktadır.

Sinemanın, onu öteki sanatlardan ayıran pek çok niteliği vardır. Ancak, popüler film üretimi alanında egemen olan kollektif çalışma tarzı ve sinema endüstrisinin örgütleniş biçimi bunların en önemlisidir. Film türlerinin bu denli etkin ve gelişkin araçlar haline gelmeleri de popüler sinemanın kendine özgü yapılanışının sonucudur. Nitekim, son yirmi yılda sinemanın eski popülerliğini televizyona kaptırdığının kesinleşmesi ve seyirci sayısının azalması, sinema endüstrilerinin yapılanma tarzlarında değişiklikler yaratmış; stüdyo sistemi çökmüş ve ona bağlı olarak işleyen yıldız sistemi büyük ölçüde önemini yitirip birkaç ismin etrafında varlığını sürdürür hale gelmiştir. Aynı şey türler için de söz konusudur ve bu yüzden son yıllarda gözlenen eğilim, tek bir türün uyuşmaları içinde kalmak yerine, birden çok türün özelliklerini içeren popüler filmler yapmaktır. Değişik türlerin uyuşmalarının belirli tarzlarda bir arada kullanılmasının kendi, bir uyuşma haline gelmektedir. Bu, her ne kadar "post-modern"likle açıklanmaya çalışılsa da, aslında Amerikan sinema endüstrisinden kaynaklanan ve daha ekonomik davranma politikasını ortaya koyan bir eğilimdir. Pek çok türe aynı anda gönderme yapıp her yaş ve kesimden seyirciye aynı anda seslenmeye çalışmak; önce parçalanan, sonra da sayısal olarak azalan sinema seyircisini yeniden homojenleştirmeye yönelik bir çabadır. Ayrıca sinema, çok uzun bir zamandan beri, özbilince sahip, kendine dönük kültürel bir biçim olarak dikkat çekmektedir. Daha ilk günlerden başlayarak, sinemanın doğasına, endüstrisine, işleyişine, yıldızlarına ilişkin pek çok film yapılmış; pek çok filmde geleneklere, ustalara göndermelere yer verilmiş; her türün uyuşmaları özellikle parodiler aracılığıyla defalarca gündeme gelmiştir. Dolayısıyla,

kendine dönüklük geleneği, son yılların popüler filmlerinde yukarıda açıklanan niteliğin ortaya çıkmasında rol oynamıştır denebilir. Ne olursa olsun, türlerin ve alttürlerin, dönemsel film gruplarının uyuşmaları bilinmeden, hangi filmde hangi türlere göndermeler yapıldığı ve bunların kendine özgü hangi niteliklerinden yararlanıldığını belirlemek mümkün değildir. Tür sistemi eski gücünü yitirmiş olsa bile, sinemanın kendinin ve ürünlerinin alacağı yeni biçimler ya da bunların kültürel yaşam içindeki yerleri üzerine düşünürken, film türleri, pek çok ipucu verebilecek, incelenmesi gereken konuların başında gelmektedir.

Film türlerinin araştırılması, sanata, sanat yapıtının niteliklerine, yaratıcılığa, sanatın endüstri ve ticaretle ilişkisine değgin tartışmaların esas noktalarını da ortaya koymaktadır. Sinemanın seyirciye kitlesel düzeyde ulaşma başarısı ise, popüler kültüre yönelik çalışmalarda tür filmlerinin önemli yer tutmasına neden olmuştur. Ancak burada belirleyici olan nokta, tür incelemelerinin temeline, tüm ülkelerin sinemalarını büyük ölçüde etkilemiş olan Hollywood'un yerleştirilmesidir. Hollywood filmlerinin, siyasal ve kültürel sınırları aşan popülerliği bu durumu büyük ölçüde haklılaştırmaktadır. Hollywood filmlerinin dünya seyircisinden büyük ilgi görmesi, öteki ülkelerde de bunların benzerlerinin yapılmasına yol açmıştır. Sinema endüstrisini özel girişim ve kâr temeline dayalı olarak inşa etmiş tüm ülkelerde, tür filmleri kaçınılmaz olarak ortaya çıktığından, yerli film türlerinin oluşumunda Amerikan sinemasının belirleyiciliği, incelenmesi gereken bir konudur. Türkiye'nin kültürel yaşantısında uzun bir süre önemli yer tutmuş olan popüler sinemanın ve ürettiği filmlerin, eleştirel bir yöntemle değerlendirilmesi halinde bu ilişkinin gözden kaçırılmaması zorunludur. Bu noktada da, tür eleştirisi çok yararlı bir araç olarak ortaya çıkmaktadır.

Bu çalışmanın amacı, film türlerine ilişkin kavramsal tartışmaları ve tür eleştirisinin geçirdiği değişiklikleri bir araya getirmek; üç tür örneği -western, korku, müzikal- aracılığıyla bu konuda yapıla-

cak araştırmaların kapsamlarının ne olabileceğine ilişkin bir çerçeve oluşturmaadır. Ele alınan bu üç türden biri olan western, doğrudan Hollywood'a özgüdür ve uzun bir süreden beri popülerliğini yitirmiştir. Eski popülerliğinden çok şey kaybetmiş bir başka tür ise müzikaldir. Müzikaller, tüm ölkelerin sinemaları tarafından yapılmakta olan ve yerel költür tarafından belki de en fazla belirlenen filmlerdir. Korku sineması ise belirli dönemlerde dalgalanmalar göstermekle birlikte, seyircinin ilgisini hiçbir zaman yitirmeyen tek film türüdür. Bu açıdan da oldukça geniş ve zengin bir alan içinde hareket edebilmektedir. Ayrıca, yakın yılların sınıflandırmada güçlük yaratan bazı popüler filmlerinde, korku sinemasının uylaşımlarının önemli bir rol oynadığı da görölmektedir.

Film çalışmalarının akademik dünyaya yeni giren bir alan olması ve filmin karmaşık yapısından kaynaklanan sorunlar, filmlere özgü üzerinde uzlaşılmış sistematik araştırma modellerinin ortaya çıkmasını engellemektedir. Ancak bazı karşı çıkışlara rağmen, filmlerin anlatsal açıdan ele alınmaları yaklaşımı geçerlidir. Dolayısıyla incelemelerde, -popüler filmlerin geleneksel anlatı biçimlerinden aktardığı özelliklerin de katkısıyla- daha çok yazınsal eleştiride kullanılan yöntemler devreye girmektedir. Bu çalışmada da büyük ölçüde aynı yol izlenmiştir. Türler, toplumsal ve költürel bağlamda, tarihsellikleri içinde ele alınmış, ideolojik bağlantıları kurulmak istenmiştir. Ayrıca, verilen film örneklerinin sayısının çok sınırlı tutulmasına özen gösterilmiştir. Bunun birinci nedeni, okuyucunun ilgisini, büyük olasılıkla seyretmediği filmlere ilişkin bilgilerle bölmekten kaçınma çabasıyken; ikinci nedeni metodolojik bir sorundur. Türleri var eden filmlerin sayısı on binlerle ifade edilebilir ve tür eleştirisinin en büyük sorunu tüm örneklerin değerlendirilememesidir. Bu durum, örnek seçiminde kıstasların farklılaşmasına ve zaman zaman keyfiliğin ortaya çıkmasına neden olmaktadır.

Binlerce filmi izlemenin mümkün olmadığını, ama belirli bir dönemde eleştirmenlerin öne çıkardığı örneklere dayanılarak açık-

lamalara gitmenin de sakıncalı olduğunu ileri süren Steve Neale'a katılmamak mümkün değildir. Bu yüzden, burada, ayrıntılı örnekler yerine genel eğilimlere ve dönüm noktalarına ağırlık verilmiş, bu yapılırken de olabildiğince farklı bakış açılarına sahip yazarların ortak noktaları yakalanmaya çalışılmış, olabildiğince farklı kaynaktan yola çıkarak kapsayıcı bir derlemeye ulaşmak amaçlanmıştır. Kuşkusuz, ortak kültürün parçası olmuş film türleri üzerine yapılan açıklama ve yorumlarda, kişisel bellekteki deneyim birikimiyle, süzülüp eklemlenerek biriken duygulanımların izleri de can alıcı bir rol oynamıştır.

Ele alınan üç film türü de farklı başlıklar altında bile olsa, temel olarak benzer biçimde incelenmiştir. Önce türün nerelerden beslendiği, toplumsal yaşamla ve insanla ilişkisi kısacası kendine özgü dayanakları üzerinde durulmakta ve sinema literatüründeki serüveni izlenerek, o türe ilişkin değerlendirmelere yer verilmektedir. Daha sonra, türün sinema tarihi içinde geçirdiği evrim aktarılmakta, tarihsel ve toplumsal koşullardaki değişimlerle bağlantısı kurulmaya çalışılmaktadır. Son olarak ise, ortak bir şemaya bağlı kalarak, tür filmlerinin anlatısal özellikleri açıklanmaktadır. Türlerin, özellikle biçimsel öğelerini sıralarken tutulacak yolun seçimi, “Sinemada Türler” başlığını taşıyan kısımda değinilecek olan birçok kuramsal problem nedeniyle oldukça zordur. Tür ayrımlarında, sağduyu ve uzlaşımlar nasıl temel alınabiliyorsa, burada da benzer bir yol izlenmiş ve birden fazla yazarın sistematik, pek çok başkasının ise kendiliğinden yaptıkları bir sıralama, geliştirilerek kullanılmıştır. Öğelerin açıklanmasına, türün tematik özellikleri, öykü yapısı ve olay örgüsünden başlanmış; sırasıyla, türün çevreyi, karakterleri nasıl inşa ettiği, türe özgü görsel imgelemenin nitelikleri üzerinde durulmuştur.

II

Sinemada Türler

Popüler filmler, kapitalizmin kurallarına göre yapılan sinema endüstrisinin, yepyeni bir teknolojiyi kullanan kültür endüstrisinin ilk gerçek ürünleridir. Bu sistem, ilk günlerden itibaren film türlerini de devreye sokarak -gangster, western, hatta bilim kurgu bile olsa- sıradan, yaşanan, yaşanabilecek olan gündelik konularla bağlantılarını kurmuş ve çok kısa bir süre içinde milyonlarca sıradan insan tarafından benimsenmiştir. Tür filmleri yinelemelere dayanır ve kolay anlaşılırlar; soyut kavramları irdelemez, hakikatın sorgulanmasına yer vermezler. Tür filmlerinin ortak özellikleri, "benzersiz" olma kıstasına uymaz. Bu nedenle de popüler tür filmleri, sinemanın itibarını kazanmasından sonra bile ciddiye alınmaya değer bulunmamışlardır. Bu yaklaşımın arkasında önemli bir sanatsal ve düşünsel geçmiş, zaman içinde hakikatmış gibi algılanan geleneksel açıklamalar vardır.

A- Tür Kavramının Tanımlanması

Sanatsal bir kavramı ifade eden tür sözcüğü dilimizde, Fransız-

ca kökenli genre sözcüğünün karşılığı olarak kullanılmaktadır. Aslında genre daha çok cins -"aralarında benzer, ortak özellikler bulunan varlık ve nesnelerin topluluğu"- anlamına gelmektedir. Ancak sanat alanına ilişkin bir terim olan genre için türün kullanılması daha doğrudur. Zaten tür, Türk Dil Kurumu- sözlüğünde: "İçerik, biçim ve amaç yönünden özellik gösteren bir sanat çeşidi" olarak tanımlanmaktadır. Dolayısıyla tür, çeşitli sanat dallarındaki yapıtların gruplar halinde toplanmasının sonucu olarak, bu grupları belirtmek için kullanılan bir kavramdır ve öncelikle sınıflandırma çabalarıyla ilgilidir.

Akla dayanarak ve aklın geliştirdiği yöntemlerle dünyanın açıklanmasında sınıflandırma işlemi, doğa bilimlerinden başlayarak önemli bir yer tutmuştur. İnsanın, çevresindeki varlıklara ilişkin bilgisini geliştirebilmek ve onlar üzerindeki denetleme gücünü arttırmak amacıyla bu varlıkları benzerliklerine ve farklılıklarına göre sınıflandırarak grup grup ele alması, ona düzenli bir inceleme olanağı vermiştir. Dolayısıyla, kültür ve sanat ürünlerinin incelenmesinde -yani eleştiride- de aynı yolun tutulması anlaşılır bir olgudur ve nitekim on yedinci yüzyılla birlikte sanat yapıtları da yaygın biçimde sınıflandırma işlemine tabi tutulmaya başlamıştır. Bu anlamda tür kavramı, biyolojiden kültür alanına geçmiştir ve temelinde varlıklarla şeyleri, sonradan, dışardan atfedilen bir çerçeveye yerleştirmekle ilgilidir. Ancak özellikle popüler kültür alanında, üretim aşamasından itibaren gündeme geldiğinden, belirli oranda bir önbelirleyicilik de kazanmış bulunmaktadır.

1.Sanatta Türler

Tür sözcüğünün ilk kez Avrupa'da, belirli bir grup sanat yapıtı- nı adlandırmak için kullanıldığı biliniyor. Bunlar, "gündelik yaşama ilişkin; belirli sınıfların, özellikle de çiftçilerin yaşamına ilişkin konuları ele alan" resimler ve edebiyat yapıtlarıdır. "Tür resmi" (genre

painting) ayrımı, bu gibi konuları ve samimi, bazen mahrem sahneleri sergileyen resimleri belirtmek amacıyla yapılan bir sınıflandırmanın sonucunda kullanılmıştır. Bu tarz resimlerin geçmişi çok eskilere uzanır ve örnekleri Avrupa'da, baskı tekniklerinin gelişmesinin etkisiyle ilk kez takvimlerde ortaya çıkmıştır. O zamana dek resim, dinsel temaları işlemeyi, kutsal konu ve kişileri betimlemeyi amaçlıyor; duvar resimleri, okuması olmayanlara adeta bir resimli roman gibi, İncil'den sahneler aktarıyordu. Bu resimler aracılığıyla anlatılan dinsel öyküler, halka, imana dayalı düzenin ve yaşamın kurallarını öğretiyordu. On altıncı yüzyılın sonunda ise, takvimler günlük yaşamın parçası haline gelip yaygınlaşmış; bunlarda, kendine özgü bir resim tarzı gelişmeye başlamış, mevsimlerin özelliklerini, mevsim koşullarının günlük yaşama yansımalarını betimleyen çizimlere yer verilmiştir. On yedinci yüzyılla birlikte gündelik yaşamın resmedilmesi alışkanlığı yaygınlaştı, Flaman ressamlarla farklı bir boyut kazandı ve "tür resmi" ayrımı ortaya çıktı. Resimde kutsal ve dini olandan arınıp uzaklaşma böylece başlamış oluyordu. Metsu, Brueghel'ler, Vermeer, Hogarth gibi sanatçılar portrelerin dışında, yaşamı betimleyen tablolar yaptılar. Böylece folk 'un yaşam ortamları -tarlalar, mutfaklar, dükkanlar, sokaklar, vb.- ve günlük yaşama, toplumsal olaylara ilişkin sahneler -düğün, panayır, paten kayma, vb.- görüntülendi. Dinsel nitelik taşımayan portrelerden farklı olarak bu resimlerin temel özelliklerinden biri, hareket ve eylem içermeleriydi. Bir başka özellik ise, seçilen konular kadar, bu konulara yönelik tavırlarda yatıyordu. Artık dinsel ya da mitolojik öykülerin betimlenmesi için gerekli olan düş gücüne bağımlılık azalıyor; insan tipleri, çevre ve kostümler gerçeğe uygun olarak resmediliyordu. Ressamlar, öteki tablolarda yer alan öznelikten de sıyrılmaya çalışıyor, duygusal, dinsel, dramatik, törensel, tarihsel ve satirik öğelerden kaçınıyorlardı. Ancak bu durum kuşkusuz, renk, biçim, doku uyum ve güzelliğin önemsenmediği anlamına gelmemekteydi. Günlük hayatın resmedilmesi yaklaşımı, sonra-

ki dönemlerde doğalcılığa (natüralizm) ve gerçekçiliğe (realizm) giden yolu açmıştır. Benzer gelişmeler edebiyat alanında da görülmüş; örneğin, onyedinci yüzyılın ilk yarısında İngiltere'de, bugün kirevi şiirleri olarak adlandırılan bir şiir türü ortaya çıkmıştır.

Burada belirleyici olmasa da ilgi çekici nokta, tür sözcüğünün tanımında yer alan "sıradan, günlük, halka ait, bildik ve tanıdık" olma nitelikleridir. Çünkü, sözü edilen yapıtların konularının "sıradan"lığı onları, yüce, kutsal ve soylu konuları işleyen yapıtlar yanında adeta "ikinci sınıf" konumuna yerleştirmiştir. Bu küçümsemenin nedeni sanat konusunda geçerli olan idealist anlayıştır. Bu anlayışa göre, sanatın genel olanı, ideal olanı ifade etmesi gerekir. Doğruyu, hakikati bulmanın yolu, zamanın sınavına tabi olmuş genel sonuçlarda yatar. Bu nedenle, gerçek yaşama benzerlik değer olarak küçümsenir ve bunun yerine sanatsal başarının kriterleri olarak, ideale uyum ve gelenek içinde yer alma göz önüne alınır. Böyle bir işlev yüklenen yapıtların, temalar açısından değil, biçimsel meselelerle ilgilenme, yani üslup açısından farklılıkları ön plana çıkar. Rönesans döneminde her sanatsal faaliyetin kesin kurallar sistemine oturtulması, neo-klasik dönemde -on yedi ve on sekizinci yüzyıllarda- devam etmiş; her farklı kategorinin uygun ton, biçim ve konusunun belirlenmesiyle iyice katılaşmıştır. Ancak, bu mekanik ve emredici yaklaşımın egemenliğine romantikler karşı çıkmış ve yükselen burjuvaziyle birlikte, sanatçı, kendi ruhuna bağımlı olarak, "neyi, nasıl isterse öyle resmeder, yazar, yapar" ilkesi benimsenmiştir. Yapıtların gruplar halinde, kurallarıyla birlikte belirlenmesinin klasik kuram açısından yarattığı çok önemli bir sorun da romantik sanat anlayışınca ortadan kaldırılmıştır. Klasik kuram "orijinal"ın üstünlüğünde ısrarlıdır. Bu, temel kurucu öğeleri değiştirilmez olan, taklit edilecek ilk örnektir. Zamanın dışında var olmuş **platonik** bir idealdir. İlk örnek klasik ölçülere uygundur; yalın, dengeli, doğrudan ve zariftir. Sonraki örnekler ise sıradan kopyalar olmamak için temel düzenlemelere sadık kalmakla birlikte

süslemelere yönelir. Orijinal, bir anlamda belirleyici olarak sabitleşmiştir ve değişmesi, büyük toplumsal ve kültürel dönüşümler olmaksızın adeta olanaksız bir hal alır. Bu sınırlayıcı yaklaşım, romantik dönemde sanat yapıtlarının biricik, özgün, tek tek değerlendirilmesi gereken yaratılar olduğu ve ortak bir işleve yönelik olmadıkları anlayışıyla sarsılmışsa da, sanat yapıtlarını öbekleme geleneği sürmüştür. Bu da, her yapıtın orijinal sayılmasını sağlayacak nitelik olan "biriciklik"le çelişki yaratmıştır: başkalarıyla benzerlik taşıyan bir yapıt nasıl özgün olabilir? Sanatçıların da, sıradan insanlardan, sezgi, değerlendirme ve ifade açılarından farklı görüldüğü bu dönemde; birbirlerine benzerlikleri nedeniyle, şu ya da bu başlık altında -türler halinde- biraraya getirilebilen yapıtların daha değersiz olduğu iddiası, sıradan konuları işleyen, günlük yaşamı temsil eden yapıtlara yönelik geleneksel küçümseyici bakışa eklenmiştir. Bu gelişmelerin sonunda ortaya, ancak belirli bir birikim ve eğitim aracılığıyla değerlendirilebilecek yüksek sanatlar ile sıradan insanın zahmetsizce ilişki kurabileceği popüler sanatlar ayrımı çıkmıştır.

On dokuzuncu yüzyılın sonlarına dek akademiler ayrıcalıklı kurumlar olarak koydukları kıstaslarla hangi yapıtın "yüksek sanat" ürünü sayılacağını belirlemeye devam ettiler. Sanat eleştirmenleri ise, tek tek yapıtları değerlendirip bunları gruplar içine yerleştirmeye başladılar. Bu arada, Sanayi Devrimiyle kentlerde yoğunlaşan nüfusun kültürel faaliyetleri ve bu yeni kentlilerin giderek tüketici bir kitle haline gelişi kapitalist girişimcilerce değerlendirilmekteydi. Yeni yaşam tarzı, geleneksel anlatı biçimlerinden farklı yeni anlatı biçimlerine gereksinim yaratmıştı. Tür kavramı, böylece, edebiyattan başlayarak öteki sanatsal faaliyet alanlarına da yerleşmiş oldu.

Chicago merkezli bir eleştiri yaklaşımı -Yeni Aristocular- ise, 1930'ların sonlarıyla kırkların başlarında, özellikle var olan biçimlerin ve uylarımların sanatçılar üzerindeki etkilerine dikkat çekerek, kendilerinden önceki eleştiri yaklaşımının her türlü tarihselliği

reddetmesine karşı çıktı. Bu da kaçınılmaz olarak türler üzerinde durmayı beraberinde getirdi. Edebi türlerin biçimleri ve işlevlerine ilişkin sorular, Marxist edebiyat kuramcıları tarafından zaten gündeme getirilmişti. Georg Lukàcs tür incelemelerini tarihi ve toplumsal koşulların çerçevesine oturtuyor, türlerde zaman içinde görülen farklılaşmayı da yine toplumsal koşullarda ortaya çıkan değişimlere bağlıyordu. Bir türün niteliğinin, o dönemin temel toplumsal ve tarihi özelliklerini ifade konusundaki kapasitesince belirlendiğini öne süren Lukàcs, farklı tarihsel gelişim aşamalarında farklı türlerin doğduğunu söylüyordu. Türler bu nedenle, bazen tamamen ortadan kalkıyor, bazen de belirli değişikliklere uğramış olarak yeniden ortaya çıkıyordu. İfade kapasitesi, türün işlevini ortaya koyduğundan, türün biçimini ya da işlevini incelemek aynı anlama geliyordu. Türleri, nesnel, değişmez, tarih boyunca sabit kalmış biçimsel uylaşımlar aracılığıyla sıralamaya çalışan biçimci kuramcılara karşı Marxist kuramcıların materyalist yaklaşımı, edebi formları “zamandan arı” özler ve arkatipler olmaktan çıkarıp günlük yaşamın toplumsal ve tarihi gerçekleriyle ilintilendirmiş oldu. Böylece, edebi bir biçim olarak tür, bir yandan metnin içindeki toplumsal ve tarihsel ilişkilerin taşıyıcısı, öte yandan da metnin, onu okuyan üzerindeki etkisi aracılığıyla toplumsal ilişkilere yeniden katılmasının bir yolu olarak anlaşılmaya başladı. ⁽¹⁾ Popüler edebi türler de artık, ele alınmaya değer bulunuyordu. Ayrıca, 1957 yılında Northrop Frye'nin yaptığı gibi, edebiyatın, tek tek metinler üzerine odaklanarak değil, sistematik bir bakış aracılığıyla bir bütün olarak ele alınmasının ve bilimsel metodla incelenmesinin daha doğru olacağına ilişkin öneriler de popüler kültür ürünlerinin incelenmesinde yeni yaklaşımlara olanak tanıdı. ⁽²⁾

Ancak kitleye dönük yapıtlar, baştan beri üst sınıfların incelenmiş

(1) Tony Bennett, *Outside Literature*, Routledge, London, 1990, s. 79-80.

(2) Northrop Frye, *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Princeton University Press, New Jersey, Third Printing, 1973, s. 11-12.

zevklerine yönelenlerden ciddi biçimde farklılaşıyordu. Yukarda belirtildiği gibi bu yapıtlar, öncelikle kitlesel olarak kabul görüyor ve herkes tarafından kolayca ilişki kurulabilecek denli günlük hayatla bağlantılı oluyordu. Olay örgüleri, desenleri, karakterleri, mekanları birbirine benzer biçimde yinelenen bu yapıtlar, kitlelerin yeni yaşam tarzına uyum sağlamalarına katkıda bulundu. Böylece tür kavramı, popüler kültürün alanı içine yerleştirilmiş oldu. Yüksek sanatın ürünlerini gruplandırmak gerektiğinde ise, bunlar belirli - genel sanatsal ya da toplumsal- "amaç"lar etrafında toplandı ve "akım"lar, "ekol"ler birbirini izledi. Bugün bile neyin sanat yapıtı olduğu konusunda büyük ölçüde geçerli olan görüş, yüksek sanat ve popüler sanat ayırımında kendini belli eden geleneksel görüşten farklı değildir. Ciddi, soylu, kitlelerce benimsenmesi önemli olmayan, derin düşünceleri ve hakikati irdeleyen, özgün, benzersiz - taklitleri yapılsa da, çoğaltılsalar da benzersizliğini sürdüren- onu o yapan kurallara uygun yapıtlar, değerlendirmelerde birinci sırada yer almaktadır. Zor, yeni ve farklı olmanın değerli olduğuna inanmak; tekrara ve tanışlığa dayanana; zihni zorlamadan anlamlandırılanı, kolayca haz vereni sanat saymamakla sonuçlandı. Ayrıca yirminci yüzyılda ortaya çıkan kitle kültürü kavrayışı ve "kültür endüstrisi"ne yönelik eleştirel tavır da, popüler kültür ürünlerinin reddedilmesine dek uzanan yaklaşıma katkıda bulundu.

Gelişkin teknolojiye dayalı kültür endüstrisi aracılığıyla, herşeyin basitleştirilip sınıflandırılarak kitleselleştirildiğini öne süren bu görüşe göre, bireylerin düşleri kendilerinin olmaktan çıkarılmış ama herşey düş tutkunu idealizme uygun düşecek biçimde düzenlenmiştir. ⁽³⁾ Bu endüstrinin ürettiği "süprüntü" sayılabilecek ürünler, üretim alanlarının bir "iş" olarak açıklanması aracılığıyla haklı

(3) Theodor Adorno W., Max Horkheimer, Dialectic of Enlightenment, Allen Lane, London, 1973'den akt. Ünsal Oskay, **Çağdaş Fantazya, Popüler Kültür Açısından Bilim-kurgu ve Korku Sineması**, 2. Basım, Der Yayınları, İstanbul, 1994, s. 199.

kılınmaya çalışılmış; böylece, popüler kültür ürünleri aracılığıyla milyonlarca insan ortak gereksinimlere sahip kılınmıştır. Bu alanda, planlama ve üretim az sayıda merkezde yapılırken, tüketim yaygın ve birbirinden ayrı milyonlarca yerde gerçekleşmekte; toplumsal sistemin homojenliği eskisinden daha da artırılmaktadır. Aslında mesele, teknolojinin toplum üzerinde etkinlik kazanmasında değil, toplumda ekonomik iktidara sahip olanların, teknolojiyi temel toplumsal ilişkilerin devam ettirilmesi yolunda kullanmaları ve bu gerçeği gizlemeye çalışmalarıdır. Popüler kültür ürünlerine yönelik olumsuzlayıcı bakışa göre, sinema ve radyo gibi, sanat olarak görünmeye çalışmaktan bile vazgeçmiş olan “iş” alanları, kişiye, dünyasının değiştirilemezliğini esnek bir yapı içinde göstermenin olanaklarını sağlamakta, onu kendi başına düş kurmaktan alıkoymakta, iyice incelmış yönetemlerle dışsal öğeleri farklılaştırılmış ürünler aracılığıyla dinamik bir homojenleştirme sürecine katkıda bulunmaktadır. Tüketicinin büyük ölçüde edilgin olarak değerlendirilişini sergileyen bu yaklaşım için, her filmde toplumsal etki, hiçbir birimi dışarda bırakmamacasına ve bütün birimlere benzer biçimde paylaşılacak biçimde, önceden kestirilmektedir. Çünkü kültür endüstrisi, insanları, her ürününde hiç hatasız yeniden üretebilecek tarzda kalıba dökmüştür. Böylece çağdaş toplumun insanının düşleri de toplumsal varoluşunun sınırlarına çekilmektedir. Tekel altındaki kitle kültürü, filmler, radyo programları, magazinler vb aracılığıyla, herşeye aynı damgayı basmış, evrensel olanla özel olan arasında şaşırtıcı bir birlik yaratılmış; üstelik bunlar arasında asılsız bir özdeşlik, varmış gibi gösterilebilmiştir. (4)

Bu oldukça sınırlı açıklama, film türleri söz konusu olduğunda karşılaşılan genel küçümseyici tavrın nedenlerine ilişkin gerekli çerçeveyi sağlamaktadır. Sanat alanında, türlere ve popülerliğe yönelik egemen yaklaşımın izleri, sinema alanında da kaçınılmaz olarak ortaya çıkmıştır. Bu yüzden de tür filmleri, az sayıdaki örnek

(4) A.K., s. 195-199.

dışında -ki bunlar klasik kuramın "orijinal" modeline uygun düşerek bir ölçüde itibar kazandılar- uzun yıllar boyunca ele alınmaya değer bulunmamıştır. Ayrıca, sinemaya yönelik bir saygı yaratmada yolun, onun bir sanat dalı olduğunu kanıtlamaktan geçtiğine inananlar da, sanata geleneksel yaklaşıma uygun biçimde, özgün, biricik, ciddi yapıtları üstün tutmuşlar; popüler konulara ve geniş kitlelere yönelen filmleri türler altında toplayarak bir yana koymaya, onları bir anlamda "sanat" dışı saymaya itina göstermişlerdir. Sanat yapıtı olarak kabul edilen filmlerin büyük kısmı, en azından İkinci Dünya Savaşının sonrasına dek, yönetmenlerine bağlı olarak ya da tek tek değerlendirilmiş, ancak bazıları da "akım" adı altında gruplanmıştır. Filmlerin birer sanat ürünü olduklarını savunanlardan biri olan Erwin Panofsky'nin görüşleri farklı bir tavrın ilk örneklerindendir. Panofsky, 1947 yılında yazdığı makalesinde, sinemanın, "folk sanatı" olma karakterini terk etmeyip, tersine bu özelliği kendi olanaklarının sınırı içinde yetkinleştirmesinden ötürü özgün bir gelişim sürecine girdiğini öne sürmüştür. Bu durum, edebi değerlerin sinemaya yapay olarak aşılmasının değil, yeni aracın biricik ve özgün olanaklarının kullanılmasının sonucudur. Panofsky'ye göre, ilk yılların ilkel filmlerinin -duygusallık, pornografi, kaba mizah, ya başarı ya yenilgi ikilemi gibi- arketipleri "hakkiki tarih", trajedi ve romans, suç ve macera ile komedi içinde çiçek açmıştır.⁽⁵⁾ Daha sonraki yıllarda ise, yukarda sözü edilen sistematik bakış önerisi, popüler filmlere ilişkin genel sorularını, o ya da bu filme değil daha büyük gruplara ya da bütüne bakarak sormayı yeğleyen araştırmacılara ve filmlerin kitlesel popülerlikleri nedeniyle zorunlu olan toplumbilimsel yaklaşımlara oldukça çekici gelmiştir.

(5) Erwin Panofsky, *Style and Medium in the Motion Pictures*, Film Theory and Criticism, (Eds., Gerald Mast, Marshall Cohen), Oxford University Press, New York, 1974, s. 154.

2.Film Türü Deyince Ne Anlaşılır?

Sinemada tür kavramı, esas olarak endüstrinin kendi içinden doğmuş ve eleştirmenlerin, seyircilerin ve son olarak da sinema yazarlarının katkısıyla yerleşik bir nitelik kazanmıştır. Ancak önemli olan nokta, film türlerinin nasıl tanımlanacağı, hangi işlevleri gördükleri ve belirli türlerin nasıl ortaya çıktığı konusunda, üzerinde kesin olarak uzlaşmış bir tavır olmamasıdır. Sinema endüstrisi ekonomik sistemle bütünleşmiş olarak üretim faaliyetini sürdürmekte, seyirciler bu filmleri seyretmekte, bu arada da araştırmacılar farklı bakış açılarından bu filmlere ilişkin kendi görüşlerini oluşturmaktadırlar. Sinemada tür, esas olarak, konu açısından benzer özellikler taşıyan, ortak yol yöntem kullanan, denenmiş olduğu için zarar riski düşük filmleri kapsayan bir terim olarak ortaya çıkmıştır. Örneğin bir kaynakta film türü, "konu, tema ya da teknikler tarafından ayrımlanabilen bir film biçimi ya da kategorisi, tipi" olarak tanımlanmakta ve yetmiş beş film türüyle bir çok alttür sıralanmaktadır.⁽⁶⁾ Stanley Cavell, teknik bir aygıtın sanatsal olanaklar yarattığını düşünmenin yanlış olduğunu, ancak bir "medium"un bu olanakları yaratabileceğini ileri sürmektedir. Cavell'e göre "medium" bir anlam yaratma yoludur ve filmin "media"sını da bu nitelikteki türler oluşturmaktadır. Çünkü sinemada herhangi bir belirli şeyin gerçekleştirilebilmesi ya da belirli yollarla dile getirilmesi, ancak türler aracılığıyla mümkündür. Dolayısıyla ilk başarılı filmler, çeşitli olanaklara sahip bir aracın uygulayım sonuçlarını değil, ama onun kendine özgü çeşitli anlam oluşturma araçlarının, türlerin keşfedilişidir.⁽⁷⁾ Barry K. Grant "Basit olarak ele alındığında tür filmle-

(6) Harry M. Gendall, Ronald Gottesman, *An Illustrated Glossary of Film Terms*, Holt, Rinehart, Winston, New York, 1973, s. 73'den akt. Thomas Sobchack, *Genre Film: A Classical Experience*, *Film Genre Reader* (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s. 102.

(7) Stanley Cavell, *Types; Cycles as Genres*, *Film Theory and Criticism*, a.g.e., s. 361, 364.

ri, yineleme ve çeşitleme yoluyla, benzer öyküleri benzer durumlardaki benzer karakterlerle anlatan ticari filmlerdir." diyerek tür olgusuna daha sık rastlanan bir tarzda yaklaşmaktadır.⁽⁸⁾ Thomas Sobchack ise tür filmlerini, film yapanlar ve seyirciler tarafından üzerinde anlaşmaya varılmış uyuşmalarca sınırlanan ve düzenli bir dünya deneyimi yaratan; öykü örgüsü sabit, karakterleri tanımlanmış ve sonuçları tatmin edici biçimde tahmin edilebilir filmler olarak ele almaktadır.⁽⁹⁾

Andrew Tudor türün, sinemadan çok öncelere dayanan edebi eleştirideki geçmişini, bunun, tür teriminin anlamını ve kullanımlarını farklılaştırdığını hatırlattıktan sonra, herkesin anlaştığı bir tanım yapmanın kolay olmadığını öne sürmektedir. Ona göre tür, göreceli olarak sabit bir kültürel kalıptır ve fiziki, tarihi çevreleri olduğu kadar, moral ve toplumsal dünyayı da tanımlar.⁽¹⁰⁾ Tudor, bir türü belirleyen şeylerin yalnızca filmlerin kendilerine içkin niteliklerinden kaynaklanmadığını, aynı zamanda üretildikleri ve değerlendirildikleri kültürlere de bağımlı olduklarını eklemektedir. Kültürel uyuşmaların önemini böyle vurguladıktan sonra, türün "hep birlikte tür olduğuna inandığımız şey" olduğunu ileri süren Tudor, film türlerinden en iyi biçimde, film grupları ve filmleri üreten kültürlerle, bunları seyreden kültürler arasındaki ilişkinin incelenmesinde yararlanılabileceğini belirtmektedir.⁽¹¹⁾ Türlerin verili bir kültürde belirli gereksinimleri karşıladığını savunan Desser de, kültür değiştiğinde, gereksinim ortadan kalktığında formüllerin ve türlerin de sönüp gittiğini ileri sürmektedir. Desser'e göre birçok tür filminin estetik değeri üzerine tartışmak yerine bunların bir kültürün kolayca ulusal sınırları aşan özgün yapıtlar olduklarını kavra-

(8) Barry Keith Grant, *Introduction, Film Genre Reader*, a.g.e., s.xi.

(9) Thomas Sobchack, a.g.e., s. 102.

(10) Andrew Tudor, *Image and Influence, Studies in the Sociology of Film*, George Allen, unwin Ltd., London, 1974, s. 180.

(11) Andrew Tudor, *Theories of Film*, Secker and Warburg, London, 1974, s. 131-149.

mak gerekmektedir. Desser, tarihi olmayan (ahistorical) toplumların mitik öyküleriyle, modern kültürlerin tür filmleri arasındaki ilişkinin temelde işlevsel bir doğası olduğunu öne sürmekte,⁽¹²⁾ görüşlerini, Claude Levi-Strauss'un mitlere ilişkin iddialarından ve John Cawelti'nin dört hipotezinden yararlanarak açıklamaktadır. Cawelti, formüllere dayalı metinler ve bunları üretip ve okumaktan hoşlanan kültürler arasındaki dialektiğe yönelik olarak dört hipotez geliştirmiştir. Bu hipotezlerden birincisi, formülleşmiş öykülerin mevcut ilgilerle tutumları, bunlarla aynı çizgide olan bir imgelemsel dünya sunarak onayladığı; ikincisi, formüllerin, aynı kültür içindeki farklı grupların çatışan çıkarlarından ya da belirli değerlere karşı belirsizleşmiş tutumlardan doğan gerilim ve tuhaflıkları çözdüğü; üçüncüsü, formüllerin izleyiciye fantazi içinde, izin verilenle yasaklanan arasındaki sınırdaki dolaşma olanağı verdiği; dördüncüsü ise, formüllerin değerlerde ortaya çıkan değişimin, geleneksel imgelemsel inşalar içinde eritilme sürecine yardımcı olduğudur.⁽¹³⁾ Desser film türlerinin, geniş bir gösterge sistemleri yelpazesiyle daha karmaşık bir gösterge sistemini -sinema gösterge sistemi- biçimlendirmek üzere etkileşim içinde olduğunu ileri sürmektedir. Bu yeni gösterge sistemi, miti çok daha karmaşık bir gösteren/gösterilen ilişkisi içine yerleştirmekte ve bunu, onun kendi orijinal gösterge sistemini gizlemek üzere yapmaktadır. Desser, film türlerini yapısal/işlevsel bir çerçeve içinde ele almakta, bunları, içinde bulunduğu kültürün gereksinimlerine bağlı olarak zaman içinde değişebilen, ortadan kalkabilen kapalı mitsel sistemler olarak görmektedir. Thomas Schatz ise, tür filmini popüler bir halk masalı olarak ele almanın, ortak idealleri ritüelleştirmek, toplumsal ve kültürel çatışmaların geçici olarak gidermeyi kutlamak ve tedirgin edici kültürel çatışmaları eğlence

(12) David Desser, **The Samurai Films of Akira Kurosawa**, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1983, s. 14-17.

(13) John Cawelti, **Adventure, Mystery, and Romance**, University of Chicago Press, Chicago, 1976, s. 35'den akt. David Desser, a.g.e., s. 14.

perdesi arkasında teselli etmek gibi mitsel bir işleve gönderme yapmak olduğunu söylemektedir.⁽¹⁴⁾ Schatz için, bir Hollywood tür filmi, mitsel ifadenin popüler bir sanat dalı içinde aldığı biçimdir. Böylece Schatz, ticari sinemanın işleyişinden kaynaklanan özelliklerle, türlerin işlevsel açıdan mitsel nitelik taşıdıkları konusundaki yaklaşımları bir araya getirmeye çalışmaktadır.

Richard Collins ise, ne arketiplerin ve mitlerin, ne de tarihsel bir yapının, bir türü gereken biçimde oluşturmaya yetmeyeceğini öne sürmüştür. Mekan, giysi ve aksesuar da, yalnızca zamansal ve coğrafi bir bağlama işaret etmekten öte bir işe yaramaz. Bir tür, eğer niceliksel olarak varsa, muhakkak, depolanmış "durum"lar dağarcığına sahip olduğu için vardır.⁽¹⁵⁾ Yani, yalnızca ikonografi, tema, karakter benzerlikleri yetmez. Asıl mesele, takip, suçluların cezalandırılması, silahlı çatışma, başrol oyuncusunun ayağının burkulması, posta arabasına saldırı, canavarı basit bir yolla yok etmek gibi, eyleme dayalı durumların çeşitlemeler içinde ve öteki öğelerle ilişkili biçimde kullanılmasıdır. Böylece Collins tür tanımlamasında ağırlığı yeniden anlatı yapısına, öykünün kertelerine taşımaktadır. Joseph W. Reed, türün sabit bir stereotip ya da klişe olmadığını; üstelik bir dizi yasaya değil, "organik büyümeye benzeyen bileşimler halinde içerilen, kendi aralarında değişebilir parçaların dinamik bir akışı" olduğunu söylemektedir. Reed'e göre, değiş tokuşlar ve bileşimler nedeniyle tür, biyolojiden çok dile yakındır. Tür incelemeleri açısından, filmler arasındaki alışveriş, her filmin kendi tarihsel bağlamının bir ürünü olmasından daha önemlidir.⁽¹⁶⁾ Dudley Andrew' de, türlerin, belirli mitsel yapılar ya da etki-leşim halindeki parçalardan oluşmuş, değişmez yapılar olarak ele

(14) Thomas Schatz, *The Structural Influence, Film Genre Reader*, a.g.e., s. 96-98.

(15) Richard Collins, *Genre: A Replay to Ed Buscombe, Movies and Methods*, a.g.e., s. 162-163.

(16) Joseph W. Reed, *American Scenarios, The Uses of Film Genre*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1989, s. 8-9.

alınmasına karşı çıkmaktadır. Andrew, türlerin ilk kez Stephan Heath tarafından, bir kültürel değerler ya da "kültürel şeytanları çıkaran ritüeller sandığı" olarak görülmediğini ileri sürmekte ve Heath'in dikkatleri gerektiği biçimde, türlerin sinemayı ortaya çıkaran karmaşık değiş tokuş sistemindeki düzenleyici rollerine çektiğini söylemektedir. Andrew'a göre türler, tüm sinema ekonomisi içinde; yani, bir endüstriyi, mesaj üretme konusunda toplumsal bir gereksinimi, çok sayıda insan öznesini, bir teknolojiyi ve bir anlamlandırma pratikleri dizisini içeren ekonominin içinde işlev görürler. Film türü, bu ekonominin tüm yönlerini içeren nadir bir kategori olduğundan, sinema ele alındığında birbirleriyle etkileşim içine giren bu yönlerin neler olduğuna ve nasıl hareket ettiğine dair bir fikir verebilmektedir. Andrew türleri, formüllerden oluşan belirli şebekeler - sistemler- olarak tanımlamakta ve bunların zaten istekli olan seyirciye onaylanmış ürünler ulaştırdığını öne sürmektedir.⁽¹⁷⁾ Andrew'a göre türler, seyircinin, kendi için inşa edilen imge ve anlatılarla arasındaki ilişkiyi düzenleyerek anlam üretimini sağlamaktadır. Ayrıca Andrew, türlerin belirli bir etkileşim süreci içinde, kendi tüketimleri için uygun seyirciyi inşa ettiklerini, önce bir arzu oluşturup sonra da bunu tatmin ettiklerini söylemektedir. Ona göre türler, "endüstriye ait belirli bir üretim pratiği ve temaşayla ilgili bir haz alanı olarak; seyircilerle, sinema denilen devasa, anlamlandırıcı, ideolojik ve teknik makina, arasındaki dengeyi kurarlar." Antony Easthope ise, türlerin sinema endüstrisi için olduğu kadar, seyirci için de bir güvence oluşturduğunu vurgulamıştır. Easthope'a göre, bir yönüyle tür, "üretim aygıtından optimal bir yararlanma"; öteki endüstriyel üretim dallarındaki üretim şeridine benzeyen ve kendi çalışma ilkelerini beraberinde getiren stereotiplere bağlı bir üretim tarzıdır. Ancak öte yandan, standartlaşmış bir ürün ve başarılı bir ürünün süre-

(17) Dudley Andrew, *Concepts of Film Theory*, Oxford University Press, New York, 1984, s. 110-111.

li yeniden üretimi aracılığıyla, tüketicinin de sürekliliğini sağlamaktadır.⁽¹⁸⁾

Türün ne olduğunu tanımlamaya çalışanların yaptığı katkılar, bu tanımın sürekli olarak değişmesine ve gelişmesine neden olmaktadır. Örneğin, Jean-Louis Leutrat türün "hatırlatıcı bir değişken metin" düzeyinde var olabileceğinden ve tek bir sürekli metin olarak ele alınabileceğinden söz etmektedir.⁽¹⁹⁾ Christine Gledhill ise, tanımını Easthope gibi doğrudan sinema endüstrisinin kapitalist işleyiş tarzı üzerine kurmaktadır: "Türler -yıldızlar gibi- stüdyo sisteminin standartlaşma ve ürün farklılaştırmaya yönelik ikili gereksiniminden doğmuştur. Her biri, kendilerine ait görsel imgelem, olay örgüsü, karakter, çevre, anlatısal gelişim tarzları, müzik ve yıldızlar açısından farkedilir uyulaşım dağarcıklarıyla türler, endüstri için izleyicinin beklentisini önceden kestirilir kırlarlar."⁽²⁰⁾ Gledhill'e göre, türler arasındaki farklılıklar ya da farklı türlerin ortaya çıkması, ticari sinemanın farklılaşan geniş bir seyirci kitlesini kendine çekme gereksiniminin bir sonucudur.

Yakın yıllarda, film türleri üzerine çalışmalarıyla dikkat çeken Steve Neale ise türleri, formüller, yapılar olarak değil; yapılaştırmalar, süreçler olarak ele almaktadır. Neale'e göre anlam ve özne konumları üretmenin çeşitli işlemleri, kanalları ve süreçleri vardır. Türler de bu mekanizmanın bir parçasıdır ve endüstri-metin-özne arasında dolaşan uyulaşımların, uyumlanmaların, beklentilerin oluştuğu bir sistemdir.⁽²¹⁾ Neale de, türlerin bir tutum, uyum oluşturmak yönünde düzenleyicilik niteliği taşıdığını, ancak bunun yinleme mekanizmalarına bağlı olmadığını belirtmekte ve tür

(18) Antony Easthope, *Screen Education*, Winter 1979/1980, s. 42'den akt. Keith Reader, *Cultures on celluloid*, Quartet Books, London, 1981, s. 15.

(19) Jean-Louis Leutrat, *Le Western*, Paris, 1973, s. 35-36'dan akt. Steve Neale, *Genre*, BFI, London, 1980, s. 51.

(20) Christine Gledhill, *Genre, The Cinema Book*, (Ed., Pam Cook), BFI, 4th. Edition, London, 1992, s. 58.

(21) Steve Neale, *Genre*, a.g.e., s. 19.

filmleri arasındaki "farklılığın" bu düzenleme sürecindeki temel etkin ilke olduğunu ileri sürmektedir. Çünkü her filmle, farklılığın kendisi sürekli olarak düzenlenir; böylece: "Türler, sinemanın kaynaklarını, özellikle de kendine estetik ve ideolojik temel olarak kabul ettiği anlatı sisteminin en elverişli halini araştıran ve bundan yararlanan bütünlüklü ve denetimli bir heterojenliği; yani sinemanın düzenlenmiş bir çeşitlemesini üretirler."⁽²²⁾ Neale daha sonraki yıllarda tür tanımını bir ölçüde genişletmiştir: "Türler her ne kadar sınıflandırılmış, adlandırılmış ve belirlenmiş olsalar da, yalnızca filmlerden oluşan gövdeler ya da film grupları değildirler. Türler yalnızca filmlerden oluşmazlar, aynı zamanda ve eşit ölçüde seyircinin sinemaya beraberinde getirdiği ve seyretme süreci boyunca filmlerle etkileşime giren belirli beklenti ve hipotez sistemlerinden oluşurlar. Bu sistemler seyirciye, tanıma ve anlama araçları sağlarlar."⁽²³⁾ Beklenti ve hipotez sistemleri, çeşitli gerçekmişgibilik (verisimilitude) rejimlerini, olasılık, güdüleme ve haklılaştırma sistemlerinin bilgisini içermektedir. Bütün bunlar bir bütünsellik ve etkileşim içinde sonraki deneyimlere katılacaktır. Çok önemli bir başka noktayı da vurgulayan Neale, türlerin kendi başlarına var olmadıklarını, tür sistemlerinin -ya da rejimlerinin- hiyerarşisi içinde yer alıp adlandırıldıklarını ve sistemle, sistemi oluşturan öteki parçalara atıf yapılarak belirlendiklerini, her dönemin kendi türler sistemine sahip olduğunu anlatmaktadır. ⁽²⁴⁾

Görüldüğü gibi, film türleri önce birbirlerine benzerlikleri yani tematik nitelikler açısından olduğu kadar, karakterler, dekor ve kostümler, biçimsel özellikler açısından da geçerli olan yinelemeler nedeniyle tek bir ad altında biraraya toplanan filmlerin oluşturduğu gruplar olarak kabul edilirken, daha sonra sistematik olarak incelenebilecek yapılar olarak değerlendirilmiş; tür içindeki çeşitlemeler-

(22) A.k., s. 63.

(23) Steve Neale, *Questions of Genre, Screen*, Vol. 31, No. 1, Spring 1990, s. 46.

(24) A.k., s. 55.

le farklılıkların üzerinde durulmaya başlanmış; türlerin birbirleri ve sinema endüstrisinin iç dinamikleriyle olduğu kadar seyirciyle de yoğun bir etkileşim süreci içinde var olduğu noktasına gelinmiştir. Dolayısıyla, bir film türü artık, kendi içindeki örneklerin ve bunlarla tür dışındaki tüm sistem ve süreçler arasındaki etkileşimin sonunda ortaya çıkan, her yeni filmin katılmasıyla yeniden biçimlenen tarihselliği içinde var olan bir oluşumu ifade etmektedir. Ayrıca türler, içinde oluştukları ilişkiler ağının ötesindeki ekonomik ve kültürel yapılanmalarla, öteki temsiliyet sistemleriyle de etkileşim içindedir. Artık bir tür filmini, televizyon dizilerinden çizgi romanlara, uydu yayınlardan video piyasasına, pop müzik topluluklarından spor ayakkabı, kot pantolon, tişört ve anahtarlık üretimine dek uzanan çizgi üzerinde ortaya çıkan, çok yönlü ve karmaşık bir etkileşim bütünü içinde değerlendirmek gerekiyor. Üstelik, Andrew Tudor'un belirttiği gibi, tür, herşeyden önce toplumsal bir inşadır ve bu nedenle, sürekli bir "yeniden biçimlenmeye" konu olmaktadır. Bu da, türün sınırlarının hiçbir zaman kesin olarak belirlenemeyeceği, bir tür inclemesinin o türün örneklerini saptamak üzere kesin bir kıstas sağlamayı umamayacağı, dolayısıyla bu çabaya hiç girilmemesi gerektiği sonucunu doğurmaktadır. Film türlerinin ele alınmasında ve tanımlanmasında görülen bu değişim, temel olarak, yaşamda ve fikir ikliminde yıllar içinde ortaya çıkan gelişmelerin, sinemaya ilişkin kavramsal çalışmalarla tartışmalara yansımalarının bir sonucudur.

3.Film Türlerine Yönelik Kuramsal Yaklaşımlar

Günümüzde, yaratıcı faaliyetlerin pazar mekanizmalarına belirli ölçüde bağımlı olduğu bilinen bir olgudur. Ama yirminci yüzyıla özgü bir kurum olan sinema endüstrisinin doğrudan doğruya para kazanmak için film üretmesinin, daha doğrusu, para kazanmak için film yapma çabalarının sinema endüstrisini inşa etmiş olduğu ger-

çeğinin kendine özgü bir önemi vardır. Sinema yirminci yüzyıla aittir ve bu yüzyılın özellikleriyle belirlenip oluşmuş bir kurumdur. Geçmişleri yüz yıllara dayanan öteki sanatsal faaliyetlerin arasında, doğrudan teknolojiye bağımlı olan ilk yaratıcılık alanıdır ve üstelik yüzlerce kopyası çıkarılabilecek, milyonlarca kişi tarafından aynı anda izlenebilecek filmler üretmek üzere kurulmuştur. Dolayısıyla filmler, sıradan insana hitap ettikleri, kolay anlaşılır oldukları, ciddi sorunlarla değil günlük yaşamda karşılaşılan manzaralarla ilgilendikleri, para kazanmak gibi pek de "saygın" olmayan bir amacı açıkça hedefledikleri için çok uzun süre yalnızca bir "eğlence aracı" olarak görülüp küçümsenmişlerdir. Buradan, belirli bir bakış açısından eğlenmenin de pek saygı duyulacak bir şey olmadığı anlaşılmaktadır. Bu arada endüstrinin kurallarından uzak durmaya ve sistemin dışında kalmaya çalışılarak üretilen filmler de olmuştur. Varlıklarının temel ilkesi "arayış", "farklılık", "sorgulama" ve "yenilik" olan bu filmlerin dışında, eleştirmenlerce geleneksel "özgün"lük kıstasına uygun bulunarak "sanat" olarak değerlendiren filmleri de unutmamak gerekir.

Film türleri altında, baştan beri, sinemanın ticariliğini ve kitlelerle kurduğu ilişkiyi yani popülerliğini en açık biçimde kanıtlayan filmler öbeklenmiştir. Bu nedenle, sinemanın toplumsal ve kültürel yaşamın ayrılmaz bir parçası olduğu kavrandığında ve filmin bir sanat ürünü olup olmadığı, kitlelerin ahlakını bozup bozmadığı, seyircileri uyutup uyutmadığı vb. tartışılmaya başlandığında başvuru olan "olumsuz" örnekler hep tür filmleri arasından seçilmiştir. Sinema konusunda olumlu görüşü savunanlar da aynı yaklaşımı izleyerek, sorgulamanın ve araştırmanın ağırlık taşıdığı az sayıdaki filmi kendilerine örnek olarak seçmişlerdir. Bu tutum, popülerliğin sanattan uzaklaşmayla aynı şey olduğu, belirli uyuşmalar çerçevesinde gerçekleşen popüler yapıtların sanatçının kendini ifade etmesi, farklı özgün bir anlam yaratması gereğine uymadığı görüşüne dayanmaktadır. Bu yüzden, aksine görüşler olsa bile, bugün de tür filmlerinin,

türün sınırları içinde ve uylasimlar çerçevesinde gerçekteşmesi ne-
deniyle, sanatçının elinden özgürce yaratma olanağını aldığına ina-
nılmaktadır. Ayrıca, sıradan insanların beğeniyle izlediği bu filmle-
ri "yaratan" kişinin kim olduğu sorusunun yanıtı da oldukça belirsiz
kalmış; bir sanat yapıtının tek bir yaratıcısı olması gerektiği inancı-
na dayalı olan bu soru, çok sayıda ve farklı nitelikte kişinin ortak
çalışmasının ürünü olan filmler söz konusu olduğunda ciddi bir so-
run yaratmıştır. Böylece tür filmleri, sinema üzerine düşünen ve ya-
zanlar tarafından "yüksek sanat yapıtı" kıstaslarına uygun bulunma-
dıklarından, uzun süre bir köşeye terk edilmişlerdir. Bu tavır, daha
sonraki yıllarda "özel ve dogmacı" olarak nitelenecektir.⁽²⁵⁾

Popüler filmlerin, incelenmeye değecek kadar önemli oldukla-
rının fark edilmesi kırklı yılların sonlarını bulmuştur. Bu dönemde
Fransa'da, yerleşik eleştiri anlayışı ve akademizmle yapılan müca-
dele sinemaya yansımış; yüksek sanat kıstaslarına dayalı, mevcut
film eleştiri tarzına karşı çıkma çabalarıyla birlikte, filmlerin, özel-
likle de tür filmlerinin toplumsal tarihten bağımsız ele alınamaya-
cağı görüşü ağırlık kazanmıştır. Dolayısıyla, tür filmlerinin bu bağ-
lamdaki artzeminini tespit etmenin, yapısal özellik ve işleyişlerini
saptamanın gerekli olduğu iddiaları da güçlenmiştir. Aynı zaman-
da, yönetmen ve tür filmi, tür filmi ve seyirci, tür filmi ve egemen
siyasal söylemler arasındaki ilişkiler dikkat çekmeye başlamıştır.
Bu gelişmelerdeki en önemli etken -bazı türler üzerine yazılan ay-
rıntılı incelemelerin dışında- yine Fransa'da gündeme gelen auteur
yaklaşımıdır. Yazar anlamına gelen bu sözcüğün sinemaya ilişkin
olarak kullanılışında işaret edilen kişi yönetmendir. İkinci Dünya
Savaşını izleyen günlerde sinemaya yoğun ilgi gösteren Fransız ay-
dınları, filmsel anlatımın artık kalem denli etkili bir araç haline gel-
diğini; hatta filmin kendine özgü bir dili olduğunu öne sürdüler. Bu
dili kullanan ve bir yazar gibi yaratıcı olan yönetmeni de tüm film-
lerine kişisel damgasını basan kişi olarak belirlediler.

(25) Paul Willeman, *Presentation, Genre, a.g.e.*, s. 1-2.

Sinemanın ne olduğu üzerine kuramsal tartışmaların tarihi daha eskilere dayanmakla birlikte, çok sayıda filmin izlenip, incelenip değerlendirilmesi ellilerde gerçekleşmiş ve bu durum kaçınılmaz biçimde sınıflandırma sorununu beraberinde getirmiştir. Bu alışmalar sırasında bazı yönetmenlerin "kendine özgü"lğ yitirmedikleri sonucuna ulaşılmış; böylece, filmlerin türler altında gruplandırılması işlemi, önceleri yaratıcı sanatçıları bulma çabasıyla içiçe yrmştir. Çünkü hangi yönetmenin auteur olduğunu keşfetmek, türsel uylaşımlara ve sınırlamalara karşın özgün bir dünya görüşünü ve kendine ait bir biçemi devreye sokabilen, türün dönüm noktaları olan filmleri yapan yönetmenleri ortaya çıkarmak anlamına gelmiş; sonuç olarak, popüler tür filmler aracılığıyla da farklı, biricik yapıtlar yaratılabileceği noktasına ulaşılmıştır. Görüldüğü gibi bu anlayış, daha önce değinilen, örnek alınacak "orijinal" kavramıyla ilintilidir ve auteur yaklaşımının da "yüksek sanat" kıstaslarına dayandığını ortaya koymaktadır. Önceleri, küçümsenen sinemanın önemi, nasıl onun sanat olduğunu kanıtlamaya bağlı kılındıysa; auteur'ler de popüler filmlerin önemini, bu filmlerde de sanat olma niteliklerinin var olduğunu kanıtlayarak göstermek durumunda kalmışlardır. Auteur yaklaşımı, geleneksel eleştiriden farklıymış gibi görünmekle birlikte, "en iyi filmler", "sanatçı yönetmenler" listeleri hazırlanmasına neden olarak, tam da onun içinde yer almaktadır. Ancak burada belirtilmesi gereken nokta, edebi yaklaşımlara dayalı auteur incelemeleri dışında, biimcilikten ve yapısalcı dilbilimden etkilenen auteur araştırmaları da olduğudur. Byleyi incelemelerde kullanılan göstergebilimsel yöntemler de zaman içinde başka bir uç noktaya ulaşmıştır. Film, onu var eden tüm mekanizmalardan - üretim, dağıtım, izleme süreçleri- soyutlanarak yalnızca bir metin olarak öne çıkarılmış, dikkat bu metnin yapısına yönelik kuramsal konulara çekilmiş; anlamın, ele alınan tek film içinde nasıl inşa edildiğini görebilmek her şeyden önemli olmuştur. Sinema endst-risini ve seyirciyi değerlendirme dışı bırakmakla kalmayıp; sanatçı-

nın sorunlarından da uzaklaşan ve yalnızca metnin inşasına ilişkin sorunlarla uğraşan bu yaklaşım, tür kavramının eleştirel işlevini kaybedip marjinalleşmesine neden olmuştur. Böylece, bireysel olanla, formül/tür arasındaki zıtlık ya da tür çerçevesi içinde auteur meselesi önemini yitirmiştir. Yapılmaya çalışılan şey, çeşitli farklı düzey ve kodların bağlantılarının çözülmesi ve ele alınan tek bir metin ya da bir grup metin içinde işleyen anlamlandırma sistemlerini incelemekle sınırlanmıştır. Üstelik bu nitelikteki metin grupları arasındaki ayrımlar da türsel terimlerle değil, anlatsal/anlatsal olmayan; klasik/modernist; yanılsamacı/yanılsamacı olmayan gibi terimlerle yapılmıştır.⁽²⁶⁾

Öte yandan, altmışların ortalarından itibaren sinemaya farklı bir yerden bakan, dolayısıyla sanat olma problemini bir yana bırakarak türleri ve tür filmlerini inceleyen yeni bir tür eleştirisinin harekete geçtiği görülmektedir. Bu dönemde, kültürel ürünleri değerlendirmenin kaynağı, yaratıcılık ve sanattan, ideoloji ve sisteme kaymaya başlamıştı.⁽²⁷⁾ Bu yeni bakış açısı, popüler filmleri, toplumsal tarih ve yaşamla ilişkileri içinde ve sinemanın kendi iç dinamikleri çerçevesinde ele almıştır. Filmler, mantıksal ve kendine yeterli bir işleyiş biçimine sahip olsalar bile, hiç bir göstergebilimsel formülün açıklayamayacağı durumlar ortaya çıkmaktadır.⁽²⁸⁾ Tür eleştirisi, yapının değerini, kültüre ya da içinde yer aldığı geleneğe yerleştirmiş; yalnızca, filmlerin nasıl işlediğine değil, neden böyle işlediğine ilişkin ipuçları da aramıştır. Böylece, filmin anlamı kadar gücü de sorgulanmış, değişik disiplinlerden yararlanma gündeme gelmiş, korku filmlerinden söz ederken psikolojiden, gangster filmini çözümlerken toplumbilimsel bulgulardan yararlanılmıştır. Tür eleştirisi, kültürel bir tema ya da biçimsel bir sorunu ele alarak bir

(26) A.k., s. 3.

(27) Dudley Andrew, a.g.e., s. 107.

(28) A.k., s. 108.

grup filmi bunun çeşitlemeleri olarak değerlendirmeye de olanak sağlamıştır.

Ancak, Dudley Andrew'un belirttiği gibi tür eleştirisi yetmişlere dek, biçimciliğin etkisinden tümüyle sıyrılmış görünmemektedir. Filmler yine tek tek, geniş ve önemli bir bağlam içine yerleştirilmiş ve bu bağlam kapalı bir evren olarak -Western evreni gibi- değerlendirilmiştir.⁽²⁹⁾ Tür durağan bir yapı olarak ele alınmış; bu yapılar, belirli temalarla, imgelerle, öykü dokusuyla ve bunların içsel ilişkileriyle dolu kabul edilmiştir. Böyle bir noktadan yola çıkıldığında, tür kendi başına önem kazanmış ve filmlerin değerlendirilmesi, kaçınılmaz olarak, o türün çeşitli yönlerini içerip içermediği çerçevesinde yapılmış; filmler tür içindeki etkileşimleri aracılığıyla anlam kazanmaya başlamıştır. Bu kez de ortak imgeler ve kalıplar tür eleştirisinin temel ilgi odağı haline gelmiştir.

Yetmişli yıllarda ise fikir iklimi, olguları süreçler içinde kavramaktan, devrimden, değişimden, açıklıktan yanaydı ve tüm resmileşmiş düşünce biçimlerini sarsıyordu. Yapısalcılığın, toplumsal ve psikolojik bağlamlara duyarlı olmakla birlikte; kapalı ve soyut bir sistem olduğu eleştirisi, tür incelemeleri açısından da etkili oldu.⁽³⁰⁾ Türler ne herhangi bir doğal ya da psikolojik yasaya dayalı, kendini her toplumda yinelemeye yazgılı, değişmez yapılar; ne de yaluzca çözümleyicinin sınıflayıcı inşalarıydı. Bunlar, daha önce de değinildiği gibi, bir endüstriyi, iletiler üretme konusundaki toplumsal bir gereksinimi, çok sayıda insan öznesini, bir teknolojiyi ve bir dizi anlamlandırma pratiğini içeren bir ekonominin, sinema ekonomisinin içinde belirli bir işlev görüyorlardı. Bu düşüncelerin ışığında tür araştırmalarında, metnin üretim koşullarına ve izleyenin algılama süreçlerine ilişkin incelemelerin de gerektiği açığa çıktı. Bütün bunlar, "yapı"dan (structure), "yapılaşma"ya (structuration) yönelik bir ilerleme olarak kabul edilmekte; ancak, yeni kuramsal yaklaşımın,

(29) A.k., s. 109.

(30) A.k., s.

daha çok süreçlerle ilgili olsa bile, "yapılandırma" (structuring) yerine "yapılaştırış"ı kullanmasının; süreci, yine sabit bir kuramsal sistemle birlikte kavrama çabasını gösterdiği, yeterince dinamik olmadığı öne sürülmektedir.⁽³¹⁾ Dolayısıyla bir tür filminin değerlendirilmesinde bir yandan, filmin yapıma ve izlenme dönemi, tarihsel, siyasal, kültürel etkileşimler çerçevesinde ele alınmalı; öte yandan da sinemanın kendi iç sistemleriyle, bunların bir bütün olarak sinemanın dışındaki alanlarla ilişkileri irdelenmelidir. Bu koşulların, etkileşim ve ilişkilerin, seyircinin algılama süreçlerini nasıl etkileyebileceği ve izleyicinin tepkisinin türe ilişkin yapılanma süreçlerine neler katacağı da göz önünde tutulmalıdır.

Yetmişlerde tür eleştirisinde esas olarak üç temel yaklaşım söz konusu olmuştur. Bunlardan biri Levi-Strauss'un mitlere ilişkin görüş ve çalışmalarını esas alan yaklaşımdır ve popüler filmlerin mitlerle benzerliklerine, tür filmleriyle seyirci arasındaki ritüel ilişkisine yönelik araştırmalara ağırlık vermiştir. Seyirciye, tür açısından ve film izleme sırasında önemli bir etkinlik alanı tanıyan bu yaklaşımın aksine; ikinci yaklaşım, seyircinin yönlendirilmesi üzerinde durarak ideoloji kavramını öne çıkarmıştır. Bu ikinci yaklaşım aracılığıyla özdeşleşme ve temsiliyet sorunları gündeme gelmiş, kuramsal açıdan, seyircinin etkinliğinin önem derecesi kaçınılmaz olarak düşmüştür.⁽³²⁾ Üçüncü yaklaşım ise, 1960'ların sonlarından itibaren sinemaya ilişkin düşünce iklimine çok önemli katkılarda bulunan feminist tür eleştirisidir. Ancak bu eleştirinin odak noktası ataerkil iktidarın filmlerdeki yansımalarını göstermek olmakla birlikte, feminizmin kendi içindeki ayrımlara paralel olarak değişik yöntemlere başvurulmakta, ağırlıkla da psikanalizden yararlanılmaktadır.

Bu yaklaşımların etkisiyle film türleri, kültür, ideoloji ve söy-

(31) A.k., s. 108.

(32) Rick Altman, *A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre*, *Film Genre Reader*, a.g.e., s. 29.

lem tartışmaları açısından başlı başına bir inceleme alanı haline gelmiş bulunmaktadır. Burada en önemli rolü, ikinci yaklaşım çerçevesi içinde Marxist ve feminist film eleştirmenleri oynamıştır. Egemen ideolojinin gereksinimlerinin filmler içinde giderilmesinin stüdyo sisteminin ekonomik rasyoneli içinde gizlendiği iddia edilmektedir. Bu sistem, formül haline getirilmiş olay örgülerini, stereotipleri, biçimsel uyulaşımalarla üretimin standartlaştırılmasını ve pazar talebinin önceden kestirilebilir hale gelmesi gibi olanakları devreye sokarak çalışmaktadır.⁽³³⁾ Öte yandan, insanların kendilerini ve toplumdaki yerlerini anlamalarıyla, sinema gibi kültürel biçimler aracılığıyla inşa edilen kurmaca anlatılar arasındaki ilişkinin ne olduğu da ilgi çekici bir soru olmuş ve toplumdaki egemen söylemlerle tür filmlerindekilerin ilintilendirilerek incelenmesi gündeme gelmiştir.

Popüler filmlerin, yaşamsal ilişkileri, çelişki ve çatışmaları kısacası dünyayı nasıl temsil ettiğinin anlaşılmasına yönelik çabalar, tür incelemeleri açısından yeni yaklaşımlara olanak vermektedir. Bazı köktenci eleştirmenler popüler filmlerin, özellikle de Hollywood'un üreterek tüm dünyaya dağıttığı filmlerin, egemen geleneksel değerlerin ve kurumların meşrulaştırılmasında yardımcı olduğunu, bunlara ilişkin uyulaşımların belirli bir ideolojiyi filme damla damla zerkettiğini iddia etmektedirler. Bu kurumlar ve değerler, bireyciliği (kendine güvenme ve yönetime güvensizlik üzerine vurgusuyla), kapitalizmi (yarışma, dikey hareketlilik, ortama uyabilenin yaşamasına ilişkin değerleriyle), ataerkilliği (erkekleri ayrıcalıklı kılıp kadınları ikincil konuma yerleştirilişle), ırkçılığı (toplumsal iktidarın eşitsiz bölüşümüyle) vb. içermektedir.⁽³⁴⁾ Uyulaşımlar ise, hem bu

(33) Christine Gledhill, *Klute 1, A Contemporary Film Noir and Feminist Criticism, Women in Film Noir*, (Ed., E. Ann Kaplan), BFI, 7th.Edition, London, 1992, s. 11.

(34) Michael Ryan, Douglas Kellner, *Camera Politica, The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, Indianapolis, 1990, s. 1.

filmlerin ele aldığı şeye, hem de biçime ilişkindir. Biçimsel uylaşım - anlatı bütünlüğü, görüntü devamlılığı, dengelenmiş çerçeveler, kendini gizleyen kamera, karakterle özdeşleşme, paralel kurgulama, nedenselliğe dayalı mantık, gerçekçi bir idrak ediş, dramatik güdüleme vb.- perdede olanların belirli bir görüş açısına dayalı olarak inşa edilmiş bir mekanizmanın işleyişi değil, nesnel olguların yansız biçimde kaydedilmesi olduğu yanılsamasını yaratarak ideolojinin süzülüşünü kolaylaştırmaktadır. Filmde dünya, temsil edilecek öğelerin seçilmesi ve bileşimlerinin yapılması aracılığıyla gösterilmektedir. Bu yolla seyirciye belirli bir konum ya da bakış açısı aşılarmaya çalışılır ve biçimsel uylaşım bu işlemin gerçekleşmesine, sinemaya özgü yapaylıkların izlerini silerek katkıda bulunur. Tematik uylaşım ise -erkeğin kahramanlığını şergileyen macera, romantik aşk arayışı, kadın merkezli melodram, kurtuluşu sağlayan şiddet, ırklara ve suça yönelik stereotipleştirme vb.- gerçeklik etkisini, toplumsal değerlere ve kurumlara, bunların doğal ya da değişmeyen bir dünyanın kendinden menkul açık nitelikleri olarak gösterecek biçimde bağlayarak ideolojiyi güçlendirirler. Bu köktenci görüş, uylaşımın seyirciyi, toplumsal düzenin temel önermelerini kabule ve bunların usdışılığını ve adaletsizliğini yok saymaya alıştırdığını iddia etmektedir. Bunlar, savaş, suç gibi toplumsal yapıya ilişkin meseleleri kişisel yaşam öykülerine yerleştirerek var olan düzeni "ahlaki" ve "iyi" olarak gösterilebilmektedir. Seyircinin, kamu düzeninin bu filmlerdeki temsil edilmiş haliyle özdeşleşmesi, sömürü ve baskı sistemine gönüllü katılıma yöneltici psikolojik bir eğilim yaratmaktadır. Ancak bu görüş, yekpare açıklamalar yaptığı ve tüm popüler filmlerin bu biçimde ele alınmasının yeterince aydınlatıcı olmadığı gerekçesiyle eleştirilmektedir.⁽³⁵⁾ Üstelik, türe ilişkin gerçekmişgibilik -yani o filmin o türün niteliklerine uygun olması nedeniyle kazandığı inandırıcılık- filmsel yapaylıkları örtse bile; türsel uylaşımın netleşmesi, izleyicinin tam

(35) A.k., s. 2.

tersi bir noktaya, “bu bir film zaten”e ulaşmasına da neden olabilir.

Ryan ve Kellner, farklı film türlerinin farklı temsiliyet stratejileri kullandıklarını, bunların yıllar içinde değiştiğini, filmlerin farklı toplumsal bağlamlarda farklı işlevler gördüklerini öne sürerek, bunların siyasi anlamlarının belirlenmesinin yapısalcı eleştirin sandığından çok daha karmaşık ve değişik biçimde ele alınması gereken bir mesele olduğu görüşünü savunmaktadırlar. Yapısalcı film kuramının “özne” gibi durağan, biçimsel, soyut kategorilerini eleştiren Ryan ve Kellner’e göre, bu yekpare Hollywood filmleri modelini tarihsellik aracılığıyla kırmak gerekmektedir. Bir filmin anlam ya da ideolojisinin belirlenmesinde, ona -önceden kesinleşmiş ve her yerde farklılık göstermeksizin aynı biçimde işleyen bir ideolojik kapalılık kategorisi açısından değil- seyirciye yönelik olan retorik işleyişi açısından bakmak yararlı olacak ve böylece film incelemesi çoğulcu bir toplumsal ve siyasal alana taşınabilecektir.⁽³⁶⁾ Bu yaklaşım, daha önce yer verilen ve film türlerinin yalnızca filmlerle bunlara ilişkin uyulaşımardan ibaret olmadığını ileri süren; bunların, zamana ve bağlama bağlı olarak, endüstrideki yapısal değişiklikleri, toplumsal ve kültürel oluşumlarla etkileşimleri, seyirciyle tüm çeşitliliği içinde kurulan ilişkileri, dolayısıyla seyircinin beklenti sistemlerini de içeren daha farklı bir anlamı olduğu görüşüyle birleşmektedir.

Sürüp giden kavramsal tartışmalar en azından üzerinde en çok durulan noktaları ortaya koymaktadır. Türler çoğunlukla, dinamik, etkileşimlere dayalı, benzerlik ve yinelemeden çok çeşitleme ve farklılıklar üzerine kurulmuş birer süreç olarak kabul edilmektedirler. Ayrıca, temelde, kurmaca anlatılar olarak toplumsal yaşamdaki gerilimlerin gevşetilmesine, çatışmaların yumuşatılmasına yönelik ideolojik bir işleve sahiptirler. Ancak bu, her zaman, her yerde aynı sonuçları yaratacak yekpare bir modele uygun olarak işlememekte; seyretme sırasında etkin bir konumda olduğu kabul edilen izleyici,

(36) A.k., s.

karşısındaki temsiliyetleri anlamlandırmada kendi özelliklerini devreye sokmakta, arzulanan bir okumayı yüzde yüz gerçekleştirmeye-bilmektedir.⁽³⁷⁾ Bu etkileşimlerin çözümlenebilmesi için artık tarihsel değerlendirmelere gereksinim olduğu ortaya çıkmıştır. Popüler filmlere bakarak bir dönemin toplumsal, kültürel ve sosyopsikolojik özelliklerinin tanımlanabileceği iddiası tam olarak terk edilmediyse bile artık yetersiz kalmaktadır. Çünkü, filmlerin "yan-sıma"lar değil, "temsil" etmek üzere kurulmuş "inşa"lar olduğu kabul edilmektedir. Dolayısıyla artık film türlerini incelerken, tematik ve biçimsel uyulaşmalar aracılığıyla yapıldığı dönemin toplumunu anlamaya çalışmanın yetersizliği ortaya çıkmıştır. En az bunun kadar önemli olarak, uyulaşmaların kurulmasında rol oynayan etkileşim süreçlerinin anlaşılması sorunu da gündeme gelmiştir. Tek tek film türlerinin, bunların hep birlikte oluşturduğu türsel rejimin açıklanması için, türsel değişimlerin dönüm noktalarına ilişkin tarihsel ve kültürel verilere gereksinim vardır. Toplumsal ve kültürel süreçler aracılığıyla, sinemaya ve onun içinde de türe ilişkin tüm süreçler daha kapsayıcı ve sağlıklı biçimde ele alınabilir. Örneğin, auteur çalışmalarında bile artık, yönetmenin endüstri içindeki ilişkileri, sansür ve otosansür gibi konular da ayrıntılı biçimde değerlendirilmek zorundadır.

B- Sinemada Türlerin Oluşumu

Film türlerine ilişkin kuramsal çalışmalarda ele alınan filmlerin hemen hemen hepsinin, en azından başlangıçta, Hollywood sistemi-

(37) Bu iddialar, Roland Barthes'ın, "readerly text" adını verdiği ve standart bir tür filmiyle eşitlenebilecek metinlere ilişkin düşünceleriyle çelişmektedir. Çünkü, böyle bir metin okuyucusuna hareket alanı bırakmaz; seyirci; kendini okumakta olan metnin bir uzantısı haline gelir. Katılım ancak, anlatının mantığını biraraya getirmek, bazı karakterlerle özdeşleşmek, uyulaşimsal değerleri metne katmak ve tüm soruların yanıtlanacağı tatmin edici sonuca yönelen zekice kıvrımlara hayran olmakla sınırlıdır. Dudley Andrew, a.g.e., s. 121.

nin ürünleri olması, tür eleştirisi açısından ciddi bir sorundur. Belirli toplumsal, ekonomik ve kültürel niteliklere sahip bir yapı içinde var olan Hollywood film türlerinin incelenmesinden yola çıkan kavramsal genellemelerin, farklı ülke sinemalarındaki film türlerini açıklamakta ne ölçüde geçerli olacağı tartışmalıdır. Ancak gözden kaçırılmaması gereken nokta, Hollywood sinemasının dünya seyircisine ulaşma konusundaki başarısı ve tüm ülkelerin sinemalarını büyük ölçüde etkilemiş olmasıdır. En fazla sayıda seyirci tarafından seyredilenler Hollywood filmleridir ve bunların popülerliği, siyasi sınırları aştığı gibi kültürel sınırları da aşmıştır. Bunlar, büyük seyirci kitlelerine uzanan, dünya çapında kültürel biçimler haline gelen filmlerdir. Sinema endüstrisini özel girişim ve kâr temeline dayalı olarak inşa etmiş tüm ülkelerde, tür filmleri kaçınılmaz olarak ortaya çıkmaktadır. Hollywood filmlerinin seyirciden büyük ilgi görmesi, öteki ülkelerde de bunların benzerlerinin yapılmasına yol açmış, yerli film türlerinin oluşumunda Amerikan sinemasının belirleyiciliği meselesi gündeme gelmiştir. ABD'nin ekonomik ve siyasi gücü sinema aracılığıyla kültürel alana da taşınmış; Hollywood filmleri doğrudan ve dolaylı olarak öteki ülkelerin sinema endüstrilerini, filmlerini, seyircilerin beklentilerini etkilemiştir. Hollywood'un en az altmış yıldır süren dünya çapındaki hakimiyeti, ortaya çıkardığı ya da kendine mal ettiği film türlerinin uzun ömürlü ve zengin olmasını, tür incelemelerinde Hollywood türlerinin ağırlık taşımasını anlaşılır kılmaktadır.

Amaç ne olursa olsun, sanat yapıtlarının ya da bir kültürel biçimin ortaya çıkardığı örneklerin türler altında sınıflanmasında çeşitli yollar vardır. Roman Jakobson'a göre, bir yapıtın hangi türe gireceğinin saptanmasında, onun başat özellikleri rol oynar. Dolayısıyla, aynı türe giren yapıtlarda, aynı biçimsel özellik, tüm öteki özellikleri kendi yönetici etkisine boyun eğdirir ve "başat olan"ın örgütleyici, yapılaştırmacı rolünü üstlenir. Bu özelliğin varlığı, bir türe katılmak için kendi başına yeterli değildir; aynı zamanda, "başat işlev"i

de yerine getiriyor olması gerekir. Kuşkusuz buradaki sorun, başat olduğu kabul edilecek olan biçimsel özelliğin saptanmasıdır. Bunun hangisi olacağı, birçok şeye özellikle de kültürel farklılıklara koşut olarak değişebilir. Üstelik bir toplumda işlerliği olan türler arası sınırlar, bir başkasında işlemez ve aynı yapıtlar farklı türsel sınıflandırmalara konu olabilirler. Aşağıda filmlerin ne denli farklı ve çeşitli biçimlerde sınıflanabileceğine ilişkin örnekler verilecektir. Ancak burada, edebi sınıflandırmalardan farklı biçimde, bir filmin hangi türe girdiğinin tartışılmasından önce onun “tür filmi” olup olmadığı saptanacak ve bunun belirlenmesinde Jakobson’un, yapıtın biçimine ilişkin olarak ortaya attığı “başat özellik” kavramının karşılığı “ticarilik” olacaktır.⁽³⁸⁾ Tür filmlerini edebi türlere giren yapıtlardan ayıran esas nokta, doğrudan ticari amaçlarla üretilen filmler olmalarıdır. Kitlesele okuyucuyu hedefleyen popüler romanlar için aynı şeyler söylenebilirse de, burada karşımıza roman türünün alttürleri çıkacağından durum yine değişmektedir.

Ortaya çıktığı toplumsal ilişkiler ağının koşullarına paralel olarak “filmcilik” -yani film yapma, dağıtma, gösterme- ilk günlerinden itibaren ticari bir girişim, bir iş alanı olmuştur. Bu nedenle, ABD’de ve Avrupa’da sinema, en azından kendi büyük endüstriyel ağını kuruncaya dek “eğlence endüstrisi”nin içinde değerlendirilmiştir. Bir müzikhol gösterisinin hazırlanmasında belirleyici olan amaçların benzerleri film yapımcılığına yansımıştır. Yapım ve gösterim işiyle uğraşanların hedefi, bu yepyeni sürprizli ve keyifli alanda çalışmanın verdiği heyecanın ötesinde, para kazanmak ol-

(38) Burada Todorov’un, “tarihsel türler”, “kuramsal türler” ayrımını sinema dünyasına aktarmakta yarar olabilir. Bkz. Tzvetan Todorov, **The Fantastic, A Structural Approach to a Literary Genre** (Trans. by, Richard Howard), The Press of Case Western Reserve University, Cleveland, 1973, s. 13. Birinci grupta sinemanın tarihsel gerçekliği içinde gözlenen türler yeri alırken; ikincide, kuramsal bir düzenden tündengelemlerle ortaya çıkacak türler bulunmaktadır. Dolayısıyla her zaman “kuramsal film türleri” söz konusu olabilir ve böylesi türler içinde ticari olmayan filmlere de yer verilebilir.

muştur. Nitekim, yapımcıların büyük çoğunluğu bu yeni alana pek çok değişik ticari girişimden sonra geçerken, kendi küçük salonlarında film gösterenler de ufukta görünen kazancın cazibesiyle yapımcılığa atılmışlardır. Geçerli ekonomik sistemin gereklerine uygun bir yaklaşımla yola çıkıldığından sinema sektörü, kaçınılmaz biçimde, öncelikle rekabet ve kârlılık esasına dayalı olarak düzenlenmiştir. Büyük kitleleri cezbeden bu yeni "atraksiyon"a yönelik hızla genişleyen talebi karşılamak için artan sayıda film yapma zorunluğu, örgütlenmenin kapitalist ekonominin gerektirdiği biçimde gerçekleştirilmesi sonucunu doğurmuştur. Aynı ekonomik sistemi benimseyen tüm ülkelerde, sinema alanının temel işleyiş biçimi bu modele uygundur. Ancak, sinema alanında Avrupa ve ABD arasındaki rekabet, Birinci Dünya Savaşı'yla birlikte ABD lehine sona ermiş ve Hollywood'un tekelci "Stüdyo Dönemi" başlamıştır. Böylece Hollywood, güçlü bir iç ve dış pazar garantisi altında popüler filmlerin binlercesini üretip tüm dünyaya dağıtmıştır.

1.Hollywood Türleri Yaratıyor

Hollywood'un dev stüdyoları, 1920'lerin rekabet koşulları içinde, bir yandan çarpıcı ve yeni konuların peşinde koşuyor, öte yandan da sınıanmış olanların güvencesinden yararlanıyordu. Böylece Amerikan sinemasının, türleri, alttürleri ve tarzları çeşitlendi. Hangi filmin, ne zaman ve nasıl gişe başarısı kazanabileceğinin kesin formülü hiçbir zaman bulunamadığından, yapılan yatırımın taşıdığı riske karşı, başarılı filmlerin benzerleri yapıldı, bazı nitelikleri tekrarlandı. Bunların yanı sıra stüdyolar zarar olasılığına karşı, bir yandan öngösterimlerle nabız ölçüp, öte yandan seyircinin hangi filmlere daha çok ilgi gösterdiğini sürekli izleyip kendilerini korumaya çalıştılar. Dolayısıyla Hollywood için en önemli mesele, her zaman neyin nasıl satılacağı oldu. Sonuçta iki ayrı sistem, film türleri ve yıldızcılık, bu açıdan en güvenilir dayanaklar olarak ortaya çıkmıştı.

Hollywood, yirmili yıllardan itibaren uluslararası ve homojen bir kitle olarak değerlendirdiği seyirci kitlesine yönelik filmler üretmeye başladı ve altmışlara dek uzanan bir dönem boyunca, "Stüdyo Sistemi" en parlak sonuçlarını aldı. Stüdyolar -özellikle 1948'e dek- ABD'deki büyük salon zincirlerini de denetlediklerinden seyirci sayısındaki en küçük kıpırdanmalara bile hassas davranmak zorundaydılar. Dolayısıyla endüstri, böylesi bazı olumsuz işaretleri alırmaz önce sesi, sonra rengi, sonra geniş perdeyi ve sonra üçüncü boyutu devreye soktu; seyirciyi yeni baştan kazanmanın yollarını bulmayı başardı. Ancak, farklı kitle iletişim araçlarının yaygınlaşması karşısında sinema, genelde seyircisinin büyük kısmını yitirmiş ve stüdyo dönemi, altmışların ortasında tümüyle sona ermiştir. Bununla birlikte Hollywood, teknik atraksiyonları, şaşırtıcı görsel tasarımları, parlatılmış pahalı filmleriyle bugün yine rakipsiz olarak dünya pazarlarındaki egemenliğini sürdürmektedir. Stüdyoların uluslararası ve uluslararası dev şirketlerin içinde erimesiyle binlerce kişiyi memur gibi istihdam eden örgütlenme biçimi ortadan kalkmış olsa da, sinema endüstrisinin yıllık yatırım ve kâr payları, ABD ekonomisi içindeki önemini bugün de korumaktadır.

Yukarıda anılan dönem boyunca yapılan binlerce film, öncelikle stüdyoların yıllık yapım planlarında, sonra da tanıtım kitapçıklarında, belirli adlar altında gruplandırılarak yer alıyordu. Öteki ticari girişim ya da endüstriyel üretim alanlarında olduğu gibi sinema endüstrisi de, daha en baştan ürünlerini sınıflamak, bunların niteliklerini, özelliklerini saptamak durumundaydı. Bu, bir yandan tanıtım olanaklarının devreye sokularak film kiralama işlemlerinin hızlanmasını sağlarken; öte yandan da "tüketici"den gelecek besleyici yankının değerlendirilmesini kolaylaştırıyordu. İlk yıllarda yapımcı ve dağıtımcı şirketler ellerindeki filmleri bazı başlıklar altında gruplayarak listeler hazırlayıp bunları müşterilerine broşürler aracılığıyla ilettiler. Buna paralel olarak basında yer alan yazılarda da bazı adlandırmalar ortaya çıktı, seyircinin kendi sınıflamaları da bu

süreçte yerini almaya başladı. Ancak Hollywood film türlerinin oluşumunda -kitlesel üretime dayanan ekonominin her alanında olduğu gibi- en önemli rolü, standartları saptama zorunluluğu oynamış ve bu durum, stüdyo sisteminin özgün işleyişiyle -yıldızlar, yönetmenler vb. hemen hemen herkesin stüdyolara sözleşmeyle bağlı olması gibi- bütünleşmiştir. Hollywood'un, seyircinin belirli konular, olay örgüleri, mekanlar, oyuncular açısından tepkisini değerlendirme ve beklentilerini belirleme mekanizmalarını işleterek geleneklerini oluşturma sürecinde, türler de özellikle yıldızcılıkla etkileşerek biçimlenmiştir. Zaman içinde uzmanlaşma eğilimi aracılığıyla, bazı stüdyolar belirli tür filmleri yapma konusunda ağırlık kazandılar. (39) Bunun yanı sıra, rekabet ortamı, stüdyoların türleri farklı örneklerle zenginleştirmesine yardım etti; stüdyonun adı, seyircinin film hakkında salona girmeden önce edindiği genel fikrin oluşmasında belirleyicilik kazandı. Böylece, seyirci zaman zaman belli bir türe ötekilerden daha fazla ilgi göstermiş ve bu durum, o türün daha da serpilip gelişmesini sağlamıştır. Ayrıca bu dönemde, Hollywood, çeşitleme, yinleme, sinama olanağını yılda çekilen beş yüz film aracılığıyla rahatlıkla değerlendirmiştir.

Burada, Hollywood tür filmlerinin dünya seyircisi tarafından seyredilmesine ilişkin iki temel özellikten söz etmek gerekiyor. Bunlardan biri, Hollywood sinemasının yukarıda değinilen parlak, hızlı ve yeni filmleri sürekli olarak üretebilmesidir. Bunun arkasında büyük yatırım olanaklarıyla sağlam bir endüstri yatmaktadır. Bir yandan alt yapısının olanaklarını; öte yandan, en son teknolojiden yararlanabilen geniş insan gücünü devreye sokabilen Hollywood, bunalımları atlattır ve kendini yenilerken, özellikle iç pazarının sağlamlığına -seyirci, salon sayısı ve sinemaya gitme sıklığı ile reklam

(39) Örneğin, 1920'lerde Warner Brothers özellikle dört tür üzerinde uzmanlaşmış görünüyordu: Gangster filmleri, Busby Berkeley Müzikalleri, toplumsal vicdana seslenen filmler ve biyografiler. Cobbett Steinberg, *Reel Facts*, Penguin Books Ltd. Suffolk, 1981, s. 465.

ve tanıtım olanakları vb. açısından- dayanmıştır. Bu pazar, yatırım giderlerini karşılayacak denli geniştir ve Hollywood sinemasının çeşitli türlerle cezbediği yabancı seyircilere yönelen dış satışlardan elde ettiği kazancın tümünün kâr hanesine aktarılmasına fırsat vermiştir. Böylece Hollywood, yeni büyük prodüksiyonların giderlerini rahatça karşılayabilmiştir. Sinemanın kârlılığı, bu sektörün dışındaki yatırımcılarla Hollywood arasındaki sıkı ilişkinin de temeli olmuştur.

Tür filmlerinin uluslararası kabûlünde ikinci özellik ise, Hollywood'un, uzun süre Amerikan tiyatrosuna hakim olan görkemli melodram geleneğini ve bu kalıba çok iyi uyan, onunla ortak anlatısal özellikleri paylaşan popüler edebiyat ürünlerini başarıyla harmanlayarak kendine mal etmiş olmasıdır. Böylece, ortak insani duyguları gıcıklayan ve sinemanın getirdiği olanaklara çok uygun düşen bir malzeme birikimi ortaya çıkmış, homojen bir seyirci kitlesi yaratma konusunda çok yardımcı olmuştur. Her türlü değişime uyarlanabilen melodramatik gelenekten, bütün türler -parodiler aracılığıyla komediler de- yararlanmış ve toplumsal gerilimlerin duygusal düzeye aktarılmasında sahip oldukları güç sayesinde melodramlar, tüm ülke sinemaları için vazgeçilmez olmuştur.

Hollywood türlerinin oluşmasında rol oynayan etkileşim süreçlerine eklenmesi gereken bir başka önemli öge de sansür mekanizmalarıdır. Hollywood uzun yıllar boyunca ABD'nin tutucu ve güçlü baskı gruplarının hedef aldığı kurumların başında gelmiştir. Bunların baskısı, sinemayı kendi kendini denetleme konusunda önlemler almaya itmiş ve yapım sırasında uyulması gereken, çok sayıda kural konmuştur. Bu kuralların -"The Code"- büyük kısmı stüdyo sisteminin tamamen çözüldüğü altmışlara dek geçerliliğini korumuştur. Bu kuralların 1930'larda kesinleşmiş olmasının; aynı yıllarda, büyümenin en uç noktalarına ulaşan Hollywood'un ürettiği türlerin sınırlarının belirlenmesine denk düşmesi rastlantısal değildir. Bu durum, türleri tanımlarken değerlendirilmesi gereken öğeler arasına

örgütlü toplumsal baskıları ve sansür kurumunu da sokmayı zorunlu kılmaktadır. Ayrıca Hollywood türleri açısından bir başka önemli tarihsel olgu da, Mc Carthy dönemi Amerikan Aleyhtarı Faaliyetler Komisyonu'nun soruşturmalarıdır. Bu soruşturmalar, sektör dışına atılan sinemacılar ve bunların sonucunda Hollywood'da ortaya çıkan çalkantılar, İkinci Dünya Savaşı sonrasında yaşanan toplumsal ve kültürel değişimin türler üzerindeki etkisinin niteliğini belirlemiştir.

Bütün film türlerinde, Amerikan sisteminin temelde insani ve anlamlı olduğu ya da mevcut sistemlerin en iyisi olduğu iddiası, tarihsel ve toplumsal olgularla etkileşim içinde değişim göstermekle birlikte, hiçbir zaman terk edilmemiştir. Bu genel çerçeveye doku-
nulumaksızın, Hollywood sinemasında her türlü eleştiri de, yine popüler tür filmleri aracılığıyla yapılmıştır. Bu anlamda, tür filmleri bir yönüyle yeniliklere açık, toplumsal talepleri dile getirici gibi görünmekte; öte yandan da sistemin temel direklerini koruma konusunda Hollywood'un hiç taviz vermediğinin kanıtı olmaktadır. Amerikan toplumunun temel inançları, popüler tür filmleri aracılığıyla, değişen toplumsal ortama uygun biçimde, farklı alışımlarla, her zamanda gündemde tutulmuş, her defasında yeniden kitlelere mal edilmiştir. Tür filmleri, yalnızca Amerikan toplumunu değil, uluslararası kültürel biçimler olarak tüm ülkelerdeki seyircileri etkilemiş ve ABD'nin "elçileri" olma görevlerini başarıyla yerine getirmişlerdir. (40)

2.Film Türleri Nasıl Belirlenir?

Film türlerinin tanımlarına yer verilen bölümde de görüldüğü gibi; filmlerin belirli kıstaslara göre sınıflandırıldığını ve türlerin buna göre adlandırıldığını söylemek olanaksızdır. Üzerinde bir öl-

(40) Nülgün Abisel, *İngiliz Sineması Üzerine Notlar*, BYYO Yıllık, 1982, BYYO Yayınları, Ankara, 1983, s. 3.

çüde uzlaşmaya varılmış olan temel ayırım, kurmaca, belgesel ve deneysel/avant-garde filmler ayırımıdır. Ayrıca, trajedi, komedi, dram, melodram gibi geleneksel anlatı türlerinin adlarından da yararlanılabilir. Ancak, film türlerinin sınıflandırma açısından temel özelliği, filmlerin öbeklenmesinde ve adlandırılmasında ilk adımı endüstrinin ya da film şirketlerinin atmış olmasıdır. Daha önce de belirtildiği gibi, ilk günlerden itibaren yapım ve dağıtım şirketleri kendi film stoklarını tanıtmak için broşürler çıkarmak zorunda kalmışlardı. Bu tanıtıcı broşürlerde filmleri, kendi isteklerine ve günün yerleşik yaklaşımlarına göre öbeklemektedirler. Örneğin, 1902'de Biograph şirketinin ön listesinde satışa çıkarılan filmler şu başlıklar altında toplanmıştı: Komedi Manzaraları, Spor ve Eğlence Görüntüleri, Askeri Görüntüleri, Demiryolu Görüntüleri, Manzara Görüntüleri, Denizcilik Manzaraları, Ünlü Kişilerin Görüntüleri, Çeşitli Görüntüler, Hileli Resimler, Çocuklara Resimler, İtfaiye ve Devriye Görüntüleri, Pan-Amerikan Sergisi Görüntüleri, Vodvil Görüntüleri, Tören Yürüyüşü Görüntüleri.⁽⁴¹⁾ Kleine Optical Company'nin 1905 film kataloğundaki filmler ise şöyle sıralanıyordu: 1. Öykü: a.Tarihi, b. Dramatik, c. Anlatısal; 2. Komik; 3. Gizemli; 4. Manzara; 5. Meşhurlar.⁽⁴²⁾ L. Jacobs'a göre 1918'e dek her stüdyo, ürünlerinin bir kısmını "formül filmleri" biçiminde, yani eylem filmleri, westernler, "şok ediciler", komediler vb. olarak planlamaktaydı.⁽⁴³⁾ Otuzlu yıllara gelindiğinde bu esneklik büyük ölçüde ortadan kalkmış ve daha fazla ortak kabul gören tür adları yerleşmiş; üstelik stüdyolar arasında belirli türlere verilen ağırlık açısından bir farklılaşma da başlamıştır: Paramount ve incelikli "Avrupalı" güldürüler; Universal ve korku filmleri; Warner Brothers ve gangster filmleri, Monogram ve ucuz westernler; MGM ve müzikaller gibi.

(41) Steve Neale, *Questions of Genre*, a.g.e., s. 55.

(42) A.k., s.

(43) Lewis Jacobs. *The Rise of the American Film*, Teachers Collage Press, New York 1968'den Akt., Andrew Tudor, *Image and Influence*, a.g.e., s. 181.

Filmleri kendi koyduğu kıstaslara göre ciddi biçimde sınıflandıran ilk sinema yazarı Vachel Lindsay'dir. Şair ve eleştirmen olan Lindsay, 1915 tarihli kitabında filmlerin sanatsal ürünler olduğunu kanıtlamaya çalışmış ve kurmaca filmleri ele alarak, bunları öteki sanat dallarıyla karşılaştırıp üç büyük gruba ayırmıştır. Birinci gruba, tiyatro sahnesine sığmayacak eylemlerin filmleri girmekte ve Lindsay bunları yalnızca sinema aracılığıyla gerçekleştirilebilecek hareketli heykellere benzetmektedir. İkinci grup, samimi, derinlikli filmlerdir ve bunlarda karakterler, kişilikler ön plana çıkar. Lindsay'e göre, bu gruba giren filmlerde önemli olan "bir hava" yaratmaktır ve bunlar hareket halindeki tabloları benzerler. Üçüncü grup ise "muhteşem" filmlerdir. Lindsay bunları destanlara benzetmekte ve kendi içinde, masalsı olanlar, kalabalıkları içerenler, vatanseverlik temasını işleyenler ve dini filmler olarak tekrar dörde ayırmaktadır. Bu gruba giren filmler, Lindsay tarafından eylem içindeki mimari olarak nitelenmiştir. (44)

Filmler pek çok kıstasa göre sınıflanabilir. Hatta, hepsi önce sanat filmi olanlar ve olmayanlar diye ayrılıp, sonra bunların alttürlerine geçilebilir. Klasik anlatısal biçimler de sinemaya uygulanabilir: Dram, komedi, trajedi, melodram. Filmleri yönetmenlerine göre, içindeki olayların yerleştirildiği tarihsel döneme göre, öne çıkardığı duyguya göre, acıklı ya da gülünç olmasına göre, yöneldiği seyirci kitlesine göre, ele aldığı toplumsal ve kültürel soruna göre, çeşitli biçimsel özelliklerine göre, kısacası pek çok sayıda kıstasa göre öbeklemek olasıdır. Zaten bir anlamda böyle yapılmaktadır. Örneğin müzikal ve gangster türlerinin adları bile, daha baştan, ortak olmayan bir noktadan yola çıkılarak yapılan sınıflamaya işaret etmektedir. Macera, korku ya da bilim-kurmaca için de aynı şey söz konusudur. Filmler, klasik anlatı yapısının temel öğeleri olan kahra-

(44) Vachel Lindsay, **The Art of Motion Pictures**, Revised Ed., New York, 1922'den akt. Eric Rhode, **A History of the Cinema, From Its Origins to 1970**, Penguin Books, Middlesex, 1978, s. 32.

manlar -korsan, casus, gangster, dedektif, vampir ve yaratık gibi- ve eylemin yer aldığı mekanlar -western, yol, hayaletli ev/şato gibi- aracılığıyla da sınıflandırılmaktadır. Bunun yanı sıra sinema, özellikle tiyatro ve edebiyattaki sınıflandırmalardan da yararlanmış -aile melodramları, gerilim, bilim-kurmaca, durum güldürüsü vb- ve bu da işleri iyice karıştırmıştır. Bunların temelinde, popüler filmlerin, yapısal olarak geleneksel özellikler taşıyan kurmaca anlatılar olması ve anlatıları sınıflandırılmada Aristoteles'den kaynaklanan modelin etkisinin sürmesi yatmaktadır.

Türsel sınıflama konusundaki temel sorunsal, bir türü, kapsadığı tüm örnekleri incelemekten ya da en azından gözden geçirmeden tartışmanın mümkün olup olmadığıdır. Çünkü, örneğin bir filmi, tür açısından incelemek için, birçok filmde işlerliği olan bir ilkeyi keşfetmiş olmak gerekmektedir. Tüm filmleri izlemek mümkün olmadığına göre, tür eleştirisinden vaz mı geçilmelidir? Bu konudaki çıkış yolunu, Tzvetan Todorov göstermekte ve bilimsel metodun bu sorunu çözeceğini ileri sürmektedir. Todorov'a göre, bilimsel metodun birinci niteliği, bir olguyu tanımlamak için, onun her kertesini gözlemek yerine tümdengelimle başvurmaktır. Genel bir hipotez, az sayıda durumun incelenmesi sonucunda kurulacak ve daha sonra bu hipotez öteki durumlara uygulanarak red ya da kabul edilecektir. Ancak, bu hipotez, ne denli çok sayıda örneğe uygulanırsa uygulan- sın bundan evrensel yasalar çıkarmak mümkün değildir. Todorov, sonuçta bir kuramın mantıksal uyumluluğunun önemli olduğunu savunmaktadır. (45) Aynı sorunun altını, film türleri açısından çizen Edward Buscombe, Wellek ve Warren'den yola çıkarak, tür tarihindeki ikilemin tüm tarihin ikilemi olduğunu ileri sürmektedir. Çünkü kullanılan türsel başvuru şemasını keşfedebilmek için tarihi incelemek gerekirken; ama tarihi, kabul edilmiş bir seçme şeması olmadan incelemek mümkün olmamaktadır.(46) Dolayısıyla örneğin,

(45) Tzvetan Todorov, a.g.e., s. 4.

(46) Edward Buscombe, *The Idea of Genre in the American Cinema, Film Genre Reader*, a.g.e., s. 13.

westernin ne olduğunu tanımlamak için belirli cins filmlere bakmak gerekmekte, ancak westernin ne olduğunu bilmeden hangilerine bakılacağına nasıl belirleneceği sorun olarak kalmaktadır. Buscombe bu sorunu "sağduyu" ile çözmeyi önermektedir. Yani western adıyla anılanlara bakarak bir ögeler listesi çıkarılabilir. Aynı görüşü paylaşan Andrew Tudor'a göre: "Tür terimini kullanan her yazar bir ikilemin içine düşmektedir". Çünkü bu yazar, örneğin "bir 'western'i, çözümleme sonrasına dek 'westernler' denemeyecek filmlerden oluşan bir gövdeyi çözümleme esasına dayanarak tarif etmektedir".⁽⁴⁷⁾ Tudor, Buscombe'dan farklı olarak, öteki filmlerden şu ya da bu adla ayrılmış olan bir grup filmin çözümlenmesi sonunda ortaya çıkan özelliklere bakarak sonraki filmleri bu gruplara koyarken, ilk grubun hangi tarife göre seçildiğinin belli olmamasına daha fazla önem vermektedir. Tudor bu konuda, iki yol olduğunu ileri sürmektedir. Bunlardan birincisi, eleştirel amaca bağlı olarak a priori bir kriterin seçilip ayırımın buna göre yapılmasıdır. İkincisi ise, o türden bir filmi inşa eden şeyin ne olduğuna ilişkin genel geçer kültürel bir uzlaşmaya dayanmak ve bunu temel alarak türü ayrıntısıyla incelemektir. Tudor için tür, bir dizi kültürel uyuşumlardan oluştuğundan, ortak olarak "tür olduğuna inanılan şey"dir.⁽⁴⁸⁾ Bu noktada, Tudor da, Buscombe'un sağduyuya dayanma önerisine katılmış olmaktadır. Ancak Tudor, bir türü incelerken gişe başarısına bakılmaksızın olabildiğince çok sayıda film örneğine yaslanmak gerektiğini de savunmaktadır.

Steve Neale'nin, türlere ilişkin bir inceleme programı hazırlarken, bir anlamda ikinci yolu kullandığı söylenebilir. Neale, endüstri, seyirci ve eleştirmenler arasında ortaya çıkan bir cins uzlaşmaya dayanarak şöyle bir sınıflandırma yapmıştır: Komedi, dedektif, destan, fantazi-serüven, gangster, dehşet, melodram, müzikal, bilim-kurmaca, gerilim ve western.⁽⁴⁹⁾ Judith Hess Wright ise, tür filmle-

(47) Andrew Tudor, *Theories of Film*, a.g.e., s. 135.

(48) A.k., s. 138-139.

(49) Steve Neal, *Genre*, a.g.e., s. 66-69.

rinin toplumsal konununun aydınlanması için bu filmlerin "yaptıklarını" açıklamak gerektiğini öne sürmekte ve bu sorunun yanıtını da; toplumsal çatışmaların farkına varma korkusunu giderme, eylem yerine tatmin, isyan yerine acıma ve ürküntü yaratma, kısacası statükoyu koruyarak yönetici sınıfın çıkarlarına hizmet etme olarak vermektedir. Tür filmlerinin toplumsal sorunlara gerici çözümler getirdiğini ileri süren Wright, birinci yolu kullanmış ve dört temel çatışmanın yoğunlaştırılmasıyla ortaya çıkan dört tür saymıştır: Western (iyiyle kötü arasındaki çatışmanın şiddetli eylemle yalın biçimde çözülmesi); korku (sorun çözmede akla dayananla, imana ya da geleneksel us dışı inançlara dayanan yollar arasındaki çatışma); bilim kurgu (istilacılarla düzeni korumak isteyenler arasındaki çatışma); gangster (toplumsal ve maddi başarı arzusuyla "öteki" olma arasındaki çatışma).⁽⁵⁰⁾ Wright'a göre, tür filmlerinin kapitalizme içkin çatışmalara gösterdiği çözüm yönetici sınıfa itaattir. Seyirci kendini ve çevresini sorgulamaktan, tek hakiki seçeneği olan karşı çıkıştan kaçır, bunun yerine fantazilerde bir sığınak bulur.⁽⁵¹⁾ Ancak unutulmamalıdır ki tür filmlerinin ne "yaptığı" sorusu her zaman açıklayıcı değildir ve farklı türleri birbirinden ayırmak üzere bir kıstas olarak kullanılması zordur. Çünkü bu soruya verilebilecek "korkutmak", " güldürmek" gibi, başka yanıtlar da vardır ve bunun sonucunda başka başka türlerle karşılaşmak mümkündür. Thomas Schatz ise, geleneksel anlatı yapılarındaki uylaşımları esas alarak tür filmlerine iki tip anlatısal stratejinin egemen olduğunu öne sürmekte, bunları da, eylemin yer aldığı ortam, karakterler ve olay örgüsünün yapısı açısından "Düzen" ve "Bütünleşme" türleri olarak gruplamaktadır. Schatz'a göre, birinci başlık altında, toplumsal düzene yönelik bir tehlikenin söz konusu olduğu western, gangster ve dedektif filmleri yer almakta; bütünleşme baş-

(50) Judith Hess Wright, *Genre Films and the Status Quo*, *Film Genre Reader*, a.g.e., s. 41-4.

(51) A.k., s. 49.

lığı ise, toplumsal ve kişisel çatışmaların duygusal düzleme çekildiği, bütünleşmenin romantik aşk aracılığıyla gerçekleştiği müzikalleri salon güldürülerini ve aile melodramlarını kapsamaktadır.⁽⁵²⁾ Schatz böyle bir ayrımı, tür filmlerinin aynı metin içinde Amerikan kültürünün ideallerini, değerlerini ve inançlarını hem eleştirip hem de güçlendirdiğini göstermek üzere yapmıştır. Marcia Landy ise, 1930-1960 dönemi İngiliz sinemasındaki türleri incelemesinin nedenini, bunların İngiliz sineması ve toplumu üzerine zengin ve farklılaşan görüşler sunmasına bağlamaktadır. Landy'e göre, 1930'larda etkin olan türler melodramlar, tarihi filmler, müzikaller, komediler ve imparatorluğa ilişkin filmler iken; 1950'lerden itibaren bunlara korku, savaş, toplumsal sorunlara ilişkin filmler ve kadın filmleri eklenmiştir.⁽⁵³⁾

Bu farklı yaklaşımların yanı sıra bir de, aynı anda değişik kısıtların ele alınmasıyla ortaya çıkacak türlere örnek olmak üzere, Joseph W. Reed'in sınıflamasına yer vermek ilginç olacaktır. Reed, önce üç tane güçlü "türler ailesi" saptamaktadır. Bunların birincisi westernler, kadın filmleri ve savaş filmleridir. İkinci aileye giren, drama ya da kurmaca kökenli filmler de yine üçlü bir grup oluşturmaktadır: komedi, müzikal ve kostüme filmler. Reed, düzenlediği üçüncü gruba "büyük" konuları işleyen film türlerini yerleştirdiğini ileri sürmekte ve bunları suç filmleri, casus/gerilim filmleri, eylem/serüven filmleri, korku filmleri, bilim-kurmacalar ve destanlar olarak sıralamaktadır. Bunların dışında kalanlar şunlardır: büyük film-sel mekanlara göre -kent, çöl, orman/bataklık, uzay filmleri; taşıma araçlarına göre -posta arabası, otomobil, tren, transatlantik filmleri; yıldızlara göre -Joan Crawford, John Wayne, vb. filmleri; bedensel tuhaflıklara göre -cüce filmleri, Kung Fu filmleri; mesleklere göre -

(52) Thomas Schatz, **Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System**, Temple University Press, Philadelphia, 1981, s. 34-35.

(53) Marcia Landy, **British Film Genres, Cinema and Society: 1930-1960**, Princeton University Press, New Jersey, s. 10-14.

besteci, yazar, doktor filmleri, havacılık filmleri. Ayrıca harem ve korsan filmleri, hapishane filmleri, hayvan ve spor filmleri, aile filmleri, liseli filmleri, mucit filmleri. Reed son olarak, türleri tür yapanın usta yönetmenler olduğunu iddia ederek, Hitchcock, Ford gibi auteurlerin filmlerinin ayrı birer tür oluşturabileceğini söylemektedir.⁽⁵⁴⁾ Reed'e göre bütün türler birçok parçaya bölünmüştür ve bir çoğunun sınırları birbirleri içine geçmektedir. Ayrıca, bir türün içinden bir başkası filizlenip miras aldığı özellikleri yeni biçimler haline getirerek kendini inşa etmektedir. Dolayısıyla, bir çok tür için melez sözcüğünü kullanmak olasıdır.

Görüldüğü gibi tüm kuramsal tartışmalara karşın, filmlerin hangi türün içine gireceğinin belirlenmesinde her zaman öznel tercihler geçerli olabilmektedir. Çoğu kez bir filmi, bir türe değil de ötekine yerleştirmede aynı kıstaslar uygulanmamakta ya da özel nitelikler arasında bir seçim yapmak gerekmektedir. Örneğin, olay örgüsü "Vahşi Batı"ya yerleştirilmiş olmasına karşın Oklahoma (Fred Zinnemann, 1955) bir western değil bir müzikal olarak ele alınmaktadır. Çünkü burada önemli olan anlatının durup dururken bir şarkı tarafından kesintiye uğraması ve şarkıların filmin kurnaca dünyasının bir parçası olmasıdır. Yani bu örnekte ayırım, daha çok anlatı yapısıyla ilgilidir. Öte yandan anlatılan öykünün bilimsel verilere uygunluğu bir filmi bilim kurnaca yaparken, bir diğerini korku filmlerinin arasına sokabilmektedir. Ağırlıklı olarak bir aşk ilişkisini işleyen bir film İkinci Dünya Savaşı yıllarına yerleştirilmiş bile olsa bir aşk filmi ya da melodramken; bir başkasında yanardağın patlaması sırasında yaşanan aşk, onu felâket filmi olmaktan çıkarmayacaktır. Bütün bunların ötesinde serüven sineması diye bir başlık açıp içine, uzak denizlerde ve kıtalarda beyaz adamın fetihlerini anlatan filmleri, korsanları, dağcılarını, araba yarışçılarını, hazine arayıcılarını koymak ne derece doğrudur? Her film bir anlamda se-

(54) Joseph W. Reed, a.g.e., s. 9-11.

rüven filmi değil midir? Tüm kurmaca anlatılar insanın serüvenine ilişkindir ama serüven filmlerinde kıstas, sinematografinin görsel etkinliğinden yararlanılarak, bilinmeyen ve tehlikelerle dolu ülkelerde ya da doğanın acımasız koşullarında insanın -çoğu kez beyaz erkeğin- gücünün ve dayanıklılığının kanıtlanmasıdır; dolayısıyla bu filmler eylem yoğun bir olay örgüsü içerir. Aksi takdirde iki kişilik bir oda filminde bile zihinsel, ruhsal ya da fantastik bir serüven söz konusu olabilir. Westernler de serüven sineması tanımına uymakla birlikte, içerdiği çok özelleşmiş toplumsal ilişkiler ağı, davranış ve ahlak kodları, özgün ikonografisi, izleyicinin bu türe yönelik kültürel ve türsel beklentileri aracılığıyla ondan ayrılır. Anlaşılacağı gibi, ele alınan film türleri olduğundan görsel malzemenin kendi ve gösterilişi sınıflandırmalar açısından önemli bir yer tutmaktadır. Nesneler, tipler, mekanlar, bazı doğa parçaları simgeleşerek belirli türlerin görsel malzemeleri arasında özel bir yer tutarlar: siyah otomobil, otomatik tüfek gangster filmlerinin; geniş kenarlı şapka, mahmuz, kement, tabanca, çöl, westernlerin; yanıp sönen ışıklar, göstergeler, uzay gemileri bilim kurmacalarının görsel uylaşımlarından bazılarıdır. Ancak bunların bir stilizasyon süreci geçirdiği, basın, reklam ve moda gibi, sinemanın kendi dışındaki kültürel sistemlerle kurduğu etkileşim aracılığıyla simgeleştiklerini de unutmamak gerekir. Örneğin, günlük olayların gazetelere yansıyan hikayelerinden yola çıkan gangster filmlerindeki karakterlerin giysileri, hakiki gangsterlerin beğenisini kazanmış ve onların da benzer biçimde giyinmesine neden olmuştur. Bu durum ise, aynı giysilerin filmlerde iyice stilize edilerek kullanılması sonucunu doğurmuştur. Hiç bir film ve film türü kendi başına bir anlam taşımaz. Bunlar, birbirleriyle ilişkileri, farklılıkları ve benzerlikleri, seyircinin, endüstrinin, sansür mekanizmalarının beklentileri, dönemin ve tarihin belirleyici nitelikleriyle etkileşim içinde, sinema sisteminin bir parçası olarak anlamlıdır. Popüler filmlerin hepsi, hangi türe girerlerse girsinler, bazı ortak özelliklere sahiptirler. Ancak bu, tür-

lerin değişmezliğini göstermez; türlerin dönemin koşullarına uygun olarak bazen kendilerini öteki türlerden ayıran öne çıkarılmış özelliklerinde değişiklik olur. Örneğin, şiddet her zaman westernin öne çıkardığı bir öge olmakla birlikte bunun film içindeki ağırlığı, yoğunluğu ve sergilenişi değişmiş, altmışlarla birlikte, kan aracılığıyla görselleştirilmeye başlanmıştır. Yetmişlerde ise korku filmlerinin esas "yaratık"ı, birlikte yaşadığımız sıradan insan olmuştur. Türlerin sınıflandırılmasıyla ilgili bir başka nokta tam da burada gündeme gelmektedir: dönemlik filmler (cycles) ve alttürler.

Zaman zaman, kısa bir dönem için belirli bir grup film, çoğu kez bir türün içinden doğup sıyrılmakta, kendi başına özgünlük kazanmaktadır. Casus, döğüş sanatları, yol, takip, felaket filmleri, porno filmler ve Hollywood'un kendini anlattığı Hollywood filmleri, Amerikalı siyahlara ilişkin siyah film gibi.⁽⁵⁵⁾ Bunlar çok kısa ömürlü bir grup oluşturan ve doğrudan yineleme üzerine kurulan filmleri içerirler. Dolayısıyla, bir türün çatısı altında zaman içinde ortaya çıkan alttürlerden farklıdırlar. Bu dönemlik film gruplarından bazıları bir süre sonra kendi başına bir türe dönüşecek denli çeşitlenip zenginleşebilirler. Steve Neal, türlerin süreçler olarak ele alınmasıyla alttürlerle ilişkin soruların da yanıtlanabileceği inancındadır. Neale'a göre, bir türsel rejimin parçaları olan türler, süreçsel doğalarıyla değişim geçirir, gelişir ve birbirlerinden bazı öğeleri ödünç alır ya da birbirlerinin sınırlarını aşarlar; böylece, çeşitli melezler ortaya çıkar -dramatik komedi, erotik dedektif filmi, psikolojik dram gibi. Özellikle otuzların öncesinde tek bir tip -yani bir aşka ilişkin- olay örgüsü içerdiklerinden, neredeyse tüm Hollywood filmleri melezdir.⁽⁵⁶⁾ Daha da ötesi Neale'a göre, sinema dışındaki

(55) James Monaco, **How to Read a Film**, Oxford University Press, New York, 1977, s. 285.

(56) David Bordwell, Janet Staiger, Kristin Thompson, **The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production To 1960**, Routledge, London, 1985, s. 16-17.

en "saf" ve dengeli türler bile, daha önce var olanların öğelerinin biraraya gelmesiyle oluşmuşlardır.⁽⁵⁷⁾ Türlerin homojenlik ve süreklilik açısından değil dönemsel dönüşümlerin ışığında ele alınması gerektiğini öne süren Frank Krutnik ise, alttürlerin ortaya çıkışına özel bir önem vermektedir. Krutnik, Neale'in, sinema sistemi içinde türlerin, yineleme ve farklılık arasında düzenleyicilik, aracılık yapan alt sistemler olduğu konusundaki görüşünü desteklemektedir. Hollywood kısa dönemli üretim planlarıyla, günün kültürel ikliminin eğilimlerini sermayesine katmakta, bunlarla uyumlu filmler yapabilmektedir.⁽⁵⁸⁾ Burada sinema endüstrisinin, filmlerine müşteri bulmak için seyirci araştırmaları yapması, en çok satan kitapları, ünlü yazarları, tiyatrocuları, sporcuları kendine bağlaması, sürekli olarak popüler öyküleri taraması önemli bir rol oynamaktadır. Bazı durumlarda böylesi filmlerden biri büyük bir başarı kazanmakta, dolayısıyla ya türün içinde bir dönüşüm ya da bir dönemlik filmler grubu ortaya çıkmaktadır. Krutnik'e göre bunların ortaya çıkışı, kurumsal, ekonomik, ideolojik ve hatta doğrudan siyasi belirleyicilerin rol aldığı, karmaşık bir olgu niteliği taşıdığından önemlidir.

Sinema araştırmacıları ve yazarları, yukarda Tudor'un değindiği ve Wright ile Schatz'ın örneklediği gibi, farklı amaçlar çerçevesinde kendi kıstaslarına göre filmleri sınıflandırabilirler. Eleştirmenlerce adlandırılıp geniş kabul gören tek film türü Film Noir 'dır. Film Noir, Fransız sinema yazarlarının, kırklı yılların sonlarına doğru yapılan bir grup Amerikan filminde tematik ve görsel açılardan ortak özellikler bulunduğu iddiası üzerine inşa edilmiştir. Bir başka deyişle burada endüstrinin bir katkısı olmamış, eleştirmenler seyrettikleri filmler arasından bir kısmını öteki Hollywood filmlerinden özellikle "iyimser" olup olmama açısından değerlendirerek "kara film" olarak adlandırmışlardır. Ancak gündelik kullanımı ve var

(57) Steve Neale, *Questions of Genre*, a.g.e., s. 58.

(58) Frank Krutnik, *In a Lonely Street; Film Noir, Genre, Masculinity*, Routledge, London, 1991, s. 11.

olan durumu betimlemek söz konusu olduğunda, türlerin oluşumunda karşılaşılan süreçleri de göz önünde tutarak, endüstriye ve geniş seyirci kitlesine mal olmuş genel başlıkları kullanmak en doğru yol gibi görünmektedir.

3.Tür Filmlerinin Ortak Özellikleri Neler Olabilir ?

Yukarıdaki açıklamalardan da anlaşılacağı gibi, tür filmlerinin en önemli özelliği popüler olmalarıdır. Kuşkusuz, her bir tür filminin ticari başarısı ötekilerle eşit değildir. Ancak asıl olan, ticari bir başarının hedeflenmesi; bu filmlerin sinema endüstrisinin egemen işleyiş tarzına uygun biçimde, dağıtım ve salon zincirleri aracılığıyla seyirciye ulaştırılmasıdır. İkinci bir ortak özellik, daha önce tür tanımlamalarında da ortaya konan "uylasımilar"â uygunluk ve filmin bu açıdan yarattığı farklılıkların, tür içinde, kendinden sonrakilere aracılığıyla düzenlenir olmasıdır. Bu ikinci özelliğe dayanan ve burada üzerinde durulacak olan konu, tür filmlerinin birer anlatısal kurmaca olarak sahip oldukları ortak noktalaradır. Bunların da başında "öykü" gelir.

Popüler filmlerin temel anlatısal öğeleri olan öykü ile öyküyü anlatma yollarının önemli bir kısmı, yüzyılların birikimini içeren gelenekten kaynaklanmış; eldeki bu gövdeye "sinematografi"nin özgün olanakları yeni bir nitelik kazandırmıştır. Bu durumda birinci özellik olarak, tür filmlerinin klasik anlamda bir öyküsü olduğu söylenebilir. Dil aracılığıyla olayların/olanların anlatılması, zamansal devamlılığı zorunlu kılmaya da, "anlatma" bittiğinde, başı ve sonu olan bir gelişme çizgisi, anlatmanın ve anlatılanın zamanım da içeren, çerçevesi belirli bir bütün ortaya çıkmaktadır. Duyguların, yorumların, soyutlamaların ifadesi ise çok daha karmaşık anlatı yapılarına yol açabilir. Burada önemli olan, toplumsal formasyonun niteliğince belirlenen yaşamı algılama tarzına paralel olarak "öykü"nün, tarihin bir anında ortaya çıkmasıdır. Öykü deyince, başlayıp biten, içinde en az bir -canlı ya da cansız- karakter olan, tek bir

eylemi ya da eylemler dizisini aktaran sözlü ya da yazılı anlatı biçimi anlaşılmaktadır. Bu öyküler ya bir kişinin ağzından dile gelir, ya bir yazılı metin halinde okunur ya da bir/birden fazla kişi tarafından canlandırılır. Aristoteles *Poetika*'da, "hikaye etme" ile "taklit edilenleri etkililik ve eylem içinde gösterme" yi birbirinden ayırıp, ikincileri "drama" olarak adlandırmıştır.⁽⁵⁹⁾ Bu da, taklit edilenlerin niteliğine -iyi kötü- bağlı olarak komedya ile tragedya olarak ikiye ayrılır. Aristoteles, tragedyayı ayrıntılı biçimde tanımlayıp, bir anlamda kurallarını belirlerken, klasik anlatı yapısının bazı özelliklerini de göstermiştir: tragedya, ahlaki bakımdan ağır başlı; başı ve sonu, belli bir uzunluğu olan bir eylemin kişilerce, eylem içinde temsil edilışıdır. Bu bakımdan salt bir öykünün (mitos) ötesine geçer. Tür filmlerinin ikinci özelliği de böylece ortaya çıkmaktadır. Tür filmi bir hikaye etne' değil, eylem içinde canlandırma yani dramadır. Bu nedenle belirli mekanları ve karakterleri vardır. Karakterler öyküyü, belirli bir olay örgüsü içinde aktarırlar. Bir tür filmi, iyi bilinen ve hemen tanınabilen olay örgüleri kullanmak, açıkça seçilebilen "kötü"lerle "kahraman"lar arasında yer alan, temel iyi-kötü karşıtlığını sergileyen bir nedenselliğe ve doğrusal bir zaman düzeneğine dayanmak durumundadır. Bütün bunlar uyuşuklara giden yolu açmaktadır. Nitekim, Douglas Pye, Hollywood sinemasındaki anlatı geleneklerini, doğrusallık, psikolojik katılım, dramatik zaman-mekan birliği ve yanılsamacılık olarak sıralıyor. Pye'a göre, bunların da ötesine geçen, sinemayı da aşan geniş anlatsal eğilimlerin dışında, ulusal geleneklere ve yerel özelliklere, tarihi ana göre değişen özelliklere bağlı olan uyuşuklar da vardır. Bu çeşitlilik Pye açısından sanatçıya çok geniş bir seçenekler, olanaklar yelpazesi sunmakta ve bu özelliklerin farklı bir araya getirilişleri türleri birbirinden ayırmaktadır.⁽⁶⁰⁾

(59) Aristoteles, *Poetika*, (Çev., İsmail Tunalı), Remzi Kitapevi, İstanbul, 1976, s. 14.

(60) Douglas Pye, *The Western (Genre and Movies)*, *Film Genre Reader*, a.g.e., s. 144-145.

İyi bilinen öykülerin kullanılması klasik bir uygulamadır ve anlatıların, dünyanın tutucu biçimde anlamlandırılması üzere kurulmuş olmalarıyla ilgilidir. Çoğu anlatıda, statükonun devamına yönelik ürkütme ve ödüllendirmeyi içeren eğitici nitelik iyice ağırlık kazanır. Sobchack bunun, Aristoteles'in sonuçlar ürettiği Yunan dramasından geldiğini söylemekte; "Kaç kişi babasını öldürüp anesiyle yatmıştır?" diye sormaktadır.⁽⁶¹⁾ Bu en nihayet basit bir öykü, aslında dönemi açısından korkutucu bir masaldır ve klasik anlatı biçimini yaratan pek çok Yunan eseri aynı temele dayalıdır. Bunlar, kendilerinden önceki masalların yeniden şekillenmiş, dramatik ya da epik biçim verilmiş halleridir. İyi ile kötünün çatışması, kutsal kitaplara, Habil'le Kabil'in öyküsüne dek gitmektedir. Film türlerinde de öykünün izi sürülürse, özellikle popüler edebiyat ürünleri ve sahne oyunları ile karşılaşılacaktır. Gangster filmleri bile günlük yaşamın kendinden değil, bunların gazetelere yansıyan öykülerinden yola çıkmıştır. Tür filmlerinin öyküyü, olay akışını ve karakterleri klasik yapı içinde ilişkilendirerek öne çıkarması, beraberinde bir başka temel özelliği, bu filmlerin yaşamı değil -bir yaşamı temsil etme biçimi olarak- birbirlerini taklit etmesini getirmiştir. Bu da, her cinsten uylaşımlar aracılığıyla gerçekleşir.

Tür filminin önemli bir başka özelliği ise, benzer ama farklı olma gerekliliğinin sonucunda -yoksa seyirci neden aynı filmi onlarca, yüzlerce kez izlesin ?- klasik anlatı geleneğine uygun biçimde, kısa bir zaman kesiti içinde türdeş filmlerle farklılıklarını daha çok biçimsel açıdan kurmaya çalışmasıdır. Çok ucuza mal edilen ve kopya olmaktan öteye gidemeyenlerin biçimsel yetersizliği bile bir anlamda farklılığı yaratan şeydir. Ama yine de türe ilişkin öğeler o filmin yapılışının tek meşruiyet dayanağı ise, o film tür filmidir. Örneğin dedektif filmleri, soruşturma ve izlemenin çeşitlemeleri olarak var olurlar. Mesele, "Ben kimim?" ya da "İnsanın göründü-

(61) Thomas Sobchack, a.g.e., s. 104.

güyle olduğu arasındaki farklılık nedir?" gibi sorular değil; "Kim yaptı?"dır. Zaman zaman bu sorular filmin içinde yer alsa bile, seyirci böyle soruları ciddiye almaya davet edilmez.

Tür filmleri, miras aldıkları klasik dramatik değerlere çok bağlıdır. Bu filmlerde her zaman kesin bir başlangıç, gelişme ve sonuç; bir devamlılık, bir kapalılık ve bir çerçeve duygusu vardır. Film, adeta "bir zamanlar" diye; var olan bir dengeyi göstererek başlar ve dengenin bozulmasıyla ilerler. Ancak, her iplik iyice birbirine bağlanır, tüm temel çatışmalar çözülür, denge yeniden kurulur ve film biter. Tür filmi kapalı bir dünyadır ve muğlaklığa - karakterlerde, olay örgüsünde, ya da ikonografide- hiç yer vermemeye çalışır. Neyin, ne ve nasıl olduğu her zaman açıklanacaktır. Muğlaklığa imkan vermeme zorunluluğu, o türün kendi türsel uygunlukları açısından da geçerlidir. Yani, seyirciyi, filmin hangi türe ait olduğu konusunda kararsızlığa düşürecek bir durum söz konusu olamaz. Tür filmine bu derli-topluluğu olay örgüsü kazandırır. Yukardaki açıklamalardan da anlaşılacağı gibi bu filmlerde nelerin olduğu önemlidir, neden oldukları değil. Uzay gemisi dünyaya dönünceye, kötülerin şatosu yanına, hak yerini buluncaya, düşman mahvedilinceye dek; olay olayı tespih taneleri gibi izler. Dolayısıyla, herhangi bir türün olay örgüsünün başlangıç noktası, gizil biçimde "son"u da içermektedir. Aristoteles'in dram tanımlamasına uygun olarak, olay örgüsü tür filmlerinde her şeyden önce gelir. Bu durum aynı perspektiften tür filmlerinin sinemasallığını sağlar; çünkü göz önünde gerçekleşen eylemler yoğun hareket içerirler ve bu nedenle sinemanın var oluşunun altında yatan gereksinimle çakışırlar. En iyi tür filmleri, her zaman, gerçekte olduklarından daha kısa sürmüş duygusu yaratırlar. Çünkü yalnızca olay örgüsünün gerektirdiği ve kaçınılmaz bir nedensellik hissi yaratacak sahnelere izin vardır. Hitchcock'a atfedilen, "Gösterebileceksen dialog kullanma" ilkesine tür filmleri her zaman uymaz; göstermek uzun sürecekse, söylenir.

Olay örgüsünün kavranışını hızlandırmak için tür filmleri uylasım haline gelmiş görsel kodlardan, yani ikonografiden yararlanır, yenilerini yaratır. Bu kodlar, gereksiz sözel ve görsel düzenlemeleri ortadan kaldırır, tür filminin bir başka özelliği olan anlatımda tasarufu sağlar. Bir türün ikonografisi doğrudan görüntü malzemesiyle ilgilidir. İkonografi, filmin görünür yüzeyini düzenleyen herşeyi, olay örgüsünün kendini ortaya koyduğu eylem alanını -çeşitli nite-likteki mekanları-, çevre/dönem bağlamını ekonomik biçimde yaratacak olan belirli nesneleri, kostümleri, yıldız oyuncuyu, belirli tip-leri vb. kapsar. Pek çok filmde kullanıldıktan sonra bu görsel öğelerin ortak anlamları oluşur ve ikonografi, aynen olay örgüsü-nün bildik durumları, stereotipleşmiş karakterler gibi, filmi yapanla seyirci arasında kendiliğinden fark edilen bir iletişim biçimi inşa eder. Orman tehlikeli, karanlıkta köyün üzerine doğru yükselen ka-le ürkünç, çölün düz ufku geçit vermez gibidir. Pelerinler müzikal-de değilse tehdit ediciyken, kaynayan sıvılarla dolu laboratuvar in-sanın yapmaması gereken şeyleri yapan adamlarla doludur.

İkonografi, tür filmlerinin popüler kültüre kattığı önemli malze-melerden biridir. Sinemanın görsel bir araç olması, 1950'lerden iti-baren auteur incelemelerinde bu konuya ağırlık verilmesine ve "mi-zansen" kavramının geliştirilmesine neden olmuştur. Tür eleştirisi ise, ikonografiye eğilerek, anlatı yapısı ya da ritm incelemelerinden önce türlerin ikonografik açıdan ele alınması ve türü belirleyici kıs-taların perdenin "üzerinde" olan şeylerin arasından seçilmesi ge-rektiğini öne sürmüştür.⁽⁶²⁾ Mizansen, yönetmenin kişisel bakışını somutlaştıracakđı şeyleri sağlarken ikonografi, türsel üretimin görsel uylasımalarını yaşama geçirmektedir. İkonografi, oyunculuk tarzları-nı da kapsayacak denli geniş bir yelpazede yer alan bu uylasımları, yeni bağlamlar içinde yeni anlamlar yaratacak biçimde kültürel ve tarihsel titreşimleriyle birlikte canlandırmaktadır. Ayrıca, yinelenen

(62) Christine Gledhill, *Genre, a.g.e.*, s. 60.

görsel imgelerin yanı sıra, görsel imgelem kalıplarının da ele alınması gerektiği ve bunların yalnızca filmsel kodlar olarak üretilmedikleri, zaten dolaşım halinde olan kültürel kodlar arasından sinema tarafından seçilip alınarak kullanıldıkları için bir ölçüde değişim geçirmiş kodlar olduğu kavranmıştır.⁽⁶³⁾ Erwin Panofsky'e göre, belirlenmiş ikonografinin temelinde sessiz film geleneği yatmaktadır. Bu filmlerde, temel olay ve karakterlere ilişkin bilgilerin seyirciye ekonomik biçimde verilebilmesi için bazı sabit görünüş ve davranışlara gereksinim doğmuştu. Bunlar aracılığıyla "vamp" ile "aile kızı" birbirinden görsel olarak ayrılabilir, ekose masa örtüsü "yoksul ama dürüst" bir çevreyi, mutlu bir evliliği anlatıyordu.⁽⁶⁴⁾ Dolayısıyla ikonografi, tür incelemelerinde basit görsel imgelemin ötesinde bir şeylere gönderme yapmaktadır. Örneğin, bir giysi bir karakterin kimliğini hatta kişiliğini tanıtır, karakterlerin çerçeve içinde yerleştiriliş biçimi onların olay örgüsü içindeki önemlerine vb. ilişkin bilgiler verir; bunlar aracılığıyla film günün çok daha geniş toplumsal, siyasal ve kültürel temalarıyla bağlantılar kurar. Bu nedenle ikonografik inceleme, türlerin toplumsal tarih içindeki yerini daha sağlıklı biçimde tesbit etmek konusunda yararlı olmaktadır. Ancak türleri sınıflandırma kıstaslarının farklılığı nedeniyle, ikonografik özelliklerin belirlenmesi de sorun yaratmaktadır. Örneğin melodram türünün kayganlığı ikonografinin yerine görsel stili koymak zorunluğunu doğurur. Film noir söz konusu olduğunda da aynı şekilde, ışık gölge zıtlıklarından, gece çekimlerinden, yani aydınlatma tarzından ya da kadın karakterin yüzü ve duruşu nedeniyle oyunculuk tarzından söz edilebilir. Ancak, gangster ve westernler başta olmak üzere bilim kurgu macalar, korku filmleri ve müzikaller ikonografik inceleme için elverişli türlerdir.

Tür filmlerinin çarpıcı ve temel özelliklerinden biri, mekanların ve karakterlerin sabitliğidir. Bir film boyunca ya da türün bütünü

(63) A.k.

(64) Erwin Panofsky, a.g.e., s. 162.

içinde, bunların temel nitelikleri büyük ölçüde değişime uğramaz. Örneğin müzikalin dünyası, daima üzerinde yaşananla cennet arasında bir yerde duran -ki burası Broadway'deki bir tiyatronun sahne arkası ya da İsviçre Alpleri olsun fark etmez- parlak bir dünyadır. Aynı şekilde, westernin beyaz erkek kahramanı yasa dışı bile olsa "onur"unu her şeyin üzerinde tutar. On dokuzuncu yüzyıla dek insanın niteliklerinin doğumla birlikte belirlendiğine ve gelişip değişmeyeceğine inanıldığından; "insan karakteri"nden söz edilebilmiştir. Yunancada, alfabedeki harflere verilen ad olan karakter sözcüğünün bu anlamı, izleri kağıda basmakla ilgilidir ve bir değişmezliğe gönderme yapar. Tür filmleri bu klasik kavramı en geniş biçimiyle kullanır ve karakterleştirme bir göstergeler sistemi olarak çalışır. Tür filmleri çoğu kez, genelleştirilmiş, şu ya da bunu yapmaktan ötürü tanıdık hale gelmiş olan karakterleri, ikonografik araçlarla -kostümler, nesneler, aletler, mekansal düzenlemeler vb.- bir bütün halinde inşa ederler. Yıldız takan adam, beyaz önlüklü adam, masum yüzlü platin saçlı güzel kız vb., görmüş olduğumuz öteki filmlerdeki öteki şerifleri, "deli" bilim adamlarını, gangster sevgililerini hatırlatır. Bir karakteri çabuk ve etkili olarak inşa edebilecek bir başka yol da, türün kendi gelişimi içinde oluşan bir karakter tipinin bir oyuncuyla aynışmasıdır. John Wayne, John Wayne'in karakter tipidir ve yüzü, Yunanlıların renkli maskelerinden daha fazla ifadeli değildir.⁽⁶⁵⁾

Kişi değil, karakterler kullanmak, hızlı ve doğrudan, kolay kavranan standart film karakterleri inşa etmenin yanı sıra bir başka açıdan da önemlidir. Çünkü bu yolla seyirci, karakterlere ilişkin olarak, daha fazla oranda empati içine girebilmektedir. Tür filmlerinin karakterleri, yalnızca yüzeyleriyle var oldukları için, öyküde, olay örgüsünde ne rol oynayacakları kolayca tahmin edilebilir. Bu olağanüstü biçimde tek boyutlu karakterlerin, dünyanın gerçek bir parçası olmadığını bilmek seyirciye, onların trençkot ya da çizmeleri-

(65) Thomas Sobchack, a.g.e., s. 107.

nin içine rahatlıkla girme olanağını verir.⁽⁶⁶⁾ Tür karakterleri, böylesine gerçekdışı ve derinliksiz olduklarından, amaçlarında bu denli ısrarlı olduklarından, kendileriyle yüzleşmeye hiç zorlanmadıklarından -bir anlamda hiç "kendileri" olmadıklarından- seyirci rol ya da tiplerde güvenlik içinde özdeşleşir ve kendi yaşamının günlük, sıradan gerçekliğinden kurtulur. Bu karakterlerin insan olarak sınırlılıkları olabilir ama eylem konusunda sınırları yoktur. Yapmayı istediklerimizi yaparlar; yaşamlarındaki kötüyü saptayıp -bu kötü bazen canavar, bazen haydut, gizlidir- onu yok ederler. Kendi yaşamında işlerin yolunda olmadığını bilen seyirci bunun nedenini, -toplumsal biçimlenme ini, büyük şirketler mi, politikacılar mı, komşular mı, iş yerindeki müdür mü?- tam olarak çözemiyor olabilir. Ama, zaten çözse bile her kim ya da ne olursa olsun onu dışarı davet edip düelloda yenemeyeceği ya da kasabalıyı toplayıp takibe çıkamayacağı açıktır. Sobchack'a göre tür filmlerinin karakterleri bizimkinden daha iyi bir dünyada yaşarlar. Çünkü bu dünyada sorunlar doğrudan, duygusal olarak, eylem içinde çözülebilir. Bu bir anlamda, ideal bir düzlem, bir ütopya; seyirciden, Olimpiadaki tanrıların Atinalılardan uzak olduğu kadar uzak bir dünyadır.⁽⁶⁷⁾

Kalabalıkla edilgin özdeşleşmenin güvenliği ile kendini özgürleştirme arasındaki çelişki, grupla birey, kendini gerçekleştirmeyle toplulukla uyum, endişe ve yalnızlık arasındaki çatışmaları yaratmaktadır. Bu çatışmalar, evrensel olduğu için bütün filmlerde de ortaya çıkabilir ama tür filmlerinin ortak tematik niteliği, bu noktada kendini göstermektedir. Bu filmlerin klasik doğası gereği, çatışmaların ve gerilimlerin ortadan kalkışı hep topluluğun lehine olmaktadır. Klasik düşüncede, çatışmalı duyguları ortadan kaldıran ve bunları bireysel olmaktan çıkaran her şey toplumsal bir iyi olarak görüldüğünden, grup değerleri sürekli olarak güçlendirilecektir. Tür filmleri bunu yapmaktadır. Bu olumlu karakterle olduğu kadar,

(66) A.k., s. 108.

(67) A.k.

olumsuz karakterlerle de -yakalanma, hapse girme cezası ve korkusu olmaksızın- özdeşleşme aracılığıyla gerçekleşir. Örneğin savaş filmlerinde, birbirini tanımayan değişik erkeklerden oluşan bir ekip, önemli bir görev yüklenir ya da güç durumunda kalır. Film boyunca kişisel farklılıkların nasıl törpülendiği ve grup amacı için ekibin nasıl bütünleştiği görülür. Bireysellik burada, cemaatin, grubun, ulusun vb. çıkarı, iyiliği için geri planda kalacaktır. Korkak biri, kendi hayatını kurtarmaya çalışsa da bu kötü özelliği ötekilere bulaştıramadan bir biçimde yok olur ya da değişir. Hollywood türlerinde ağırlık, sanıldığı gibi bireycilikten tarafa değildir. Aksine, önceden tanımlanmış "genel yararlar" için, aile, çete vb. kurum ve topluluklar ön planda yer alır ve esas olarak, toplumsal düzen içinde özveriyle yaşamının yüceltilmesi söz konusudur. Buradan tür filmlerinin esas erkek karakterlerinde bulunan ortak özelliğe geçmek olasıdır. Çünkü merkezdeki erkek karakter, tüm tür filmlerinde grubun, yasa ve düzenin, dengenin, var kalmanın hizmetindedir; kendinin değil, örgütün ya da kurumun emrindedir ve eylemleri ne denli bireysel olursa olsun bu böyledir. Polisler -pek çok seyircinin yapmak istediği- şiddet dolu ve çoğu kez yasadışı eylemlerde bulunurlar ama bunun amacı suçluyu yakalamak, düzeni ıslah etmektir. "Uygar" kurumları ve yaşam biçimini küçümseyen, dağınık, loş bürosunda içe dönük bir yaşam sürdüren Sam Spade bile polisle aynı taraftadır. Bu filmlerde ne olursa olsun, belirli bir toplumsal ve ahlaki düzenin varlığı; grup yararının bireysel ve maddi yararlarla üstün geldiği hep hissedilir. Sonuçta, bütün bireysellik girişimleri dışlanır; çünkü, "kaçınılmaz adalet", toplumsal değerler ve düzen kabul edilir; bunların aksini düşünmek yanlıştır. Tür filmlerinin temel tematik ilkesi toplumsal düzenin ıslahı ve statükonun meşrulaştırılmasıdır.⁽⁶⁸⁾ Bu, bireyin toplumsal ve cinsel "kurtuluş"unun, ya-

(68) Bu konuda ayrıntılı bir araştırması olan Robin Wood'un, tüm Hollywood filmlerinde bulunan ve sürekli olarak pekiştirilen Amerikan "değerleri"ne ilişkin sıralaması şöyle özetlenebilir: 1. Özel mülkiyet, özel girişim, kişisel inisiyatif dayalı ka-

sa ve aile kurumları aracılığıyla gerçekleşeceği iddiasıyla bitişik olarak gündeme gelmektedir. (69)

Tür filmi biçime sadık kalmayı içeren bir yapı olduğundan esas olarak hem estetik hem de politik açıdan tutucu bir nitelik taşır. Köktenci bir yenilik yapılması halinde bu biçim, özünde saldırıya uğramış olacaktır. Türün geçirdiği tüm değişim süreci yukarda anılan temel özelliklerin özüne dokunmaz, izafet çerçevesini değiştirmez. Ulaşımlar alaya alınabilir, büyük incelik ve ironiyle kullanılabilir. Ancak bir tür filminde merkezdeki karakter, bireysel ideallerini grubunkilerden üstün tutarsa seyirci buna hazırlıklı olmadığından gerilim giderilmez. Bu, sonuçta, tedirginliğe ve tuhaf bir endişeye neden olur. Soyguncu ya da kahramanla özdeşleşmiş olmanın suçu ortadan kalkmamış ve seyirci kendi bireysel arzularının sorumluluğuna kendi başına katlanmak zorunda kalmıştır. (70) Böyle bir film, dünyayla kültürel olarak farklı bir ilişki kuran, farklı hedeflerin peşinde olan tür dışı bir filmidir.

pitalizm; 2. İş ahlakı, dürüstlük (1'le içiçe); 3. Yasal, heteroseksüel, tek eşli evlilik ve kadının uygarlık değerlerini çocuklara aktardığı aile; 4a. Tarımsal açıdan "Cen-net Bahçesi" doğa; 4b. Yabanılılık –kızılderililer– açısından doğa; 5. İlerleme, teknoloji ve kent; 6. Başarı ve zenginlik; 7. Rosebud sendromu: para her şey değildir, yoksul olan mutludur; 8. Amerika herkesin mutlu olabileceği bir yerdir; 9. Bütün bunlardan ortaya çıkan iki ideal tip: maceracı, eylem adamı, muktedir ideal erkek; 10. Eş, anne, yoldaş, evine sonsuz bağımlı ideal kadın; 11. Bu ideal çiftin uyumsuzluklarını gidermek üzere "yerleşik" koca, güvenilir, babacan ama sıkıcı; 12. Erotik kadın, maceracı, büyüleyici ama tehlikeli. Wood'a göre bunlar hiçbir zaman yekpare bir gövde oluşturamayacak denli çözümsüz zıtlıklar ve gerilimleri içeren bir ideoloji sunmaktadırlar. Robin Wood, *İdeology, Genre, Auteur, Film Genre Reader*, a.g.e., s. 60-61.

(69) Barbara Klinger, *"Cinema / Ideology / Criticism" Revisited*, *Film Genre Reader*, a.g.e., s. 81.

(70) Thomas Sobchack, a.g.e., s. 112.

III

Western

"Westemlerdeki en harika şey hepsinin aynı film olması. Bu yönetmene sonsuz bir özgürlük verir."

Jean Renoir

Hollywood'un en özgün ve en zengin türlerinin başında yer alan western, bir anlamda sinemayla yaşıttır. Birer "western" olsun diye çekilmemiş olsalar bile, ilk yılların kısa filmleri arasında türün özelliklerinin bir kısmını taşıyan bir çok film vardır. Amerikan sinemasının gücü ve dünya pazarını eline geçirmiş olması nedeniyle, western filmleri çok büyük bir seyirci kitlesinin karşısına çıkabilmiştir. Westernler, ulaştıkları tüm ülkelerde, özellikle çocukların ve yenyetmelerin dünyasında kendine yer edinmiş; popüler kültür ürünlerinin, siyasal olduğu kadar kültürel sınırları da aşabileceğinin en etkin kanıtı olmuşlardır. Türe egemen olan intikam ve kahramanlığa bitişik güçlü erkek imgesi, ölme-öldürmenin estetik bir biçim içinde mistifiye edilmesi ve düellonun ritüelleştirilmesi, ataerkil toplumların geleneksel yapısına çok uygun olduğundan, western

türü her ülkede çok çabuk onay bulmuştur. Yetmişli yıllara dek yoğun biçimde üretilen, ancak seksenlerle birlikte sinema perdelerinden adeta silinen westernler, artık bir tür filmi olmak üzere değil, bir homage olarak, filmsel özbilincin ve kendine dönüklüğün bir sonucu olarak ya da sinema tarafından mitleştirilmiş bir tarihin gerçek yüzünü sergilemek amacıyla yapıyorlar. Bu türün incelenmesi, sinemanın dışına taşan ve kültürler arası etkileşimlere ulaşan bir tartışmayı başlatabilir.

A- Western Nasıl Tanımlanabilir?

İlk bakışta westernleri belirleyen temel niteliğin, bu türün coğrafi mekanından kaynaklandığı düşünülebilir ve bunlar, Kuzeybatı Amerika tarihinin belirli bir dönemine ilişkin öyküleri anlatan filmler olarak değerlendirilebilir. Nitekim Jean Mitry bunu biraz daha geliştirerek şöyle bir tanım yapmıştır: "1840-1900 arasında Uzak Batıda var olmanın çatışmalarıyla, değerleriyle ve atmosferiyle ilgili olan [filmsel] eylemi, [yine] Amerika'nın Batı'sında gerçekleştiren film, western'dir."⁽⁷¹⁾ Bu, western filmlerinin hiçbir sinematografik özelliğini içermediğinden ve türün öteki türlerle farklılığını vurgulamadığından yetersiz bir tanımdır. Bu eksikliklerin bir kısmını tamamlayan Marc Vernet, westernin atmosferini "toprak, su, deri gibi basit öğelere yapılan vurgu" aracılığıyla tanımlarken; karakterleri, "sert/yumuşak kovboy, yalnız şerif, sadık ya da hain yerli, güçlü ama nazik kadın gibi stok karakterler" olarak sıralıyor ve hızlı kaydırmalar, vinçle yapılan çekimler gibi bazı teknik öğelere de değiniyor.⁽⁷²⁾ Westerni, Homeros'un epik şiirinden gelen bir stilin

(71) Jean Mitry, *Dictionnaire du cinema*, Larousse, Paris, 1963, s. 276'dan akt. Rick Altman, *A Semantic / Syntactic Approach to Film Genre*, *Film Genre Reader*, a.g.e., s. 30.

(72) Marc Vernet, *Lectures du film*, Albatros, Paris, 1976, s. 111-112'den akt. Rick Altman, a.k.

uzantısı olarak gören I.C. Jarvie ise türü "kahramanlar, sınamalar ve dayanma gücü" üzerine kurulu bir anlatı olarak ele almıştır. Jarvie, western filmlerinin, fazla incelikli olmayan ama kullanılmaya hazır beş öykü kategorisinden birine yerleştirilebileceğini öne sürmekte ve bu öykü kategorilerini, Öncüler, Sınırın Açılışı, Yasanın Gelişi, Yasa İş Başında ve Psikolojik Western adlarıyla sıralamaktadır.⁽⁷³⁾ John Tusca ise westernlerin, toplumsal sorunların çözülmesi ve daha iyi bir yaşam için şiddetin ve cinayetin sık sık tek yol olarak sunulup gerçekli olduğunun vurgulanmasında, tüm bir insan ırkının yok edilmesinin "mitolojik" bir hale dönüştürülmesinde önemli bir görev üstlendiğini öne sürmektedir. Üstelik Tusca'ya göre sinemacılar denli eleştirmenler de bu duruma katkıda bulunmuşlardır.⁽⁷⁴⁾

1. Türü İlk Kez Ciddiye Alanlar

Görüldüğü gibi çıkış noktası, westernleri değerlendirme tarzını da belirlemektedir. Western filmleri tür incelemeleri açısından ayrı bir önem taşır; çünkü tür kavramının kuramsal açıdan ilgi çekmesinde western incelemelerinin büyük katkısı vardır. Westernler, bir grup eleştirmen için Amerikan sinemasının en beğenilecek unsurlarını -doğrudanlık, zeka, enerji, biçimsel ilgi- içermekteyken; bir başka grup -özellikle İngiliz eleştirmenler- için kitle iletişiminin kötü yönlerini örnekliyordu.⁽⁷⁵⁾ Bu film türüne ilişkin ilk yazılardan ikisi Andre Bazin'e, biri de Robert Warshow'a aittir ve hepsi de 1950'lerde yazılmıştır. Her iki yazar da bu filmlerin sinemasal ve kültürel önemini saptamak amacıyla westernlerin mahiyetiyle ilgilenmiş, dolayısıyla türün gelişimini incelemiş, filmler arasında gö-

(73) I. C. Jarvie, *Sociology of Movies*, Basic Inc. New York. 1970, s. 152, 160.

(74) John Tusca, *The American West in Film*, Greenwood Press, Connecticut, 1985, s. 263.

(75) Alan Lovell, *The Western, Movies and Methods; An Anthology*, (Ed., Bill Nichols), University of California Press, Berkeley, 1976, s. 165-166.

rülen değişimleri, türe ters düşen örnekleri saptamaya çalışarak westernin sınırlarını çizmek istemişlerdir. Her iki yazar da, önceki ve sonraki örnekleri değerlendirmek amacıyla "klasik örnek" seçme yoluna giderek daha önce açıklanan geleneksel sanat anlayışı içinde kaldıklarını göstermişlerdir. Ancak Bazin ve Warshow'un saptadıkları "orijinal"ler birbirlerinden farklıdır. Her ikisi de meseleye birbirinden farklı perspektiflerden ve farklı kültürel bağlamlar içinde yaklaştıklarından ulaştıkları sonuçlar da farklı olmuştur.

Bazin'e göre tarihi olaylarla westernler arasında diyalektik bir ilişki vardır ve western tarihin mitleştirilmesinin en çarpıcı örneğidir.⁽⁷⁶⁾ Doğrunun peşinde olan silahşörün karşısına kötülüğün güçlerini çıkaran bu destansı Batı miti, toplumsal koşulların yarattığı bir gereksinimin yanıtıdır. Bunu en iyi **Posta Arabası**'nda (Stagecoach, John Ford, 1939) görmek mümkündür. Bu film Bazin'e göre türün kısa klasik dönemine (1937-1940) aittir ve toplumsal mitle tarihsel yeniden inşa, psikolojik hakikat ve western mizanseninin geleneksel teması arasında ideal bir dengeyi sergiler. Bazin, İkinci Dünya Savaşı sonrasında gerçekleştirilen **Kahraman Şerif** (High Noon, Fred Zinnemann, 1952) ve **Shane** (George Stevens, 1953) gibi westernleri ise "sur-western" olarak adlandırmıştır. Bunlar, günün meselelerine uygun ciddi temaları işleyen, kendi tarihine ilişkin özbilince sahip olduğu belli olan, içerik gerektirdiği için westerni bir biçim olarak değerlendiren ve türü zenginleştirmesi beklenen ama türün dışında kalan, "kendileri olmaktan utanan filmler"dir. Bu nedenle "varlıklarını estetik, toplumsal, ahlaki, psikolojik ya da erotik olsun bazı eklentilerle haklılaştırmaya çalışırlar".⁽⁷⁷⁾ Bazin'e göre klasik western ölmemiş, özellikle B grubu içinde ellili yıllar boyunca çok sayıda yapılmıştır.

(76) Andre Bazin, *The Western or the American Film par excellence, What is Cinema*, (trans. by gray), University of California Press, Berkeley, 1971, s. 143'den akt. Christine Gledhill, *Genre, a.g.e.*, s. 65-66.

(77) Andre Bazin, *The Evolution of the Western, Movies and Methods*, a.g.e., s. 152.

Robert Warshow, westernin değerini, ahlaki bir belirsizlik durumunu -şiddet kullanma- geleneksel destansı çerçeve içinde ele alabilme kapasitesinde bulmuştur. Ancak Warshow'un ilgisi, yirminci yüzyıl Amerikan kapitalizminin gelişmesindeki ideolojik çatışmaların estetik açıdan nasıl ortaya çıktığına yöneliktir. Dolayısıyla Warshow, kendinden sonraki pek çok yazarın yapacağı gibi, westernden çok onun kahramanıyla, "batılı"yla ilgilenmiş; dikkatini birey ile toplum arasındaki ilişkiye yöneltmiştir. Ona göre western kahramanı, bu yüzyılın toplumunda gerçekleşmesi mümkün olmayan bir bireyciliğin kahramanını temsil eden arkaik ve trajik bir figürdür. Bu nedenle tarihi Batı, bir "geçmiş" olduğu sürece önemlidir. Bu da 1870'ler ve yakın yılları kapsamaktadır. Warshow'a göre, geniş topraklar ve atlar, gizlilikten uzak, açık yaşam biçiminin bir parçasıdır.⁽⁷⁸⁾ Silahların görünür biçimde taşınması da bu açıklığın göstergesidir ve kahramanı ahlaki bir öz sorumluluğa yöneltir. Batılı'nın ahlaki berraklığı, onun çıplak manzara önündeki fiziksel imgesi aracılığıyla görselleşir. Warshow, westernin temel özelliklerinden biri olarak, hiçbir gizeme yer vermemesini ve perdede görülenler aracılığıyla tüm filmsel evrenin kavranılabilir oluşunu göstermektedir. Batılı'nın şiddetle ilişkisi, varoluşunun bir ifadesidir ve bunu dışa vuracağı özlü anı bekler. Batılı bize, şiddet sorununa yönelik endişelerimizin karanlığı arasından, ölme ve öldürmede bile tatmin edici davranış kalıpları inşa etmenin kaçınılmazlığını gösterir. Warshow için westernin merkezi sorunu, bireysel eril kimliğin yaratılması ve bunun dışa vurumu için gerekli olan şiddetle bunun gerçekleşmesi sırasında ortaya çıkan stildir.⁽⁷⁹⁾ Warshow evrimci, organizmacı bir yaklaşımla, türün ilkelikten olgunluğa eriştiğini iddia ederek bunu, türün, tarihsel doğruluk açısından değil ama felsefi görünüm ve yıldızlarının yaşlanması açısından daha de-

(78) Robert Warshow, *Movie Cronicle: The Westerner, Film Theory and Criticism*, a.g.e., s. 404.

(79) A.k., s. 415.

rin bir gerçekçiliğe ulaşmış olmasına bağlamaktadır. Western, masure romantikliğinden vaz geçip sınır kavminin yaşamındaki trajik kısıtlanmışlığı fark ettiğinde büyümüştür. Bu noktadan sonra westernlerin esas teması, özgürlüğün ve genişliğin sınırlandırılması olmuştur. Zorunluluklar, maddi yoksunluklar, fiziki engeller -çöller, kayalıklar-, atını kırlarda koşturan “batılı”nın özgürlüğünün önünü keserler. Atı bile eskisinden daha çabuk yorulmakta, adeta ayak bağı olmaktadır. Warshow'a göre bu değişimin nedeni, ellilerde ortaya çıkan gerçekçilik itkisidir ve westerni farklı bir türe, western ortamının sıradan bir artzemin olmaktan öteye geçmeyeceği toplumsal dramaya götürür. **Kahraman Şerif** bunun örneğidir. Warshow da, yaptığı tanım gereği, Bazin'in surwestern adını verdiği ellilerin westernlerinden bir grup filme uzak durmaktadır. Çünkü, sınır yaşamının “toplumsal sorunları” filmin temel meselesi haline geldiğinde, bunlar çoktan çözülmüş olduğundan, tekrar tekrar filmler aracılığıyla incelenmelerinin bir anlamı olmayacaktır. Bu iddia Warshow'un, tarihsel bir döneme ait toplumsal bir sorunun, kendi sınırlı zaman dilimi içinde soyutlanabileceğini düşündüğünü göstermektedir. Dolayısıyla, Warshow'a göre, kişinin böyle bir sorun karşısındaki durumunun ve çevresiyle ilişkilerinin gerçekçi biçimde ele alınması westernin temel niteliklerinden sapmalara neden olmaktadır. Warshow, türler aracılığıyla aynı filmin değil aynı biçimin sevilerek izlendiğini vurgulayarak, western çeşitlemelerinin sınırlı olduğunu öne sürerken western biçiminin çok sayıdaki yinelemeler aracılığıyla tazeliğini koruyabildiğini vurgulamıştır. Bunun nedeni, film aygıtının özel niteliği, yani bir nesneyle öteki arasındaki fiziksel farklılığın -daha ötesi bir erkek oyuncuyla öteki arasındaki farklılığın- çok büyük bir önem taşımasıdır. Warshow buradan yola çıkarak film “sözlüğü”nün edebiyatından daha geniş olduğunu, kolaylıkla özel ve keyifli düzenlemelerin gerçekleştirilebildiğini iddia etmiştir. Üstelik ona göre, hem filmlerde başarıya, edebi biçimlerde olduğundan daha kolay ulaşmanın, hem de filmlerin bir sanat ola-

rak statülerinin sürekli olarak yeniden sorgulanmasının nedeni de budur.

Westerne daha sistematik biçimde yaklaşmak amacıyla olan Alan Lovell ise, Jim Kitses'le birlikte 1960'ların sonlarında bu konu üzerine eğilen ikinci yazardır. Lovell, filmler aracılığıyla türe getirilen temaları ve biçimleri; türün bunları uyumlu ve sabit bir yapı inşa etmek üzere nasıl bir araya getirdiğini, yerleştirdiğini ve değiştirdiğini ele almak gerektiğini ileri sürmüştür. Bu amaçla Lovell, dört temel ilke tanımlamıştır: on dokuzuncu yüzyılın, erdemli kahramanla kötü adamı içeren popüler melodramatik edebiyatı; Batı'nın aynı yüzyıldaki haline uygun düşen, şiddet, takip ve suçun bir araya geldiği bir eylem öyküsü; Batı'ya göç ve sınırın yerleşime açılması gibi tarihi olaylar; intikama dayalı bir yapı. Lovell'in bakış açısından Ford'un 1946 tarihli *Sevgilim Clementine* (My Darling Clementine) adlı filmi türün klasik örneği haline gelmektedir. Lovell'e göre savaş sonrası dönemde, yeni bir duyarlılığın eski bir biçime kendini eklemesi söz konusudur ve bunu gerçekleştirmek western türünün büyüleyici yönüdür.⁽⁸⁰⁾

Western üzerine bir başka önemli çalışma ise Jim Kitses tarafından gerçekleştirilmiştir. Kitses, tipik modeller belirlemekten çok, bir çok kökleri ve dalları olan gevşek bir tür yapısı içinde, onu bu denli zenginleştiren tarihin katkısına eğilmiştir. Kitses'e göre tarih western filmlerine, bir yandan içinde bu türün filizlendiği ulusal bir kültürel gelenek sağlayarak; öte yandan da kısa bir tarihsel dönem aracılığıyla işleyeceği ham maddeyi sunarak katkıda bulunmuştur. Kitses'in işaret ettiği kültürel gelenek Batı'nın "Bahçe ve Çöl" ikiliği içinde tanımlanışdır.⁽⁸¹⁾ Kitses, bu yabanılık/uygarlık

(80) Alan Lovell, a.g.e., s. 168-169, 173.

(81) Henry N. Smith Batı'nın Amerikan kültüründe değerlendirilişinde iki simgesel yaklaşım olduğunu öne sürerek westernlere ilişkin çalışmalarda baş vurulan önemli bir gerilime işaret etmiştir: Dünyanın Bahçesi ve Büyük Amerikan Çölü. Henry Nash Smith, *Virgin Land*, Random House, New York, 1957'den akt. Tudor, *Image and Influence*, a.g.e., s. 184.

genel zıtlasmasından yola çıkarak, türün geleneksel/tematik yapısını yaratan bir dizi alt zıtlasma geliştirmiştir. Yabancılık, birey ve özgürlükten başlamakta, gelenek ve geçmişle bitmekte; uygarlık cemaat ve kural koymayla başlamakta, değişim ve gelecekle sona ermektedir.⁽⁸²⁾ Bu zıtlıklar dizisi, hem westernlerin tematik yapısının esnekliğini, hem de bu yapının içerdiği ideolojik gerilimleri ortaya koymaktadır. Westernin, tarihin belirli bir kısa dönemini temel almasını Kitses, o dönemin hâlâ farklı olasılıklara, seçeneklere açık olmasına bağlamaktadır.⁽⁸³⁾ Kitses western filmleri gündeme geldiğinde Batı'nın zaten folklorik ve mitik bir özellik kazanmış olduğunu da vurgulamış, türün özellikle popüler edebiyattan önemli yapısal öğeler aldığına dikkat çekmiştir. Kitses, anlatıların, kahramanlarının tipi ve kahramanlık eylemlerinin kalıpları tarafından nitelenebileceğini kabul ederek; westernlerin temelinde, sıradan insanı aşan güçlere sahip karakterlerin idealleştirilmesine dayalı olan romans kalıbının yattığını ileri sürmüştür.⁽⁸⁴⁾ Kitses, westernne ilişkin

(82) Kitses'in çıkardığı zengin zıtlasmalar listesi şöyledir: Yabancılık / uygarlık; birey / cemaat; özgürlük / sınırlılık; onur / kurumlar; özbilinç / yanılsama; bütünlüklülük / uzlaşma; özçakar / toplumsal sorumluluk; tekbencilik / demokrasi ; doğa / kültür; saflık / yozlaşma; deneyim / bilgi; amprisizm / yasacılık; faydacılık / ülkücülük; kabalık / incelik; Batı / Doğu; Amerika / Avrupa; sınır / Amerika; eşitlik / sınıf; tarım / sanayi; gelenek / değişim; geçmiş / gelecek. Jim Kitses, *Horizons West*, London, Secker and Warburg / BFI, 1969'dan akt. Steve Neale, *Genre, a.g.e.*, s. 58.

(83) Christine Gledhill, *Genre, a.g.e.*, s. 67.

(84) Northrop Frye, edebiyat yapıtlarının sistematik olarak incelenmesine ilişkin görüşlerinin ürünü olan 1957 tarihli sınıflamasında, kurmacaları kahramanlarının eylem gücüne göre sıralamıştır. Ortaya çıkan listede yer alan romans kalıbı, kahramanın, öteki insanlara ve çevresine üstün gelmesine olanak veren yeteneklerle donanmış olmasına dayalıdır. Sıradan bir insan olmayan kahraman, herkesle birlikte bu dünyada yaşar ama cesaret, dayanıklılık, iyi silah kullanma, hayvanlarla anlaşma vb. gibi konularda birçok farklılığa ve üstünlüğe sahiptir. Efsanelerin, halk masallarının kahramanları böyledir. Ancak, western kahramanının, aynı listede yer alan "high mimetic code"un özelliklerini taşıdığını öne sürmek daha doğru olacaktır. Çünkü, bu kahraman, doğal çevresinden değilse bile, toplumsal çevresindeki öteki insanlardan belirli bir oranda üstündür. Bir lider olan kahraman, otoriteye, tutkulara

dört parçalı bir yapı önermektedir: sınır tarihi, tematik yabancıllık/uygarlık zıtlaşmaları, arketip ve ikonografi. Western filmlerinin, Batı'ya ilişkin kültürel geleneğin kaynaklarını ikonografi dağarcıklarıyla sinemasal olarak zenginleştirdiğini ileri süren Kitses, western türünün, bir takım insanların çalışıp yaptığı bir şeyden, yönetmenin içini doldurduğu bir kalıptan öte, kavramsal önemi yoğunlaşmış canlı bir yapı olduğunu vurgulayarak, genel olarak film türlerine yönelik bakışın çerçevesinin genişlemesine de katkıda bulunmuştur.

2.Yapısalcı Bir Yaklaşım

Westerni, 1975'de yayınlanan kitabında yapısalcı dilbilimden yararlanarak inceleyen Will Wright ise, türün iletişimsel yapısını bulup çıkarmaya çalışmış; western mitinin Amerika'nın kendini onun aracılığıyla anladığı kültürel dilin bir parçası haline geldiğini öne sürmüştür.⁽⁸⁵⁾ Bilimin aşikar otoritesine karşın bu çağda da mitlerin, bir dünya bilgisi ve düzeni üretme araçları olarak işlev gördükleri iddiasından yola çıkan Wright, westernlerin, toplumsal dolaşım içinde zaten var olan mitik malzemeden endüstri tarafından üretilen öyküler olduğunu öne sürmektedir. Wright'a göre, western bir mit olarak ele alınıp incelendiğinde ağırlık, anlamın -biçimsel ve endüstriyel olarak ya da yönetmen tarafından yaratılışından çok- toplumsal ve tarihi olarak yaratılışına kaymaktadır. Bu nedenle Wright, en yüksek sayıda seyirci çeken filmleri seçerek araştırmasını bunlar üzerine kurmuş; seyircinin mittten beklediği an-

ve ifade gücüne bizden daha fazla sahiptir. Ancak yapıp ettikleri, toplumsal eleştiriye ve doğanın tehlikelerine açıktır. Frye'e göre bu kahraman, Aristo'nun düşündüğü türden kahramana denk düşmekte, pek çok epik ve trajedide karşınıza çıkmaktadır. Nortrope Frye, a.g.e., s. 33.

(85) Will Wright, *Six Guns and Society, A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley, 1977, s. 12.

lamların neler olduğunu, çok popüler olmuş yani yüksek gişe hasılatı yapmış westernlerden yararlanılarak bulunabileceğini düşünmüştür. Wright'a göre Batı'nın tarihi, westernle mit üretmek için gerekli olan malzemeyi iki yolla sağlamıştır. Bu tarih önce, Batı mitinin inşasında gerekli olan bir dizi dramatik toplumsal tipte, çeşitli zıtlaşmaları üretebilecek eylemler sergilemiş; sonra da, bu karakter tipleri ve eylemler aracılığıyla, Amerikan toplumunda herhangi bir zamanda görülecek çatışmalara verilecek anlamları taşımıştır. Wright'ın incelemesine göre, westernlerce içerilen mitik anlam, anlatı yapısına ilişkin iki tutum içine sinmiştir: karakterlerin iki kutup üzerinde, karşılıklı olarak yerleştirilmesi ve karakterlerin işlevlerinin anlatsal sekanslar halinde sergilenmesi. Wright, westernlerin mitler aracılığıyla; Amerikalıların günlük yaşamlarındaki kültürel ve toplumsal değerlerle, daha hızlı değişen kurumsal gereksinimler arasındaki kavramsal ikileme bir yanıt vermekte olduğunu öne sürmektedir.⁽⁸⁶⁾ Ona göre, klasik dönem westernlerinin olay örgüleri, pazar ekonomisi düzeninde yaşayan bir toplumun bireyciliği nasıl kavramlaştırdığını gösterirken; daha sonraki dönemde karşılaşılan profesyonelliğe dayalı olay örgüsü planlı, birleştirilmiş bir ekonomiye içkin tutum ve değerleri sergileyen yeni bir toplum kavramına işaret etmektedir.⁽⁸⁷⁾ Wright'ın, kültürel üretimle toplumsal kurumları birbirinden tümüyle ayırıp karşı karşıya koyması; toplumun kurumsal gereksinimleriyle bitmiş filmin arasına giren, film yapma ve seyretme süreçlerini ihmal etmesi, film türlerini donuk durgun yapılar olarak ele almasından kaynaklanmıştır. Sonuçta Wright'ın ulaştığı nokta westernlerin kaçınılmaz biçimde tutucu bir tür oluşturduğudur. Wright'ın çalışması daha sonraki yıllarda, etki-leşim süreçlerini ve tarihselliği ihmal ettiği için eleştirilmekle birlikte; westernler üzerine yapılmış en kapsamlı incelemelerden biri

(86) A.k., s. 130.

(87) A.k., s. 15.

olarak kalmış, ayrıca öteki türlere de uygulanabilecek yapısalcı bir model inşa etmiştir.

Burada özetlenmeye çalışılanların dışında da westernlere ilişkin birçok inceleme vardır. Bilindiği gibi Hollywood yapımı westernler yıllarca dünya seyircisinden büyük ilgi görmüş, çizgi romanlarla popüler kültür ürünleri arasında ilk sıralara yerleşmiş, kovboylar çocuk oyunlarına dek yansımış; İtalya ile Almanya'dan başlamak üzere Türkiye ve Japonya dahil pekçok ülkede Vahşi Batı'ya ilişkin serüvenleri anlatan filmler çekilmiştir. Dolayısıyla, westernlere yönelik çalışmaların fazlalığının anlaşılır nedenleri vardır. Bir topluma özel gibi görünen bu türün, çok farklı tarihsel geçmişe sahip değişik ülkelerin seyircisi için neden bu denli cazip olduğu konusu açıklanmaya çalışılırken, daha çok anlatıların geleneksel yapısına, intikam, doğayla mücadele vb. gibi genellenebilecek tematik özelliklerine, Hollywood'un olanaklarınca desteklenen görsel çarpıcılığına, hızlı temposuna ve özgün ikonografik özelliklerine değinilmiştir. Ancak burada söz konusu olan, Hollywood sinemasının ürettiği westernlere ilişkin bilgileri derlemeye ve türün niteliklerini saptamaya çalışmaktır. Yukarda da belirtildiği gibi bu tür içine giren filmlerin çıkış noktası ya da en azından çerçevesi, Kuzey Amerika kıtasının Batı topraklarında belirli bir tarihsel dönemde ortaya çıkmış olan yaşam tarzı ve buna ilişkin olaylardır. Batının fethinin tamamlanması yirminci yüzyılın ilk yıllarına taşmış olsa da; bu tarihsel dönem, esas olarak 1850-1890 arasını içerir. Türe ilişkin bilgilere geçmeden önce, bu "yabancı" coğrafyaya ve tarihsel döneme ilişkin kısa bir açıklamaya yer vermek yararlı olacaktır.

B- "Batı" Nedir?

Avrupa'dan Amerika'ya göçenler önce kıtanın Doğu sahillerine ulaştıklarından, ilk yerleşimler de bu bölgelerde koloniler halinde

ortaya çıktı ve buralarda yaşayanlar on sekizinci yüzyıl boyunca toplumsal kurumlarını oluşturdular. Çiftçiliğin temel yaşam tarzı olarak yüceltildiği bu yüzyılın sonunda, İngiltere'den bağımsızlığın kazanılmasıyla birlikte, Batı'nın keşfine imkan doğdu ve böylece Batıya uzun yolculuklar dönemi başladı. Bu arada Thomas Jefferson'un, "müdahaleciliği en aza indirilmiş yönetim" ilkesiyle, özgürlüğe, mülkiyetçiliğe, bireyciliğe ve mutluluk arayışına dayalı bir demokrasi inancı, Avrupa'daki sınıfsal yapılanmadan ve dini baskılardan rahatsız olan kitleler için Amerikayı bir "özgürlükler" ülkesi, "Vaad edilmiş ülke" haline getirmişti. Ancak on dokuzuncu yüzyılda Doğu bir ölçüde Avrupa'ya benzemeye başladı, sanayileşen Kuzey ile aristokratik değerleri benimsemiş büyük toprak sahiplerinin Güney'i arasındaki kaçınılmaz savaş patladı. Bu katı kurallı yaşamdan hoşlanmayanlar, zaten, kendilerine zenginliği sunacağına inandıkları Batı'ya göçmeye başlamışlardı; ama, göçü destekleyici asıl zorlama, iç savaş sonrasında ortaya çıktı. Bu dönemde Avrupa'dan gelen göç dalgalarının da etkisiyle, Doğunun kentlerinde yoğunlaşan ve hızla artan nüfusun boş topraklara yöneltilmesi yönetim açısından kaçınılmaz bir hal almış ve Ortabatı'daki geniş kamu arazileri yerleşime açılmıştır. Bu, bir yandan Federal Devletin bir politikası, öte yandan yeni gelenler açısından "cennet" in topraklarını bulma vaadi olduğundan, arzu edilen bir şeydi. Amerika'ya yeni gelenler kadar, daha önceden Doğu'ya yerleşmiş ama "fırsat"ları değerlendirip istedikleri başarıyı kazanamamış olanlar da Batı'ya gittiler. Ancak Batı'nın, hem mümbit bir "bahçe", hem de tehlikelerle dolu bir "çöl" olduğu zamanla anlaşıldı.

1. "Vaad Edilmiş Ülke"

Batı, hep bir umut ve özgürlük simgesi oldu ama her zaman bir "sınır" olgusunu da beraberinde getirdi. Sınırdaki yaşamının kendine özgü nitelikleri vardı. Bu, uygarlığın sınıırıydı ve çoğu kez coğrafi

bir engelle somutlaşıyordu: bir çöl (Nevada Çölü), bir nehir (Mississippi Nehri), bir dağ silsilesi (Kayalık Dağlar) vb. gibi. Avrupa'nın katı kurallı, belirlenmiş toplumsal yaşam ortamında kendilerine iyi bir gelecek ve zenginlik şansı görmeyenler sınırı oluşturan engelleri aştılar, onu gerilettiler. Doğanın sürprizleri karşısında kendini kanıtlamak, direnmek ve kazanmak zorunda kalan bu insanların dayanağı, kendi kuracakları "yeni dünya"ya yönelik inançlı bir beklentiydi. Western türünün pek çok örneğinde ele alınan dönemin 1850-1890 olmasının nedeni ve çekiciliği de buradadır. Bu dönem, bireyciliğin, iyimserliğin, çatışan tutum, ideal ve yaşam biçimlerinin net biçimde görüldüğü, sınırlı dönemdir. Kervanlar, altın arayıcılar, tren yolu inşaatları, yerlilerin çiftçilerle çatışması, sınırı çizilmemiş alanlarda yapılan hayvancılık ve kovboyluğun doğuşuyla iç savaş, hep bu yıllarda gündeme gelmiştir. Hayvan sürülerinin sahipleriyle çiftçiler arasındaki mücadele, yerlilerin askeri güçler tarafından yok edilmesi de aynı yıllarda gerçekleşmiştir. Ancak "cennet bahçesi"nin sınırı sonunda Pasifik Okyanusunun kıyısıyla çakışacak ve "Batı" bitecektir. Bu topraklarda kurulan yaşam düzeninin ve ortaya çıkan toplumsal biçimlenmenin temelinde öncülerin mücadelecisi ruhu yatsa da, asıl belirleyici rolü Doğu'daki yerleşik kurumlarının oynadığı bilinen bir gerçektir. Westernlerin popülerliğinin ardında da işte bu ikilem yatmaktadır.

Avrupa'dan Amerika'ya ilk göçmenler arasında, o yıllarda yoğun baskı ve ölüm tehlikesi altında yaşayan protestanlar büyük yer tuttuğu için, yeni kıtaya egemen olan anlayış Protestan inancının temelleri üzerine kurulmuştur. Protestan inancı, cennetin anahtarının bu dünyadaki başarı olduğunu öne sürüyor, Amerika'daki cemaatler arasında doğan pek çok mezhep de bu temel ilkeyi benimsiyordu. İnsan, kendine güvenmeli, kendine yetmeli, vaktini boş geçirmeyip çalışmalıydı. Puriten ahlakın yaygınlaşmasıyla, her türlü teknik beceri, buluş ve bunlar aracılığıyla çevrenin ıslahı, öteki dünyadaki huzurun sağlayıcısı haline geldiğinden; insanın öncelikle, bu dün-

yada cenneti kurması gerekiyordu. İşte bu "cennet" imgesi, Batı'nın bilinmeyen bakir topraklarıyla bir anlamda özdeşleşmiştir. İnsanın kendini bu dünyada kanıtlamasının en iyi yolu da yabancı Batı'yı "uygar"laştırmak olmuştur. Ekonomik ve toplumsal zorlamalarla, özgürlük ve refahı "yeni dünya"da arayan yeni göçmenler ve gittikçe Avrupa'ya benzeyen Doğu'dan Batı'ya göçen insanlar için gerekli olan inanç iklimi de "cennet" benzetmesiyle kurulmuştur.

"Batı"daki ya da "Sınır"daki yaşam mutlu ve huzurlu olmamakla birlikte; tüm göç ve yerleşme süreci boyunca karşılaşılan arzulanan durumların -doğal tehlikeler ve yerliler dışında- çoğu, Doğu'nun Batı'ya müdahalesine bağlanmıştır. Bu yukarda sözü edilen ikilemin sonucudur. Yani yabancı ülkeyi "uygarlaştırma"nın bedeli, bağımsızlığın ve özgürlüğün yitirilmesi olmuştur. Dolayısıyla cennet ideali bir türlü gerçekleşmemiş, her aşamada biraz daha Batı'ya gitmek de sonucu değiştirmemiştir. Okyanus kıyısının kesin çizgisine ulaşıldığında, tüm sistemin üzerine kurulmuş olduğu bu inançların -bireysel özgürlüğe bağlılık, kendine yetme ve mücadele azmi vb.- devamını sağlama ve yeni göçmenlere aşılama görevi, büyük ölçüde Batının mitleştirilmesine olanak sağlayan popüler kültür ürünlerine düşmüştür. Bunlar önce, masallar, türküler, tefrikalar, ucuz romanlar, illüstrasyonlar ve sonra da özellikle filmlerdir.

Batı'ya ait her şeyi idealize eden öyküler ve bunların idealleştirilmiş karakterleri, kendini Amerikalı olarak hissetmeye gönüllü olan kesimlerin aradığı inançlar demetini sağlarken; haydutlar bile efsaneleşmiş, tarihsel gerçekler çoğu kez göz ardı edilmiş, iç savaş sonrasında yönetimin propagandası ve "Altına Hücum"la popülerleşmiş olan Batı, yirminci yüzyılla birlikte tümüyle romantik bir biçimde ele alınır hale gelmiştir. Batı'nın öyküsü'nün bir "Kuruluş Mitosu"na dönüşmesinde, popülerliği hızla artan sinemanın etkisi büyüktür. Batı'ya ilişkin filmler, hem ulusun doğal ve insani güç açısından sonsuz gözüken olanaklarını görsel olarak sergilemiş;

hem de toplumsal kaynaşma için gerekli olan ortak değerleri, zaten özgürlüğe ve zenginliğe kavuşacakları inancıyla gelmiş olan kitlelere duygusal düzlemde ulaşılarak sunmuşlardır. Gazetelerde yayınlanan tren soygunlarına ilişkin haberlerden hız alan Amerikan sineması, seyirciyle etkileşim içinde Batı'ya ilişkin filmlerinin anlatısal formüllerini geliştirmiş ve bunda sinema endüstrisinin Batı'ya taşınması önemli bir rol oynamıştır.

2.Kovboy Tarih Sahnesine Çıkıyor

Amerika'nın Batı'sından ya da westernlerden söz edildiğinde ilk akla gelen karakter, geniş otlaklarda yetiştirilen sürülerle ilgilenen bir işçi ve sığır çobanı olan "Cowboy"dur. Ancak, kovboy sayısı hiçbir zaman sanıldığı denli fazla olmamış, 1867-1886'de kovboyluk en parlak dönemini yaşamıştır. Anılan dönem boyunca, Texas'dan Kansas'a dokuz milyona yakın sığır götürüldüğü ve bu işi de elli bin kovboyun yaptığı tahmin edilmektedir. Bugün de -at yerine zaman zaman helikoptere binseler bile- büyük çiftliklerde çalışan kovboylar vardır.

Kovboy, Amerikalılar için hâlâ iyimserliğin, alçakgönüllülüğün ve neşeli arkadaşlığın, güç işlerden zevk alışın, doğayla doğrudan ilişki içinde yaşamının simgesi olarak görünür. İşte bu noktadan itibaren gerçek kovboyun kim olduğu ve kovboyluğun ne anlama geldiğini açıklamak da, idealleştirmenin nasıl bir şey olduğuna ilişkin önemli bir örnek oluşturması açısından önemlidir. Amerikan tarihinin ve kültürünün önemli figürlerinden biri olan kovboyun özelliklerinden biri, toplumsal varlığı sürerken efsaneleşmiş olmasıdır. Bağımsız, açık havada yaşamaya düşkün, dayanıklı, cesur ve güvenilir bir erkek kimliğini beraberinde getiren kovboy, Batı'nın mitleştirilmesinde önemli bir işlev görmüş; zamanla gerçek kovboylardan oldukça farklı bir nitelik kazanarak kendi de mit haline gelmiştir. Kurmaca öykülerde kovboyluk, bir yaşam biçimi olarak

kendine özgü nitelikleriyle, yaratılan etkin beyaz erkek karakterin kimliği ve eylemleriyle, Amerikan ideallerinin yeniden üretilmesine olanak veren bir faaliyet alanıdır. Westernlerin önemli bir bölümünde yer alan, geniş kenarlı şapkası, fuları, tabancası ve atıyla oradan oraya dolaşan yalnız erkek kahramanların hepsi, sığır çobanlığı yapmasalar da "kovboy"dur. Buradan da anlaşıldığı gibi, bütün westernlerin merkezdeki erkek karakteri "cowboy" değildir. Bunun tipik örneği Tom Mix'in bir süvari yüzbaşı olmasıdır. Kahramanın temel niteliğinin doğrudan yaptığı işe bağlı olmadığı, kovboy mitinin daha başka şeylerden kaynaklandığı görülmektedir. Bunun bir kanıtı da Türkiye'de western filmlerinin "kovboy filmi" olarak adlandırılmasıdır. Westernleri daha iyi anlayabilmek, bir efsane kahramanının gerçek kimliğini tanıyabilmek için kovboya biraz daha yakından bakmak yararlı olacaktır.

Sinemada ortaya çıkan örneklerinin çoğundan epey farklı olan kovboy, tarih sahnesine 1860'larda İç Savaşın hemen sonunda çıkmış; daha doğrusu, bu tarihten itibaren ilgi çekmeye başlamıştır. Kovboyluk mesleğinin doğuşunda, on dokuzuncu yüzyıl ortalarında gelişmeye başlayan sığır eti endüstrisinin gereksinimleri büyük rol oynamıştır. Kovboyluk, Doğu'yu Batı'ya bağlayan, Doğunun talep ettiği eti sağlamak üzere yetiştirilen büyük sığır sürülerinin oraya ulaştırılmasını olası hale getiren demiryollarının yarattığı bir sistemin ürünüdür.⁽⁸⁸⁾ Nitekim, otuz yıl boyunca parlak bir dönem yaşayan "kovboy", daha sonra bu endüstrideki temel değişimlerden etkilenerek anlamını yitirmiş, az sayıda örneğin dışında ortadan kalmıştır. Bu nedenle kovboyun da, Amerikan popüler kültürünün birer parçası olan benzerleri -avcılar, balıkçılar, salcılar, altın arayıcıları- gibi zaman içinde unutulması beklenirken, böyle olmamış ve kovboy, davranış biçimi, giysileri ve türkülerıyla kültürel canlılığı sürdürmüştür.

(88) Buradaki bilgiler, Lonn Taylor, *The Cowboy Hero: Notes on a Myth, Dialogue*, No. 63, 1984, s. 60-63'den derlenmiştir.

Kovboy 1880'lerde, atası Meksikalı Vaquerolar olan ve emeğini kiralayan atlı bir işçiydi. On sekinci yüzyılda Texas'a ilk sığır sürülerini getiren Vaquerolar, Texas kovboylarıyla yoldaşlık yapmış, kovboyun kendine özgü aleti olan kementi -reata- onlar kullanmış, bacakları çalılardan koruyan deri pantolonları da ilk kez onlar giymişti. On dokuzuncu yüzyılın başlarında Vaqueroların yanı sıra aynı işi yapan çok sayıda siyah ve azımsanılmıyacak miktarda da "kızılderili" kovboy vardı. Kovboy, 1850'lerde Colorado, Kansas, Nebraska, Wyoming, Dakota ve Montana'nın yeşil alanlarının mera olarak hayvancılığa açılmasıyla sayıca arttılar ve kendine özgü bir yaşam tarzının yerleşmesine neden oldular. Bu yörelerde, altın arayıcıların ya da Oregon'dan göçenlerin getirdiği az sayıdaki hayvanla başlayan hayvancılık, yirmi yıl gibi kısa bir süre içinde, tükenmez gibi görünen otlaklardan yararlanan milyonlarca başlık sürülerin ortaya çıkmasıyla büyük bir patlama yapmıştı. Texas, sürü yetiştirmede yönetim ve teknikler açısından çarpıcı bir örnek oluşturduğundan, kovboyluğun da sahibi gibi görünmektedir.

Kovboyu kovboy yapan açık mera hayvancılığının temeli, pazara et sağlama amacıyla büyük baş hayvan yetiştirmeye, onları kamu arazisi olan geniş otlaklarda besleyip hazır olduklarında sürüler halinde en yakın demiryolu noktasına götürmeye dayanıyordu. Doğu'nun et ihtiyacının bu yolla karşılanmasına olanak veren koşullar ise, dondurma ve paketleme yöntemlerinin gelişmesiyle gerçekleşmişti. Ayrıca, İç Savaş sonrasında ordunun terhis edilmeyen kesiminin yerlilerin yaşadığı alanları denetlemeye başlaması, Batı'da hayvancılık için büyük alanların açılmasına olanak vermişti. Kıtayı boydan boya aşan demiryolunun 1867'de tamamlanması, sürülerin ovalardan, Chicago ve Kansas City'deki kesimhanelere taşınması sorununu da çözmüştü. Ancak yine de, sığırların yaşadığı alanlarla tren istasyonları arasında binlerce kilometrelik mesafe vardı. Sığırlar başıboş gezindikleri otlaklardan yılda iki kez, bir ay kadar süren bir çalışma sonunda belli bir yerde toplanıyor, hangi çiftliklere ait

oldukları belirleniyor, yeni yavrular damgalanıp kendi çiftliklerinde besiyeye çekiliyordu. Beş yaşını dolduranlar, sayıları bin beş yüze ulaşan sürüler halinde, iki ya da üç ay süren bir yolculuğun sonunda trenlere yükleniyordu. Bu arada, bir yandan sürülerin topraklarından geçmesini istemeyen çiftçiler, öte yandan sürü sahiplerini yapılan anlaşmaları çiğnemekle suçlayıp karşılık isteyen bazı yerli kabileler bu yolculuklara zaman zaman engel oluyorlardı. Ancak bunlar büyük sürü sahiplerinin dayanışması, karşı koyanların silahla ortadan kaldırılması sonucunu doğurdu. Bütün işleri at üzerinde, geceli gündüzlü çalışarak gerçekleştirecek insanlara gereksinim vardı. Bu işçilerin ata çok iyi binmesi, iyi kement kullanması, doğal tehlikelere hazırlıklı olması, her türlü saldırıya karşı silahlanması, sürülerin ürkerek dağılması halinde biraraya toplanmanın yollarını geliştirecek denli hayvanları tanınması gerekiyordu. Bir sürünün toplanıp, seçilip, istasyona götürülmesi işlemini en az on kovboy gerçekleştiriyor; böylece bu yeni işgücü talebi, İç Savaş sonrasında işsiz kalan pek çok beyaz erkeğin yanı sıra özgürlüğünü kazanmış siyahlar için de çekici oluyordu.

Kovboyların çoğu mevsimlik olarak çalışmaktaydı. Açık alanlardaki toplama işi Mart ya da Nisan'da yapılıyor,⁴ yaz boyunca sürüler taşınmıyor ve Eylül'de ikinci toplama gerçekleştiriliyordu. Bahar toplamasından sonra genç hayvanların kırılmasına geçiliyor; kırılma ve damgalama sırasında tek tek hayvanların yakalanması kement ve at yönetme mahareti gerektiriyordu. Kovboyların çalışma şartları çok ağırdı, günde on ila ondört saat süren mesaiseri sırasında sıcak ve soğukla, toz ve yağmurla da mücadele ediyorlardı. Zaman zaman çok monotonlaşan, tehlikeli ve ağır bir yaşam süren kovboylar, on dokuzuncu yüzyılın sanayi işçisinden büyük ölçüde farklıydılar. Açık mera kovboyu, endüstrileşmiş uygarlıktan kaçan bir romantikti. Sınırlanmamış kişisel özgürlük beklentisini, yalnızca yaptığı işte ustalaşarak yaşama geçireceğine inandığından, gerek insan, gerekse hayvanların davranışları konusunda titiz bir gözlem

gücü geliştirmiş; kendini zor koşullarda iş arkadaşlarıyla grup çalışmasını gerçekleştirecek biçimde donatmıştı. Kışın, çok az sayıda kovboy iş buluyor, büyük bir kısmı kasabalarda boş dolaşıyor ya da barlarda bulaşıkçılık yapıyordu. Gerilimleri hafifletmek üzere kendilerine özgü bir mizah anlayışı geliştiren kovboylar, kamp ateşi etrafında kahve içip türkü söyleyerek erkek kültürünün farklı bir örneğini yarattılar. Bireycilik ve dayanışma açısından kovboyun bu özellikleri, onun daha sonra filmler aracılığıyla mitleştirilmesinde büyük rol oynamıştır.

1885'de sarsılmaya başlayan açık mera hayvancılığı, sonraki kışın çok sert geçmesi yüzünden yüzbinlerce baş hayvanın ölümüyle ciddi bir darbe yedi. Bu felaketi atlatabilen sürü sahipleri endüstriyi yeniden örgütleme, sığır sayısını azaltma ve onları eskisi gibi başı boş bırakmayıp denetim altına alma yoluna gittiler. Böylece, toprakların etrafına dikenli teller çekildi ve hayvanların kışlık yiyecekleri depolandı. Zaten aynı dönemde, çiftçiler de kendi ekili alanlarını tel örgülerle ayırmaya başlamış ve sürülerin hareket imkanını sınırlamışlardı. Texas'ın Doğu'yla bağlantısını sağlayan tren yollarının tamamlanması ve Batı'nın çeşitli yönlerine doğru demiryolu ağının genişlemesi de, sürülerin uzun bir yolculuk yapma zorunluluğunu ortadan kaldırmış bulunuyordu. Böylece kovboya yalnızca özel meralarla ağıllar arasındaki gidiş gelişi yönetmek ve kırkıcılık yapmak düşüyordu. Bunların dışında, tamirat yapmak, balya taşımak, çit çekmek gibi işlerle uğraşmak zorundaydılar. Hayvancılık ve ulaşım alanında, on dokuzuncu yüzyılın sonunda ortaya çıkan bu yeni koşullar nedeniyle, öncelikle emeğini ve sonra da silahını kiralayan kovboyların pek çoğu işsiz kalmış, kovboyun ayırdedici özelliği ortadan kalkmış ve "bağımsız yaşayan birey" olma ideali gerçekleşmemiştir. Sonuçta bir kısmının yalnızca dayanaklılık, doğayı tanıma, iyi silah kullanıp ata binme gibi nedenlerle iş bulabildiği bilinmektedir. Bunların bazıları para kazanmak amacıyla, ya toplumsal düzeni, ya demiryollarını ya da posta arabalarını koru-

mak için kendilerini kiralamışlar, bazıları da soygunculuğa yönelmişlerdir. Kovboyların, doğayla içiçe, bağımsız ve maceralı yaşam tarzı o günlerden itibaren yitirilen bir değer olarak mitleşmeye başlamıştır.

C- Türün Tarihçesi

Sinema, hareketin yazımlanması olgusunu gerçekleştirdiği andan başlayarak, yoğun hareket içeren eylemleri görüntülemeye yöneldiğinden, ilk filmlerin çoğu, hep bir kovalamaca, takip, kavga, tören vb. olayına dayanıyordu. Bu durumda, Batı'da yaşanan olayların hareketliliği ve sürprizleri, filmcilerin tüm beklentilerine uygun düşüyordu. Ayrıca seyircinin ilgisini sürekli kılmak, onu sinemaya devamlı olarak çekmek için merakını uyandırmak gereği de anlaşılmış olduğundan, Batı'daki mücadeleli yaşamın gerilimi filmcilere çok cazip bir malzeme sunmuş oldu.

1. Sessiz Dönem

Batı'ya ilişkin ilk kısa filmler "western" olsunlar diye yapılmıyor; bunlar, daha çok, suça ilişkin serüvenler anlatıyorlardı. Üstelik bu filmlerdeki kovboylar da sonrakilerden farklıydı -hatta asıllarına en uygun olanlardı- çünkü, henüz stilizasyona uğramamış kaba saba, içki içen, sık sık kavga eden, üstleri başları tozlu, sakalları uzamış kişilerdi. "Western" sözcüğü ilk kez, 1912 yılında, **Hareketli Resim Dünyası** (The Moving Picture World) adlı bir ticari sinema dergisinde, **Madendeki Çatışma** (The Fight at the Mill) adlı filmin tanıtım yazısında kullanıldı.⁽⁸⁹⁾ Daha sonraki yıllarda eleştirmenler, Porter'ın 1903' de yaptığı **Büyük Tren Soygunu**'nu (Great Train Robbery) ilk western olarak kabul ettiler. Porter bu filmi, o günlerde büyük ilgi gören İngiliz yapımı suç ve takip filmlerinden etkile-

(89) Steve Neale, *Questions of Genre*, a.g.e., s. 53.

nerek çekmiş; gazetelere yansımakta olan tren soygunlarından birini perdeye getirmişti. Bu filmin çekim mekanı, gerçek Batı olmakla birlikte; New York yakınlarındaki koruluk alanlarda at koş-turan haydutlarla, geniş kenarlı şapkalarıyla onları kovalayan silahlı adamların hareketli görüntüleri gerekli inandırıcılığı ve heyecanı yaratabilmişti. Bundan sonraki yıllarda, "western filmleri seli" denecek denli çok sayıda birbirine benzer nitelikte film yapıldı. Bunda, 1907'de sayıları iyice artan bağımsız yapımcıların Batı'ya yerleşmeye başlamasının önemli bir rolü vardır. Westernleri Hollywood'da, yani Batı'da çekmek çok daha elverişliydi. Çünkü gerçek kovboyları ve yerlileri kullanmak mümkündü. Böylece, Thomas Ince'in stüdyosunun topraklarına yerli kabileler ve sürüler yerleştirildi, "Saloon"larıyla küçük Batı kasabaları kuruldu. Dış mekanlarda toz toprak içinde, çoğu gerçekten Batılı olan kişilerle gerçekleştirilen bu filmler, hem mekan hem de karakterler açısından en otantik westernlerdi. Her ne kadar, yıllar içinde, değişen toplumsal koşullara paralel olarak perdedeki kovboyun davranış ve giyiminde değişiklikler olduysa da; bu filmler aracılığıyla kovboy, kararlı, zorda olanların imdadına yetişen, yerlilere karşı kasabaları, büyük toprak sahiplerine ve soyguncu çetelere karşı çiftçileri koruyan, özgürlüğünden taviz vermeyen, silahşör beyaz erkek kahraman olarak akıllara yerleşmeye başlamıştı. Film uzunluklarının sınırlı olması bu filmlerin, yerli saldırısı, soygun, bar kavgası gibi hareket açısından yoğun, tek bir çarpıcı olay üzerine kurulmasına neden oluyordu. Kovboyla birlikte, westernlerin öteki karakterleri de inşa edilmekteydi: çiftliklere saldıran yerliler, Batı'yı keşfeden avcı ve izciler, altın arayıcılar vb.

Zamanla seyirci arttı, endüstri stüdyolar halinde örgütlendi, engeller aşıldı ve 1920'lere gelindiğinde westernin kendine özgü temaları da ortaya çıkmaya başladı. Bronco Billy "iyi kötü adam"ı ("the good bad man") yaratmış; duygusal ağırlıklı, hızlı tempolu kısa filmlerle aynı kahramanın dizi olarak çekilen maceralarının ilk

örneklerini vermişti. Onu izleyen, William S.Hart 1925'e dek, westernlerin yıldızı oldu, oyunculuk, yönetmenlik, yapımcılık yaptı. İlerlemiş yaşının yüzünde yarattığı izler ve Batı'da yaşamış olması Hart'ın bir western kahramanı olarak inandırıcılığının önemli dayanaklarıydı. Bu ilk kahramanlar, emredebilen, dürüst ama kendilerini "yalnız adam" yapan bir tedirginlik içinde olduğu anlaşılan kişilerdi. Seri westernler daha sonraki yıllarda Tom Mix ve Jean Autry ile sürdü. Ancak, bu kahramanlar öncekilerden oldukça farklılaşmıştı.

Birinci Dünya Savaşı sonrasında, endüstrileşme ve kentleşmenin kazandığı ivme ve yeni göçler, zamanla içki yasağına uzanan toplumsal baskılar; beklediklerini bulamayanları artık Batı'ya da gönderemeyen bir sistemin, kendini üzerine inşa ettiği temel ideallerini yeniden gündeme getirmesine neden olmuştur. Dolayısıyla, bu yıllarda kent filmlerinin sayısının hızla artmasına karşın; hâlâ çok sayıda çekilen western filmlerinde, temiz, kararlı, içki içmeyen, iyilerin yanında, kendine güvenli ve inançlı, iyimser kovboyların boy göstermesi kaçınılmazdı. Batı ve Batılının yüceltilmesi, özellikle pırıl pırıl elbiseleri, beyaz şapkası ve gitarıyla dolaşan yeni karakterler aracılığıyla başladı. Bu tip westernlerde düzeni koruyan, her türlü kaotik ortama müdahale ederek, kanun gücünü kabul ettiren kahraman, başarıya ulaştıktan sonra yeni maceralara doğru uzaklaşmaktaydı. Böylece daha sonra, seyirci tarafından sevilen bir kahramanın -ve bu kahramanı canlandıran yıldızın- yeni filmlerinin yapılabilmesi mümkün oluyordu. Ayrıca yeni maceralara doğru uzaklaşmak, bir yandan kovboyun bağımsızlık ve özgürlük tutkusunun, yerleşip toplumsal yaşamla bütünleşmekten kaçınmasının göstergesi olurken; öte yandan da, toplumda her zaman düzenleyici, güvenilir bir kanun koyucuya gereksinim olacağı ve bu kişinin bilek, silah ve moral gücüyle düzeni kurmayı başarabilen kahramanlarca temsil edileceği inancını da sergiliyordu. Kahraman her hangi bir yere yerleşirse, öteki kasabalardaki kötülerle kim uğraşacaktı? Bazı beyaz erkekler, adeta seçilmişçesine, ulaşabilecekleri tüm alan

içinde dolaşarak imdada yetişmek, düzeni sağlamakla yükümlüydüler.

Özellikle 1920'lerin gösterim programının uzun ve pahalı, esas filminden önce ya da sonra gösterilen B grubu westernlerinde, kavgaya, düello ve takip sahneleri iyice abartıldı ve kahramanlarla onları canlandıran yıldızların kişiliği birleşti. Bunda bazı oyuncuların, örneğin Tom Mix'in, gerçekten de benzer bir yaşam sürmüş olması etkili olmuştur. Tom Mix'le birlikte Jean Autry de güldürü unsuru filmlerine kattı. Güldürü çoğunlukla kahramanın yanında yer alan ikinci, üçüncü karakterler aracılığıyla ortaya çıkıyor; onların beceriksizlikleri ve düştükleri durumlar gülmeceye yol açıyordu. Yirmili yıllarda westernler, kovboyun maceraları dışında, Batı'ya göçün, yerlilerle savaşan süvarilerin ve Doğu'yu Batı'ya birleştiren demiryolu inşaatlarının öykülerini anlatmaya başlamışlardı. Bunlar gösteri programlarının esas uzun filmi olacak biçimde çekiliyor, çok daha geniş bir coğrafi mekanı devreye sokuyor, daha kalabalık ve görsel açıdan zengin sahneler içeriyorlardı. James Cruze'un 1923 tarihli **Kervan** (The Covered Wagon) adlı filmi ve John Ford'un **Demir At**'ıyla (The Iron Horse) birlikte sinemacıların ilgisi, bu uzun yorucu ama inanç sayesinde başarılan yolculuklara ve maceralara yöneldi. Göçe ilişkin westernlerde tek bir kahramanın değil, bir ya da daha fazla ailenin macerası, karşılaştıkları zorluklar ve aralarındaki ilişkiler dile geliyordu. Bu uzun ve zor yolculuklarda, Batı'yı iyi bilen bir avcı, izci ya da kovboy ailelere yardım ediyordu. Ekonomik bunalım dönemine rastlayan yıllarda ve New Deal politikası sonucunda, Amerikan ulusunun birlik ve beraberliği iyice önem kazandığından westernlerde de ailenin ideal haline getirilmesi ve tarihin kahramanlarla birlikte romantikleştirilmesi süreci başlamıştı. Ekonomik bunalım, kent yaşamının yozlaşmış ilişkilerinin karşısına "tarımsal geçmiş"in mutlu günlerine yönelik nostaljik bir bakış yerleştirmiş; ayrıca, orta ve küçük çiftçilere ucuz kredi verilmesi, hidroelektrik santralleri sayesinde kuru toprakların tarıma

açılması gibi önlemlerle tarımsal girişimlerin desteklenmesi de westernlerin ideolojik çerçevesini etkilemiştir.

2.Sesliye Geçiş

Otuzlar boyunca westernler, bir yandan sesin getirdiği yeni olanakları değerlendirerek daha etkileyici olurken, öte yandan stüdyo sisteminin ulaştığı gelişkin nokta ve artan seyirci aracılığıyla iyice incelmış bir tür oluşturdular. Demiryolu yapımı, Batı'ya göç, altına hücum yanında, iç savaş ve sürü nakletme de westernlerin temel konuları arasına girdi. Müziğe verilen yer de arttı; Jean Autry örneğinde olduğu gibi kovboy artık elinde gitarıyla dolaşan, vatansever ve ahlakçı, steril bir kahraman haline geldi. Bu yıllarda yapılan westernlerin bir başka özelliği de, faşizan eğilimlerin etkisiyle iyice artan biçimde ortaya çıkan yerli düşmanlığıdır. Bu filmlerde yerliler tam anlamıyla düşman kimliğine büründürülmüş ve beyazların yüce amaçlarını gerçekleştirirken karşılaştıkları vahşi ortamın tehlikelerinden biri olarak sunulmuşlardır. İç Savaş sonrasında Batının "güvenliğini" sağlamaya yöneltilmiş ordunun kahramanlıkları da doğrudan doğruya bu bağlamda sergilenmiş; Tom Mix çizgisi sürmüş, ahşap kalelerde üslenen ve çiftçileri, posta arabalarını, kasabaları koruyan lacivert üniformalı cesur askerlerin öyküleri anlatılmıştır. Yerlilerle yapılan savaşlar gerçeklerin çarpıtılması pahasına, kıtanın "temizlenmesi" olarak haklı çıkarılmaya çalışılmıştır. İkinci Dünya Savaşı sırasında ve sonrasında süvarilerin westernlerdeki ağırlığı kaçınılmaz olarak daha da artacaktır.

Ekonomik bunalım ve daha sonra Avrupa'da başlayan savaş, türün bir ölçüde değişmesine neden oldu. 1939 tarihli **Posta Arabası**'yla (Stagecoach) Ford, türün tüm geleneklerini derleyip toparlayan ve sonraki onbeş-yirmi yılı büyük ölçüde etkileyen bir film gerçekleştirdi. Bu dönemin westernlerinin bir kısmında, Sennett'in filmlerinden sonra ilk kez ortaya çıkan gerçekçi eğilimlere rastlan-

maktadır. Bu durum, her ne kadar ekonomik bunalım döneminin sonuçları olarak açıklanmaya çalışılsa da, Westernlerin inandırıcılık kazanmasında gerçeklere bağlılık isteğinden çok teknik yeniliklerin etkisi rol oynamıştır. Büyük ölçüde gerçek mekanlarda çekildiklerinden kaçınılmaz bir fiziki gerçekçilik içeren westernlerin bu niteliği, ses ve renk kullanımlarıyla birlikte daha dikkat çekici bir hal almıştır. Ekonomik bunalımdan zarar görmeden, üstelik sesliye geçişi de gerçekleştirip iyice büyümüş olarak çıkan Hollywood, teknolojisini de sürekli olarak geliştiriyordu. Dolayısıyla, takip sahneleri daha inandırıcı ve etkileyici biçimde çekilebiliyor, B grubu bile olsa çok sayıda figüran ve oyuncu kullanılabiliyor, bu tür masraflar sorun haline gelmiyordu. Sesli çekim olanağı, rüzgarın, atların, sığır sürülerinin ve silah seslerinin de filmin topyekun etkisine katılmasını sağlamış oluyordu.

3.İkinci Dünya Savaşı Sonrası

İkinci Dünya Savaşı sonrasında, westernlere egemen olan iyimserliğin sona ermesiyle birlikte, önceki yılların "sınır"da yaşayan insan şemasının dışına çıkılmaya ve Batı'daki toplulukların kendi ilişkilerine ağırlık verilmeye başlandı. Savaş sonrasında dünya sineması gerçekçiliğin etkisi altına girmişti ve Hollywood'da bundan nasibini alıyordu. Böylece "ideal"ler yerini, günün siyasal ve kültürel ikliminde ortaya çıkan taleplerin yarattığı gerginlikleri giderecek yeni, daha gerçekçi düzenlemelere bıraktı. Çevreyle uzun mücadelelerden sonra kurulan kasabalar uygarlaştıkça yozlaşmayı da yaşayacak, kahramanın bile doğayla bağları kopmaya başlayacaktı. Kahraman artık güvendiği insanların ihanetine uğrayabiliyor, kendisi de yerleşip -henüz kasabanın uzağında- kurulmakta olan düzene katılabiliyordu. Böylece düş kırıklığı, çaresizlik ve iç çelişkiler western karakterlerinin niteliklerinden olmaya başlamıştı. Dönemin eleştirmenleri westernlerdeki bu değişimi gözleyerek böylesi nite-

likleri içeren örneklere "psikolojik western" adını vermiş, Bazin ise "sur-western" diye tanımlamıştır.

Ellili yıllar boyunca geleneksel temaların eleştirel bir biçimde ele alınışıyla birlikte; yeni tekniklerin sürekli olarak devreye girmesi, westernlerde çok daha gelişkin bir stil ortaya çıkarmıştır. Western türü kendi türsel statüsünün farkına varmış ve George Stevens'in **Shane** adlı filmi bunu kanıtlamıştır. Bu yıllar boyunca kovboyun artık silahını ve kendini kiralaması, şerif, iz sürücü, posta arabası koruyucusu, kasabanın koruyucusu vb. olması westernle mahsus olay örgülerinin temel uyuşumlarından biri haline geldi. Ancak bu yıllarda popülerlik yarışında birinci sırayı eline geçiren televizyonu da hatırlamak gerekiyor. Çünkü, televizyonun rekabeti Hollywood'u derinden etkiledi ve türlerde izlenen değişimlerin nedenlerinden biri oldu. Dolayısıyla sinema kendini popülerlikten uzaklaştırmadan kültürel yaşamda farklı bir yer kazanmaya çalışıyordu. Televizyonun, sinema seyircisinin yaş ortalamasının düşmesine de neden olduğundan endüstri her bakımdan kendine çeki düzen vermeye çalışıyor; gençlere "asi gençleri" -Marlon Brando, James Dean- sunarken, eski seyircisine psikolojik, gerçekçi vb. westernler yapmaya başlıyordu. Dizi geleneği ve B grubu filmler ise, neredeyse tamamen televizyona devredilmişti. Televizyondaki western dizileri kendi başlarına incelenmesi gereken zengin bir tür oluşturmaktadır.

Altmışlara gelindiğinde, eski, düzenden yana, iyi western kahramanlarının yavaş yavaş "yasa dışı" olmaya başladığı görülmektedir. Bu durum, bir devrin kapandığını kanıtlayacak biçimde, kahramanın ölümünü de beraberinde getirmiş; ömrünü dolduran mitin yıkılışı, kanlı bir şiddet aracılığıyla gerçekleşmiştir. Eski, şerefli düello kurallarının egemen olduğu dünyada, şimdi yaşlı, çirkin, kirli, alkolik erkekler yaşam mücadelesi vermekte; intikamları iyice acımasız, ölümleri ise bazen son derece destansı, bazen de acıklı ve gülünç bir hal almaktaydı. Bu durum, "birey" efsanesinin sonunun

geldiğinin zorunlu olarak kabul edilmesinin bir ifadesi sayılabilir.

Altmışlarda western karakterleri arasına artan sayıda Meksikalı katıldı; yerlilerin bir kısmı yoldaş, arkadaş, bazı siyahlar ise kov-boy oldu. Aynı dönemde, kadınlar daha dar giyinmeye, kanla birlikte cinsellik de ağırlık kazanmaya başladı. Bu filmlerde şiddetin kanla birlikte sergilenmesiyle cinsellik dozunun artışı arasında bir paralellik bulunmaktadır. Western'in etkin bir tür olarak varlığını sürdürdüğü son dönemde, tür uyuşmaları tümüyle görülür bir hal almıştır. Bunlar, western mitinin bir ağıt yakar gibi ele alınmasına, satirler, parodiler aracılığıyla tahrip edilmesine olanak vermiş; filmin içinde tekrar tekrar gönderme yapılan, geçmişe özlemle bitişmiş bir gelenek olarak kullanılmıştır. Bu dönemin bir başka önemli olgusu İtalyan kökenli spagetti westernlerdir ve baştan sona stilize hale gelmiş olan bu filmler, tür sisteminin bir film türünü, onun aracılığıyla nasıl mitleştirdiğinin örnekleridirler. Tür filmlerinin mit-sel/yapısal işlevinin, onların yabancı sinemalarca üretilen taklitlerine bakarak daha iyi anlaşılacağı önüne süren David Desser, bu konuda en iyi örneğin spagetti westernler olduğunu söylemektedir. Desser'e göre, her ne kadar bu filmlerin bir kısmı bir ölçüde popüler olmuşsa da bunlar, "Western" düzleminde değil, "Westernler üzerine Westernler" olarak, ironi düzeyinde ilgi görmüşlerdir. Bu filmler, yalnızca hakiki Amerikan westernlerinin göstergelerini - tabanca, manzara, anlatı dizimi ya da olay örgüsü- kullanırlar; derin yapısal kalıplardan yoksundurlar. Desser'e göre fark buradadır ve İtalyan westernleri türsel kodları Amerikan yapımı olanlardan farklı biçimde kullanmışlardır. Çünkü, bir Amerikan westerni bir tür filmi olarak mit kodlamayı üstlenmiştir ve farklı tarihsel geçmişe, farklı sosyo-kültürel özelliklere sahip ülkelerde bunun gerçekleşmesi olanaksızdır.⁽⁹⁰⁾

(90) David Desser, *a.g.e.*, s. 16.

4. Westernin Sonu mu?

Western filmlerinin 1970'lerin ortalarından itibaren neredeyse tümüyle sinema perdesinden çekildiği görülüyor. Doksanlarda ise, ya ironi niteliğini taşıyan ya da tarihsel gerçeklere bağlı dönem filmleri olarak da adlandırılabilir Batı'ya ilişkin filmler yapılıyor. Bu durum Thomas Schatz tarafından, endüstriyle seyirci arasındaki ilişkide ortaya çıkan doyumlukla ve türün ideolojisinin parçaları olan uylaşımların, anlatının merkezi tematik öğeleri haline gelişle ilintilendirilmektedir. Schatz'a göre westernin evrimsel çemberi, parodilerinin yapılmasının da gösterdiği gibi tamamlanmıştır. Çünkü türlerin evrimi, "geçirgen toplumsal onay mekanizması aşamasından, saydam özüne dönüklük aşamasına" geçerek; yani anlatının vurgusunun yavaş yavaş toplumsal değerden biçimsel estetik değere aktarılmasıyla gerçekleşmektedir.⁽⁹¹⁾ Ancak Michael Ryan ve Douglas Kellner western türünün tükeniş nedenlerini, Schatz'ın türü çevresinden soyutlayan organizmacı ve evrimci görüşünden daha çarpıcı bir biçimde açıklamaktadırlar. Westernlerin, ekonomik gerçeklikle kültürel ortam arasındaki çatışmaları, Amerikan kapitalizminin değişen biçimlenişlerinin kamunun gözünde meşru kılınmasına olanak verecek şekilde çözmüş olduğunu öne süren Ryan ve Kellner, türün bu nedenden ötürü tutucu olduğunu söylemektedirler. Dolayısıyla western türü en büyük darbeyi, türün temel değerlerini reddeden bir liberal etiğin nitelediği, altmışların kültürel devrimlerinden yemiştir.⁽⁹²⁾ Wright'ın, ABD'deki korporatif ekonomik yapılaşma öncesinde ve sırasında, yani pazar ekonomisinin ilke ve kurallarının hâlâ geçerli olduğu bir dönemde westernlerin önemli örneklerinin yapıldığına ilişkin görüşünü de destekleyen iki yazar, tümüyle korporasyonların egemenliğine geçen bir ekonomik sistemde bireyciliğin, bireysel yarışma ve başarı

(91) Thomas Schatz, *Hollywood Genre: Formulas*, a.g.e., s. 40-41.

(92) Michael Ryan, Douglas Kellner, a.g.e., s. 79.

ideallerinin tümüyle geçerliğini kaybettiğini söylemektedirler. Ryan ve Kellner, altmışlarda ABD'de yaşanan kültürel hareketlerin, esas olarak bu duruma karşı çıkış anlamı taşıdığını; korporatif, teknokratik ve "endüstrisonrası" bir nitelik kazanan ABD kapitalizminin artık, kapitalist pazarın bir alegorisi olan, "sınır ortamı"nda yaşanan cefakar bireylerin dünyasını inşa eden western mitleri için geçerli olmadığını ileri sürmektedirler. **Vahşi Belde** (Wild Bunch, Sam Peckinpah, 1964) ve **Profesyoneller** (Professionals, Richard Brooks, 1966) gibi filmlerdeki, bir grup atlıdan oluşan elitist "birlik-telik miti" de yeterli olmamaktadır. Toplumsal ittifak için gerekli olan mitlerin karakter tipleri artık, hükümet, iş ve işçi çevresi kadar, farklı meslekleri ve etnik grupları da kapsamak zorundadır. Bu değişik grupların, yeni sınıfsal ittifakları meşrulaştırabilmek için ortak bir dışsal düşman karşısında aynı çatı altına toplanması gerekmektedir. Ryan ve Kellner'e göre, westernlerin bu gereksinimi sağlayamamasını, türün dağarcığındaki hiçbir dışsal düşmanı bu ufka yerleştirememesine bağlamak olasıdır. Western türünün tüm karakterleri, özel girişime dayalı kapitalizmi, resmi müdahalelerden uzak tehlikeli "sınır pazarı" bağlamında yüceltmek üzere belirlenmiştir. Bu nedenle western türü, kapitalizm yerine artan oranda sosyalizme yönelen ulusal kurtuluş hareketleri ile, Sovyetler Birliği tarafından tehdit edilen uluslararası kapitalin ideolojik gereksinimlerini karşılayacak donanımdan yoksundur.⁽⁹³⁾ Bunu gerçekleştirmek üzere Yüksek-Teknolojiye dayalı uluslararası serüvenler gerekmiş ve **Yıldız Savaşları** (Star Wars, George Lucas, 1977) vb. yapılmıştır. John Tusca ise westernlerin artık yapılmamasını, ticari ve psikolojik iklimin farklılaşmasıyla açıklamakta; bunu bağımsız küçük çiftçiyi yücelten tarımsal temelli Amerikan rüyasının ve duyarlılığının seyircilerin yaşamındaki etkisinin azalmasına bağlamaktadır.⁽⁹⁴⁾

(93) A.k.

(94) John Tusca, a.g.e., s. 263-264.

D- Western Türünün Öğeleri

Yabanıl Batı, filmlere konu olmazdan çok önce halk şarkıları, kulaktan kulağa ulaşan çeşitli söylentiler, gazete öyküleri, melodramatik tiyatro oyunları ve Fennimore Cooper'm romanlarıyla kamuya mal olmuştu; ucuz romanlar aracılığıyla geniş bir okuyucu kitlesine ulaşmaktaydı. On dokuzuncu yüzyılda yapılan Batı'ya ilişkin tablolar, illüstrasyonlar, sözü edilen kitapların kapak resimleri ve gazetelerde yer alan fotoğraflar ise, ağır ağır westernin görsel malzemesine ilişkin uylaşımı oluşturuyordu. Yapılan tabloların çoğunda romantik bir hava hakimdi ve sanatçılar Batı'yı yorumluyorlardı. Kitap kapakları ve illüstrasyonlarda, daha da öteye gidiliyor, iyi-kötü ayrımı içinde gerçeklikten uzak, abartılı karakterler ve sahneler resmediliyordu.⁽⁹⁵⁾ Duygu sömürüsü üzerine kurulu ucuz macera romanlarında ise, Batı'ya "yasa"nın ve düzenin nasıl geldiği, beyazları rehin alan "kızılderili"ler ve onlarla yapılan savaşlar anlatılıyordu. Bu anlatılardan western filmlerine pek çok şey aktarıldı. Bunların başında Cooper'm "deriçorap"öyküleri diye adlandırılan romanlarında yer alan "yalnız kovboy"u saymak gerekiyor. Cooper 1823'de yazdığı Öncüler adlı romanında Natty Bumppo adlı bir kahraman yaratmış ve romanın gördüğü ilgi üzerine aynı kahramanın başka maceralarına yer verdiği dört roman daha yayınlamıştı. Bir kaşif ve avcı olan Bumppo, özel nitelikleriyle iyileri kötülerden ayırıyor, yabanıl topraklar üzerinde pek çok sorunu çözüyor, yozlaşma endişesiyle kasabaların dışında, kendi başına yaşıyordu. Bu romanlarda -ki aralarında Mohikanların Sonu da vardır- kibar erkek ve kadın karakterler, subaylar ve eşleri, yerlilerin kaçırdığı aristokrat kızlar yer alıyor ve maceranın sonunda Bumppo dışında herkes düzenle bütünleşiyordu. Cooper, ikinci romanından itibaren Batı'yı daha romantik bir tarzda anlatmaya başlayıp kahramanını da iyice

(95) Douglas Pye, *The Western (Genre and Movies)*, *Film Genre Reader*, a.g.e., s. 148.

idealize ettiğinden gerçekçilikten epey uzaklaşmıştı. Böylece daha on dokuzuncu yüzyılın ortalarında Batı'daki yaşamın kurmacalar aracılığıyla anlatılış tarzı büyük ölçüde belirlenmiş oluyordu. Bu durum, edebiyatla sinema arasındaki ilişkiler açısından önem taşımakla birlikte, westernle ilişkin incelemelerde ayrı bir öneme sahiptir.

1.Öykü, Tema, Olay Örgüsü

Bütün tür filmlerinde olduğu gibi westernlerde de olay örgüsü, nedensellik üzerine kuruludur ve klasik, giriş-gelişme-çatışma-çözüm modeline uygun olarak düzenlenir. Öte yandan bu model, “denge-dengenin bozulması-dengenin yeniden kurulması” düzenine bağlıdır. Girişte çevre ve karakterler tanıtılır, hemen ya da kısa bir süre sonra var olan dengeyi bozan ya da bozacak olan etkenler devreye girer. Gelişme bölümünde tüm çelişkiler ortaya konur, küçük çatışmalar sergilenir ve olaylar adım adım gerilimin doruk noktasına doğru ilerler. Çatışma bu büyük gerilimin patlak verdiği noktadır. Bunun sonucunda çözüm ortaya çıkar ve yine hemen ya da kısa bir süre içinde denge -niteliğinde bir ölçüde değişiklik olmakla birlikte- yeniden kurulur. Westernler, tür filmlerinin özellikleri bölümünden de hatırlanacağı gibi başı sonu belli, kendi içinde bütünlüğü ve yapısal bir dengesi olan, hiç bir öykü ilmeğini açıkta bırakmayan filmlerdir; düzenli ve kapalı bir dünya yaratırlar. Bu dünya çoğu kez dışardan bir tehditle - Doğulu bankacı, demiryolu şirketi, “kızılderili”, haydut çetesi, zengin sürü sahipleri- sarsılır; toplumsal ve kültürel değerler, ahlaki kodlar devreye girer, şiddet her eylemin temel niteliği olarak kendini ortaya koyar, türün merkezdeki erkek karakteri, yani “kahramanı” bütün bu çatışmaların çözülmesini sağlayan kişi olarak sivrilir.

Westernlerin öyküleri, avcılık, Batı'ya göç ve yerleşme, çiftçilik, hayvancılık, altın arama, çobanlık -sürü götürme-, at ehlileştir-

me ve binicilik hünerleri, yerlilerin imhası ve süvariler, demiryolu yapımı, posta arabası, tren ve banka soygunları gibi konular üzerinde yo unla ır. T r filmleri toplumsal sorunları kişisel/duygusal düzleme indirerek     m önerme, böylece çatışma ve çelişkileri do alla tırma, kaçınılmaz kılma yöntemini kullandıklarından; western öykülerinin çoğu, rekabet ile  eref kodunun bir parçası olan intikam üzerine kurulur. Westernler, Amerikan ideallerini yani, bireycili i, özgüveni ve yarışma - çalışma - başarı eti ini güçlendir-di inden; seyircinin de neye inanması gerektiğini, davranış kalıplarının neler olması gerektiğini göstererek ideolojik birer araç olmuşlardır.⁽⁹⁶⁾ Bu türün temel çelişkisi, birey ile topluluk arasında yaşanır ve daha önce de belirtildiği gibi     m hep topluluktan yana olur. Ancak,  zg r birey idealini de canlı tutmak üzere, yalnız gezen kovboyun, kötüleri cezalandırıp düzenin kurulmasında en önemli rolü oynadıktan sonra topluluktan uzaklaşması modeli uzun süre kullanılmıştır. Düzen ve düzenle bütünleşme, bu türün ele aldığı en belirleyici sorundur. E itsiz bir düzenin kurulup korunmasında gönüllülük ve onaydan çok zor kullanmaya ba vuruldu undan; şiddet western türünün “olmazsa olmaz” ögesidir. Western filmleri, ölmeyi ve öldürmeyi ritüele dönüştürür. Bunun en açık  rne i düello sahneleridir. Kötülerin  ld r lmesi ve düzenin korunması, baştan beri ortak bir nitelik olarak westernlerde yer almakla birlikte; özellikle İkinci Dünya Savaşı'dan sonra, öldürmenin ka ınılmazlı ı üzerine kurulu westernler yapılmıştır. Westernlerin anlatı yapılarında yer alan çatışmaların     m  şiddet kullanımına dayalıdır ve o topluluğun çevresinde belirli bir denge kurulduktan sonra bile, güvenliğin kesin olarak sa landı ına ilişkin bir izlenim yaratılmaz. Yarın ne olacağı belli değildir ve zaten “sınır”da yaşamanın tehlikeli heyecanı da buradadır. Bu heyecan seyirciye de bula acak, onda bir başka western filmini görmek için istek oluşturacaktır.

(96) A.k., s. 64.

Batı'nın coğrafi keşfi çok önce tamamlanmış olmakla birlikte, ekonomik ve kültürel fethi, yirminci yüzyılın ilk yıllarına dek uzanır ve Batı'nın kırsal nüfus oranı 1910-1920'lere dek yüksekliğini korumuştur. Bu nedenlerle, ekonomik bunalım öncesinde, büyük kısmı kısa filmlerden oluşan westernler Buffalo Bill ve Wyatt Earp gibi, o günlerde hayatta olan kahramanların da katkısıyla Batı mitini geliştirebilmiştir.⁽⁹⁷⁾ Will Wright'ın, "günün temel sorunsal ilişkilerini geçmişin ortamında inşa ederek; gerilimlerin geçmiş aracılığıyla giderilmesine" olanak sağladığını söylediği western türü⁽⁹⁸⁾, zaman içinde, birey-topluluk, özgürlük-düzen çatışmalarını ele alış tarzı açısından belirli bir değişim geçirmiştir. Çünkü , ekonomik kriz ve iki dünya savaşıyla toplumsal ve kültürel yaşam büyük çalkantılar geçirmiş; ellilere gelindiğinde Batı, artık "önceki yüzyıla ait bir şey" olmuştur. Tüm değerlerin sorgulandığı dönemde western türü de, ele aldığı konuları yeniden biçimlendirmiş ve sorunları yeni yollarla çözümlemiştir. Böylece "sistemin" mantığına, özüne dokunulmadan "idealler" korunmak, "denge" yeniden kurulmak istenmiştir. Ancak, bugünü geçmişe taşıma konusunda, daha önce de değinilen toplumsal ve kültürel olanaksızlar nedeniyle, sonunda türün ömrü tükenmiştir. Örneğin, kadın ve insan hakları hareketleri, bu hareketlere karşı alınacak önlemler konusunda, ataerkil ve ırkçı bir düzen ideolojisinin aşıkardığı bir film türünden yardım ummayı olanaksız kılmıştır.

2.Çevre ve Karakterler

Western filmlerinde dramatik eylemin gerçekleştiği çevrenin nitelikleri değerlendirildiğinde ortaya çıkan en önemli nokta, henüz

(97) Bunlardan "Vahşi Batı Gösterileri"yle ünlü buffalo avcısı William Frederick Cody, "Buffalo Bill", 1917 yılında; meyhaneci, kumarcı, posta arabası sürücüsü, kanun adamı ve silahşör olarak ün yapan Wyatt Earp ise 1929 yılında ölmüştür.

(98) Will Wright, a.g.e., s. 210 -211.

tümüyle keşfedilmemiş, denetlenemeyen dolayısıyla da çeşitli tehlikeler içeren alanları kapsıyor olmasıdır. Bu bilinmeyen topraklardaki iyi ve kötü sürprizlerin yarattığı gerilim, westernlerin çekiciliğinin dayanaklarından biridir. Western filmleri, seyircinin sinemanın rahat koltuğunda oturup bilinmeyenin peşinden gitmek, doğayla mücadele ederek var kalmayı başarmak, kısacası serüvenden serüvene koşma isteğini tatmin konusunda çok elverişli bir çerçeve sunarlar. Ayrıca, westernlerin, ormanlarla, çöllerle, büyük nehirlerle donanmış uçsuz bucaksız topraklarının yarattığı geniş ufuk çizgisi, kentsel yaşam ortamlarının yarattığı kapalılık duygusuna tam bir zıtlık oluşturmaktadır. Bu da seyirciler için, geniş bir alan ve hareket özgürlüğü yanılsamasına olanak vermiştir. Geniş doğa manzaraları, altmışların ortalarına dek Amerikan kültürüne egemen olan tarımsal yaşam değerleriyle de çakışmaktadır. İnsanın doğayı denetim altına alması, iyimserliğin ve kararlılığın sergilenmesi açısından doğa görüntüleri, westernlerin ideolojik çerçevesine uygun olmanın yanı sıra, eylem yoğun sahnelerin düzenlenmesini de sağlamıştır. Cinemascope ve 70 mm. gibi teknik yenilikler aracılığıyla western görüntülerine içkin genişlik ve "sonsuzluk" duygusu iyice güçlendirilmiş ve bu da bir anlamda türün ömrünün uzamasına yardımcı olmuştur.

Henüz yasanın ve düzenin tam anlamıyla yerleşmediği bu doğal ortamda, iyilerle kötüler arasında belirli bir iktidar çatışması sürüp gittiğinden, Westernlerin inşa ettiği toplumsal çevre de, aynen fiziki çevre gibi tehlikelerle doludur. Aslında her iki çevrenin özellikleri yan yana geldiklerinde birbirlerinin tehlikelerini daha da arttırmaktadırlar. Burada belirleyici olan, westernlerdeki şiddetin böylesi bir bağlam içinde meşrulaştırılmasıdır. Zehirli bir yılanı öldürmekle, yerlileri öldürmek arasında bir fark yoktur. Ancak, yabanıl bir ortamın uygarlaştırılması görevini üstlenen beyaz adamın, kurmak zorunda olduğu düzen, koymak ve uymak zorunda olduğu yasa, bireycilikle özel mülkiyet esası üzerinde yükseldiğinden, zenginliklerin

sahiplenilmesini de birlikte getirmiş; zaman içinde, Doğu, Avrupa'dan aktardığı bu sistemi, Batı'ya da adım adım yerleştirmiştir. Göçmen ailelerin de bu ilkeleri benimsemesi -sulak araziye önce gelenin el koyması, kıymetli maden ocakları için mülkiyeti bildirir belge verilmesi gibi-, özellikle ilk dönemlerde nüfusun azlığı ve kaynakların genişliği nedeniyle kolay olan "paylaşma"ya katkıda bulunmuş, dolayısıyla büyük boyutlu toplumsal sorunlar ortaya çıkmamıştır. Aksine, doğayla mücadele, zorunlu ama mesafeli bir topluluk dayanışması ve ortaklık anlayışı getirmiştir. Westernlerde, atıyla tabancası dışında hiçbir malı mülkü olmayan kovboy, silahşör ve kiralık katil dışında herkes mülkünü sonuna dek savunmayı göze almak durumundadır. Toplumsal çevre bu anlamda çok ciddi tehlikeler içermektedir. Her zaman, sahibini öldürerek altın damarını ele geçirmek isteyenler, çiftlikleri yağmalayarak geçinen haydutlar, kafa derisi yüzmek ya da kadınları kaçırmak için saldıran yerliler olacaktır. Westernlerin kaçınılmaz tutuculuğu konusundaki iddialar bu çerçevede iyice anlam kazanmaktadır. Bir westernde, binlerce baş hayvandan oluşan sürüye sahip aileler kadar, sürülerden hayvan çalan ve bu nedenle asılanların olması çok doğal karşılanır. Bu durum, korunma ve koruma amacıyla şiddet kullanmayı, öldürmeyi haklı kılan nedenlerin temelini oluşturur. Mülkiyetten kaynaklanan tüm çatışmalar, "çalışan kazanır"ın yanı sıra, intikam ve -yerlilerden ya da Meksikalı gözü kanlı haydutlardan gelebilecek- ortak tehlike öyküleriyle bulandırılır; iyi - kötü karşıtlığının böylesine açık olmasının bir nedeni de budur.

Westernlerin ideolojik işlevlerini gerçekleştirmesinde en önemli rollerden biri, bu filmlerin geleneksel anlatı kalıplarına uygun popüler kurmacalar olmaları nedeniyle karakterlere düşmekte, özellikle de erkek kahramanın kişiliğinde tanımlanmaktadır. Westernlerdeki karakterler, erkek kahraman, iyiler, kötüler, yerliler ve kadınlar olarak gruplanabilir. Ancak, pek çok araştırmacının belirttiği gibi, bu türün belirleyici karakterleri erkeklerdir. Örneğin John Ca-

welti'ye göre westemler, delikanlılıktaki yetişkin olma arzusuyla, yetişkinliğin doğasına ilişkin korkular arasındaki çatışma aracılığıyla delikanlılara; saldırganlığa yönelik güçlü bir gereksinimle, şiddetle ilişkin suçluluk duygusu arasındaki gerilim aracılığıyla da - otoriteye karşı bunları hisseden- işçi sınıfı erkeklerine seslenmektedir. (99) Laura Mulvay ise, western gibi, etkin erkek kahraman üzerine kurulu filmlerin, neden kadın seyirciler açısından da cazip olabileceğini açıklamaya çalışmış ve temel vurguyu erkek kahramanla özdeşleşme yoluyla eril iktidarın etkinliğinin paylaşılmasına yerleştirmiştir. (100) Nasıl western araştırmacıların ilgisini en çok çeken tür olmuşsa, türün en fazla incelenen yönü de merkezde yer alan erkek karakteridir.

Daha önce sözü edilen popüler romanlardaki yoldaşlarının nitelikleriyle donanmış olan western kahramanı, 1910'ların sonunda Bronco Billy ve kendi de bir Batılı olan William S. Hart'la birlikte kimlik kazanmaya başlamış, Tom Mix'in yirmilerdeki, Jean Autry'nin otuzlardaki filmleriyle "steril" bir hal almıştır. Western kahramanının nitelikleri zaman içinde bu kahramanları canlandıran yıldızların kimliklerinin bir parçası haline gelmiştir. İlk western kahramanları, dürüst, emredebilen, ancak onu yalnız kılan bir tedirginlik içinde olan ve zor yaşam koşullarının izlerini yüzlerinde taşıyan kovboylardı. Herkese yardım etmekle birlikte, hiç bir yerde yerleşip kalmıyorlardı. Bu kısa filmlerin diziler oluşturduğu düşünülürse, "yerleşmeme"nin yalnızca toplumla bütünleşip bütünleşmeme sorunundan kaynaklanmadığı, yeni maceralar aracılığıyla filmlerin devamlı olarak çekilebilmesini sağlamaya yönelik olduğu anlaşılabacaktır. Ayrıca, bu dört ünlü karakter hem oyuncu, hem yönetmendisler ve filmlerinin öykülerini çoğu kez kendileri yazıyorlar-

(99) John Cawelti, *The Six-Gun Mystique*, Bowling Green, Ohio, Bowling Green University Popular Press, 1971, s. 14, 82'den akt. Christine Gledhill, a.g.e., s. 69.

(100) Laura Mulvay, *Visual Pleasure and Narrative Cinema, Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London, 1989, s. 20.

dı. Tom Mix kısa bir süre içinde, daha hafif, eğlenceli, komik anları da içeren westernler yapmaya başladı. Yirmilerin Hollywood'u ahlaki açıdan Amerikan kamuoyunun şiddetli saldırılarıyla karşılaştığından; sigara ve içki içmeyen, tütün çiğnemeyen, tertemiz giysili, yardımsever, fazla şiddet kullanmayan Tom Mix'in maceraları, gösterim konusunda karşılaşılabilecek her hangi bir engellenme tehlikesini de ortadan kaldırmış oluyordu. Jean Autry ise, otuzların yapım kurallarından etkilenmiş ve bu kez kovboy, gitarıyla şarkılar söyleyen ahlakçı bir vatansever olmuştur. Bu dönemin kahraman açısından bir başka özelliği de, kentli nüfusun üstünlük kazanması, uzun filmler, ses vb. etkenlerle ilkel anlatı yapılı dizi westernlerin ucuz B grubu filmler arasına girmesidir. John Wayne, Gary Cooper, James Stewart gibi western yıldızları bu filmlerde canlandırdıkları kahramanlar aracılığıyla ünlenmişlerdir.

Western kahramanı ideal "birey"dir. Yani kendine yeten, özgüveni sağlam, kişilik ve fiziksel açıdan dayanıklı, cesur, dürüst beyaz bir erkektir. Diğer insanlardan her bakımdan daha üstündür, her şeyi iyi yapar, iyi ata biner, kement atar, silah kullanır; kimseye kötülük etmez, yardımdan kaçınmaz, sadıktır ve intikamını muhakkak alır. Kendi koyduğu kurallarla kendi içinden yönetilen bir kişidir ve çoğu kez kendi kurallarıyla toplumun kuralları arasındaki uyumsuzluk yüzünden gerilime düşer. Bu gerilim, türün daha önce değinilen temel çatışmalarının göstergesidir. Kahraman, özgürlüğüne ve bağımsızlığına verdiği önem nedeniyle mülk sahibi olmaktan kaçınır, sürülerin ya da maceraların peşinden gitmeyi yeğler; böylece, özgürlük/yasa, birey/topluluk ikilemlerini kimliğinde sergiler. Bu kahraman her türlü şiddeti kullanabilir, emekli bir silahşör bile olsa günün birinde mecbur kalıp insan öldürebilir; ancak, bunları bir şeref koduna bağlı kalarak; yani "düello" kuralları içinde yapacaktır. Şiddetin haklılaştırılması için gerekli mantık ve anlatı mekanizmaları westernlerde çok açık biçimde işlemektedir. Şeref kodu da bunlardan biridir. Düzenin korunması ve buna ilişkin olarak intikamın

alınması sırasında şiddeti onaylayan ideolojik yaklaşım, şiddet kullanma kurallarının konulmaması halinde düzenin tümüyle ortadan kalkabileceği olasılığına karşı önlemini almış ve bu kodu inşa etmiştir. Silah esas olarak bir ürkütme ve savunma aracıdır ve kovboy tabancasıyla tüfeğini gerekli olduğu zaman, yani mülkü, aileyi ya da cemaati ve kuşkusuz kendi canını korumak için kullanır. Bu, kötüler yani haydutlar ve yerliler, hatta Doğu'lu şirketlerin kiralık adamları açısından geçerli değildir. Onlar silahlarını saldırgan amaçlarla kullanırlar. Arkadan ateş ederek herkesin birbirini vurmaması istenmediğinden westernlerde düello geleneği canlandırılmıştır. Onurlu bir karakter -kumarbaz ya da yasa dışı bile olsa- kadınlarla çocuklara -**Vahşi Belde**'nin sonundaki sahnede görüldüğü gibi mecbur kalmadıkça-silah çekmez.

Bir yoldaşın ya da pusuya düşenlerin yardımına koşmak; bir arkadaşın intikamını silahla almak şerefli bir davranıştır ve bu durumlarda kahraman, bencillik ile birey olmak arasındaki farkı sergiler. Kendi kurallarına, yekpare kişiliğine ters düşmeyen şeyleri yaparken ölümü rahatlıkla göze alacaktır. Böylece kahramanın eril kimliğinin şiddetle özdeşleşerek dışa vurumu gerçekleşmiş olmaktadır. Kahramanın bir "kasaba"ya -geçici de olsa- yerleşmesi çoğunlukla "şerif"lik görevi için kiralınmasıyla ortaya çıkar ve bu konum, kahramanın silah kullanmasını iyice meşrulaştırır. Birinci Dünya Savaşına katılma kararıyla birlikte Amerikan siyasi ve kültürel yaşamının parçası haline gelen, "dünyanın/demokrasinin kurtarıcısı" olma iddiasının, western kahramanlarının kişiliğinde bu biçimde temsil edildiğini ileri sürmek yanlış olmayacaktır.

Geleneksel kurmaca anlatı karakterlerinin özelliklerinden biri olan değişmezlik, western kahramanı için de geçerlidir. O denli belirlenmiş bir kişiliği vardır ki, filmin başında neyse sonunda da odur. Zaten, toy bir insan olmayan kahraman, geçmişinde pek çok benzer deneyim yaşamıştır ve sağlamlığı da büyük ölçüde buradan kaynaklanır. Western kahramanı, çoğu kez, öteki Hollywood kahra-

manlarının aksine, ne yakışıklı ne de gençtir. Kırk yaşlarında, biraz yorgun, sert ama hüzünlü bir erkek olan western kahramanı, onu canlandıran oyuncunun katkısıyla özel bir duruşa ve yürüyüşe (John Wayne, Garry Cooper, Henry Fonda) sahiptir; bazen de kendine özgü bir yüz ifadesi edinip daha farklı giysiler seçer (Clint Eastwood). Bu kahramanların bir başka özelliği de filmlerin yüzde doksanında kazanan kişi olmalarıdır.⁽¹⁰¹⁾ Ancak zaman içinde, kahramanın niteliklerinde belirli bir değişim olmuştur. Bu değişimi, iyimserliğinin ortadan kalkması, tedirginliğinin ise giderek artması şeklinde özetlemek mümkündür. Batı, Doğu'nun ekonomik, kültürel ve siyasi kurumları tarafından tümüyle fethedilmiş, demiryolları, telgraf telleri aracılığıyla sistemle bütünleşmiştir. Dolayısıyla, göçülecek "özgürlükler ülkesi" tükenmiş, birey olabilmenin sınırları çok daralmıştır. Yirmilerde, bütünleşme sürecinin çoktan tamamlanmış olmasına karşın, o günün gerekleri doğrultusunda tarihsel olgulara ters düşme pahasına mitleştirilen western kahramanı; almışların dünyasında, işsiz güçsüz, kirli, emeğini ya da silahını satmaktan yorgun, karamsar, döneminin ve kendinin sonunun geldiğinin farkında bir insan olarak ortaya çıkar. Soyguncu, kiralık katil, kelle avcısı olan kahraman, bazen **Sonsuz Ölüm**'deki (Butch Cassidy and Sundance Kid, George Roy Hill, 1969) gibi umutların yabancı ülkelerde gerçekleşebileceği hayalinin peşine takılır, bazen de **Bozgun**'daki (The Missouri Breaks, Arthur Penn, 1976) gibi at hırsızlığını gizlemek üzere bahçesinde lahana yetiştirir. Western kahramanı artık beyazların yerlileri katlettiğinin, şeriflerle savcılarının da en az haydutlar denli gelişi güzel ve yıkıcı biçimde şiddet kullandığının (**Yargıç Roy Bean**; The Life and Times of Judge Roy Bean, John Huston, 1972) bilincindedir. Duruma ayak uydurmaya çalışır ama bu olası değildir, **Çöl Şeytanı**'ndaki (The Ballad

(101) Alain Guillot, *Aspects Politiques du Cinema Americain*, L'Annee Sociologique, II, 1960, s. 109-162'den akt. Andrew Tudor, **Image and Influence**, a.g.e., s. 193.

of Cable Hogue, Sam Peckinpah, 1970) gibi otomobil altında kalır. **Elektrikli Kovboy**'daki (The Electric Horseman, Sydney Pollack, 1979) gibi mekanik bir ata binip gösteri yapmak zorunda kalan kovboy, kaçırıldığı yarış atıyla birlikte, vahşi çölün özgür ortamına sığınmaya çalışırken kurban olan bireyi simgelemektedir.

Western karakterleri arasında, uzun, zor bir yolculukla, ırmaqları geçip çölleri aşarak Batı'ya göçen ve tüm tehlikelere göğüs gereyerek burada bir yaşam kuran çiftçiler önemli bir yer tutar. Çiftçiler çoğunlukla silah kullanmayan, Batı'nın yabanıl ortamına ayak uydurmakta zorluk çeken ailelerden oluşur. Bunlar Amerikan toplumunda, neredeyse yetmişlere dek egemen olan, tarıma dayalı bağımsız küçük çiftçilik hülyasının bir uzantısı olarak, püriten ahlaki normların ve düzenin olumlanan değerlerinin temsilcileridirler; çalışkan, sebatkar ve sade insanlardır. Gün boyu çalışmak ve toprağı verimli kılmak için mücadele etmek zorunda olan çiftçiler, her türlü doğal felakete, salgın hastalıklara karşı savunmasız bir yaşam sürdürürler. Çoğu, hükümet tarafından parça parça yerleşime açılan geniş alanlara, zorlu yolculukların ve düzenlenen resmi yarışların sonuna ulaşarak yer kapıp çiftlik kurmuş, kendini kanıtlama uğruna her türlü olanaksızlığa katlanmıştır. Bu nedenle mülkleri çok kıymetlidir. Çiftçi ailesi ataerkil hiyerarşik bir yapıya sahiptir ve aile üyelerinin rolleri belirlenmiştir. Westernlerin, aile ve aile içi dayanışma konusunda yaptıkları abartılı vurgulama, birlik ve beraberliğin sağlanması ile toplumsal düzenin korunması amacına yöneliktir. Geçmişleri ve gelecekleri, yerleri yurtları, çocukları ve gelenekleriyle topluluğun ruhu olarak sergilenen çiftçi aileleri; kahramanın yalıtılmışlığını ve yalnızlığını daha belirgin kılar. Çiftçiler, öncelikle yerlilerin sonra da sürü sahiplerinin baskılarına karşı kahramanın yardımına gereksinim duymakla birlikte; kendilerinden çok farklı yaşayan bu gezgin silahşöre karşı mesafeli ve dikkatli davranırlar. Kasaba sakinleri biraz daha farklıdır ve zaman zaman korkak, çıkarıcı ve güvenilmez bir grup oluştururlar. Belediye baş-

kanı, doktor, hakim, toptancı, bar ve otel sahibi, berber gibi karakterlerle onların yanında çalışanlar, kasabadan geçmekte olanlar, zaman zaman bir araya gelerek iz sürme ve takip, bazen de linç sahnelerini gerçekleştirirler.⁽¹⁰²⁾ Kahraman, Doğu'dan gelen kurumlardan olumsuz biçimde etkilenebilen kasabayı, düzeni korumak adına gözetmek zorunda kalır.

Westernlerin "kötü"lerini oluşturan karakterler ise, yerlilerden başlamak üzere, soyguncular, kiralik katiller, altın arayıcılar, büyük sürü sahipleriyle Doğu'nun uzantıları olan bankerler, demiryolu şirketi temsilcileri ve Meksikalılar arasından çıkmıştır. Bazı westernlerde bunlar bir topluluk, grup, hatta bir aile oluştururlar. Kötülüğün esası, mülkiyet haklarına tecavüz etmek, yasaya uymamaktır. Zor kullanma, tecavüz, yakma yıkma ve öldürme, hayvanları zehirlleme, kafa derisi yüzme, at ya da sürü çalma gibi çeşitli örneklerde ortaya çıkan kötülük, western türünün mitik yapısının en önemli ögesidir. Türdeki değişimlere paralel olarak kötüler, özellikle kiralık katiller zaman içinde, şeref koduna uygun davranan, yalıtılmış ve yalnız silahşörler olarak kahramanın birçok özelliğini paylaşan karakterler haline gelmiştir. İşsiz kovboyun kendini kiralaması, ellilerden itibaren onu, yasanın koruyucusu olan bir şerif yapabildiği gibi, bir katil ya da kafa avcısı da yapabilir hale gelmiştir. Ancak özgüveni tam, kendini kendi kurallarıyla denetleyerek yaşayan silahşör, kahramandan farklı olarak tümüyle acımasızdır ve topluluk

(102) ABD'de siyahlara yönelik şiddet hareketlerinin devam ettiği yıllar boyunca westernlerin linç olgusuna ilişkin, neredeyse haklılaştırıcı yaklaşımı anlamlıdır. 1929 yapımı *Virginalı*'da (Virginian, Victor Fleming) bu konu, iki ahlaki kesinliğin çatıştığı trajik bir ikilem çerçevesinde işlenmiş ve sonuçta kahraman bu iki değerden birini seçmiş olmanın –daha sonra arkadaşının intikamını almış olsa da– suçluluğunu taşımak zorunda bırakılmıştır. Linç konusunu ilk kez farklı biçimde ele alan film, çirkin evleri, kötü insanlarıyla pek de "uygar" olmayan bir topluluk sergileyen *Ox Bow Olayı*'dır (Ox Bow Incident, William Wellman, 1943). Bu filmi, linç olgusunun kendi adaletsizliğinin ortaya konulmaya çalışılması nedeniyle bir "anti-western" saymak bile olasıdır. Robert Warshaw, a.g.e., s. 406-407.

için hiçbir özveride bulunmaz. Dolayısıyla türün temel, birey-topluluk çatışmasında yanlış bir yerde durduğu için de kötüdür. Altmışlardaki değişimin sonucunda, neredeyse, kimin kötü olduğundan çok kimin daha kötü olduğu belirleyicik kazandı denilebilir.

3.Yerliler ve Kadınlar

Yerliler, westernlerin olmazsa olmaz öğelerinden birini oluştururlar. Amerikan sineması, ilk günlerden itibaren seyircisinin, gazetelerde hakkında çok şey okuduğu, illüstrasyonlarını gördüğü ve dolayısıyla ürktüğü yerlilere yönelik merakından; farklı ve renkli bir yaşam tarzının görseelliğinden yararlanma fırsatını değerlendirmiştir. İlk yıllarda, örneğin Hart'ın filmlerinde yerlilerin bir kısmı, ucuz romanlardakilere benzer biçimde "soylu vahşi", yani Mohikanlar gibi "bilge ama doğanın ilkel çocukları"ydılar. Büyük ölçüde küçümsenmekle birlikte, yabanıl doğayla kurdukları ilişkiler nedeniyle beyaz adama Batı'da yaşayabilmenin yollarını öğretebilecek, birlikte yaşanılabilecek insanlar olarak temsil edildiler. Ancak bir kısmı, beyazlarla uzlaşmadığından ve topraklarını silahla savunmayı sürdürdüklerinden kötüydüler. Westernler, avcılarının ve altın peşinde koşanların ya da içki içip ata binen, kavga eden kovboylarının maceralarını anlatmanın ötesine geçince, Batı'ya aileleriyle gelen ve toprağa yerleşen çiftçilere ilişkin konular devreye girdikçe, yerliler de tümüyle bu yabanıl ortamın, ortadan kaldırılması ya da ehlileştirilmesi gereken öğelerinden biri haline geldiler. Otuzlardaki faşizan eğilimlerin, aynı dönemin westernlerinde kendini bu biçimde gösterdiğini söylemek de olasıdır. Ayrıca, Hollywood uzun bir süre, yok edilen bir ırkın hesabını vermenin yolunu, onları doğal tehlikelerden biri olarak göstermekte bulmuştur. Keith Reader, ırkçılığın ve önyargıların, çoğu kez daha geniş mitsel bütünlüklerin hizmetine girdiğini öne sürerek; birbirini izleyen westernlerde yerlilerin toptan katledilmelerinin, onların, filmin seyredilmekte olduğu sinema

salonunun inşasına olanak veren "Amerika"nın kurucusu beyaz adam için yarattığı -"anlatılan"- tehlike tarafından 'haklı' kılındığını iddia etmektedir.⁽¹⁰³⁾ Schatz, bu konuda John Ford'un: "Şeyirci kı-zılderililerin öldürülmesini görmekten hoşlanır. Onların da kendilerinininkinden oldukça farklı- bir kültüre sahip insanlar olduk-larını düşünmez" dediğini söylemektedir.⁽¹⁰⁴⁾ Ford'un filmlerinde de - en azından Chayenne Sonbaharı'na (Chayenne Autumn, 1965) dek- yerliler, gözlerini kan bürümüş, beyazın kurmaya çalış-tığı uygarlığa tehdit oluşturan barbarlar olarak gösterilmiştir. Za-manla ilk yıllardaki yaklaşıma benzer biçimde, farklı kültürleri olan farklı kabilelerin varlığı vurgulanmaya başlamış, yerlileri tek bir gövde olarak ele alma alışkanlığı ortadan kalkmıştır. Ancak uzun süre bu durum, bazı kabilelerin beyazlarla mücadeleden vaz geçe-rek "barış içinde yaşamayı seçmesi" ama ötekilerin savaşta ısrar et-mesi ikileminin değişik bir çatışma olarak kullanılmasına neden ol-muştur. Posta arabalarına, garnizonlara ya da çiftçilere saldıran yerliler, süvarilerin devreye girmesine olanak vermiş, böylece kıta-nın ırkçı temizliği için yapılan savaşlar westernler aracılığıyla, bi-reysel, dar kapsamlı, tehlikeden korunma ve intikam öyküleri çer-çevesine indirgenmiştir.

Western türünün geçirdiği değişim süreci içinde; 1960'lardan başlayarak yerlilere yönelik tutumda da belirli bir farklılık gözlen-mektedir. Bazıları beyaz adamın kan kardeşi ya da yoldaşı olmuş, birçok çatışmanın hükümetin ve sürü sahiplerinin sözlerinden dön-meleri nedeniyle ortaya çıktığı anlatılmaya başlanmıştır. Yerlilerin kullandıkları ateşli silahları, içtikleri viskiyi ve yakalandıkları ölümcül hastalıkları beyazlardan aldıkları ve elli-altmış yıl içinde yüz binlercesinin katledildiğinin kamusal olarak idrak edilmesi önemli bir aşamadır. Altmışların ikinci yarısından itibaren ortaya çıkan siyasi ve kültürel hareketler sonucunda genişleyen insan hak-

(103) Keith Reader, *Culture on Celluloid*, Quartet Books, London, 1981, s. 1.

(104) Thomas Schatz, a.g.e., s. 74.

ları talepleri, Vietnam savaşının etkisiyle birleşmiş; böylece, türün son dönemindeki bazı örneklerde tarihsel gerçekler daha dürüst biçimde ele alınmıştır. Sayıları son derece azalmış olan yeni kıtanın yerlileri artık sorun olmaktan çıkmış, dolayısıyla toplum vicdanını temizlemenin zamanı gelmiştir. Böylece **Mavi Askerler** (Soldier Blue, Ralph Nelson, 1970), **Küçük Dev Adam** (Little Big Man, Arthur Penn, 1970) gibi filmler yapılır.

Westernlerde, yerliler denli tarihsel olgulara ters düşecek biçimde temsil edilen bir başka karakter grubu da kadınlardır. Bu tür, "yapması gerekeni yapan beyaz erkek"lerin dünyasındaki "erkeklik sınavları" üzerine kurulmuş olduğundan, kadınlara verilen yer sınırlıdır ve kadın, daha çok bu sınavlar çerçevesinde anlam kazanır. Batı'nın tarihini yazanların beyaz erkekler olduğunu ileri sürerek kadınlara ait birinci el kaynakları değerlendiren Sandra L. Myres, stereotipleşmiş Batılı kadın kahramanların, Hollywood yerlileri denli sahte olduğu sonucuna ulaşmaktadır.⁽¹⁰⁵⁾ Raymond Bellour ise, westernlerin, tümüyle örgütlenmiş, çeşitli dişil temsiliyetlerden -genç kadın karakter, anne, eş, bar kızı- oluşan bir çerçeveye dayandığını, aksi takdirde bu filmlerin işlevlerini yerine getiremeyeceklerini ileri sürmektedir. Bellour'a göre western, sembolik kadın figürünü, sonuçta heteroseksüel çiftin oluşumuyla tatmine ulaşan erkek arzusunun, bir anlatı yörüngesi halinde harekete geçmesini sağlayan karışıklığın kaynağı olarak merkeze koyan on dokuzuncu yüzyıl romamıyla aynı çizgideki klasik Hollywood anlatı metninin bir çeşitlemesidir.⁽¹⁰⁶⁾ Westernin kadın karakterleriyle iki ortamda karşılaşılır: ev/çiftlik ve meyhane. Westernlerin genellikle sarışın olan kadın kahramanı, ya çiftçi ailesinin bir parçasıdır -eş, anne, gençkız-

(105) Sandra L. Myres, **Western Women and the Frontier Experience: 1800 - 1915**, 1982'den akt., John Tusca, a.g.e., s. 223.

(106) Raymond Bellour, *Alternation, Segmentation, Hypnosis: Interview with Raymond Bellour*, **Camera Obscura**, No. 3/4, 1979'dan akt. Christine Gledhill, *Genre*, a.g.e., s. 69.

ya da öğretmendir. Ötekiler ise daha koyu tenlidirler ve barlarda çalışırlar. Bazı filmlerde Meksikalı kadınlara, beyaz erkeklerle evlenen yerli kadınlara da rastlanır; ancak, çoğu kez intikamla içiçe işleyen aşk öykülerinde yerli kadınlar, erkeğin içine düşeceği çatışmanın nedenini oluştururlar.

Westernlerde esas olan ataerkil yapının korunması olduğundan, kadınların Batı'daki rolü de bu amaçla yeniden biçimlendirilmiştir. Göç ve yerleşme süreci boyunca kadınların kamusal alanda çok önemli roller oynamasına karşın westernlerde, birkaç ayrıksı örnek -**Johnny Guitar** (Nicholas Ray,1954), **Kırk Silah** (Forty Guns, Samuel Fuller,1956), **Maverick Kraliçesi** (Maverick Queen, Joe Kane, 1957) - dışında yalnızca ev ve çevresinde konumlanmalarının temel nedeni budur. Farklı örneklerdeki, "ev kadınlığı"nın dışında kalan işler yapan kadınlar da sonuçta, ya ölmekte ya da var kalabilmeleri için bir erkeğin desteğine gerek duyduklarını anlamaktadırlar. Bu nedenle kadın karakterler, "bütün öteki kadınların istediğini; kasabada bir yer, yani bir ev ve dürüst bir koca" isterler.⁽¹⁰⁷⁾ Warsaw'un belirttiği gibi, westernlerde bireysel eril kimliğin ve bunun ifadesi için gerekli olan şiddetin inşası hedeflendiğinden; kadının rolü bu bağlam içinde belirlenir. Batı, erkeğin erkek olarak var olduğu, uygarlaşmamış bir mekandır ve dolayısıyla, westernlerde erkekler dirayetli ve bilge, kadınlar ise çocuktur.

Kadınlar çoğunlukla, zor yaşam ve çalışma koşullarına katlanmak üzere, kocalarının ya da babalarının kararına uyarak Doğu'dan yabani topraklara göçerler. Western filmleri ailenin yüceltilmesi çerçevesinde dayanıklı, sadık, çalışkan ve gerektiğinde evini tehlikelere karşı silahla da savunan kadını yüceltir. Çünkü bu kadınlar, geleceğin uygar dünyasının hakim değerlerini taşıyacak olan çocukları yetiştirmekle yükümlüdürler. Westernlerin tutucu niteliğinin önemli bir bölümü kadınları ele alış konusunda geçerlidir. Öyle

(107) John Tusca, *a.g.e.*, s. 233.

ki, kadın karakter, önce pantolonla dolaşıp ata binse bile, erkeklerle karşılaştıktan sonra uzun etekli elbiselerini giymeye başlar. Bu filmlerde kadınlar, doğayla mücadele sürecinde kendi emeklerinin onlara kazandırdığı bağımsızlığı, seve seve, erkek kahraman için terk ederler. İçine girdikleri korseler adeta bu durumu simgelemektedir. Kahramanın belirli bir yere yerleşmek konusundaki isteksizliği birçok westernin, kadın karakterin erkeğin dönüşünü sabırla bekleyeceğinin anlaşıldığı noktada sona ermesine neden olmuştur. Bağımsızlığın peşinden gitmek, erkeği olması gerektiği gibi olan bir başka kadına kaptırmak demektir.⁽¹⁰⁸⁾ Bu filmlerde kahramanın yaşam anlayışını paylaşılanlar, aşkın önemsizliğini doğrudan anlamak zorunda kalan fahişelerdir. Warshow'a göre, westernlerdeki fahişelerin en önemli yönü sahte-eril bir bağımsızlığa sahip olmalarıdır. Bu durum fahişenin, kimsenin malı olmamasından, namuslu kadın gibi korunması gerekmemesinden ve erkeklerin ona her hangi bir şeyi açıklamak zorunda kalmamasından kaynaklanır.⁽¹⁰⁹⁾ Kahraman, fahişeyle, ucuza ve kolay elde edilebilir olduğundan ilişki kurar ve onu namuslu bir kadın -aşk- için terk eder. Bu, aslında kahramanın bir yaşam biçimini terk etmesidir. Ancak, bu seçim, çoğu kez fahişenin ateş hattına girip vurulması gibi anlatısal formüllerle gizlenmiştir.

4.Görüntüleme ve İkonografi

Western filmleri Batı'ya ilişkin her türlü yazılı metinden çok şey almıştır. Ancak görsel malzeme, on dokuzuncu yüzyılın ortalarından itibaren gazetelerde yayımlanan haber/öyküleri süsleyen illüstrasyonlardan, daha önce de değinilen tablolardan, fotoğraflar-

(108) Laura Mulvey, *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema" Inspired by King Vidor's *Duel in the sun* (1946)*, *Visual and Other Pleasures*, a.g.e., s. 36.

(109) Robert Warshow, a.g.e., s. 403.

dan, tüm ülkeyi dolaşan "Vahşi Batı" gösterilerinden ve Californi-a'daki "Batılı"lardan süzülerek elde edilmiştir. Doğal mekanlarda yapılan çekimlerin içeriği, zaman içinde westernlerin özgün görsel tarzını da beraberinde getirmiş; filmin ilk görüntülerinden itibaren bir western seyredilmekte olduğunun anlaşılmasına olanak verecek biçimde tüm görsel özellikler kodlanmış, uyuşma haline getirilmiştir. Bu arada giyim kuşama ilişkin pek çok ayrıntı stilizasyona uğramış, fuların, baldırlara dek uzanan deri tozlukların, mahmuzların, kovboyluğa ilişkin işlevlerinden çok görsel etkileri ön plana çıkmıştır. Westernlerin zengin ve çarpıcı ikonografisi, filmlerle birlikte hızla yayılan çizgi romanlar aracılığıyla iyice kristalleştiğinden daha da ilgi çekici bir hal almıştır. Dolayısıyla, westernlere ilişkin araştırmalar, ikonografik niteliklerin tür eleştirisinde önemli bir yeri olabileceğini kanıtlamaya da yardım etmiştir.

Western filmlerinde eylemler, iyice belirlenmiş mekanlarda - düello kasabanın sokağında, kavga barda, altın arama dağlarda, takip kırıç topraklarda, soygun demiryolunda, yerli saldırısına hazırlık kalede, topluluğun bir araya gelişi kilisede vb.- gerçekleştiğinden, bu mekanların görsel nitelikleri türün ikonografisinin temellerini oluşturur. Bu mekanlarda belirli bir tarzda giyinen, yürüyen, davranan karakterler yer alır. Bunlar, karakterlerin hangi toplumsal konumda olduklarını işaret eder. Giysinin bir ayrıntısı - rengi, biçimi- onu giyenin iyi mi kötü mü olduğunun anlaşılmasına yardımcı olur. Göğsünde parlak yıldız taşıyanın yasa adamı, sürekli tütün çiğneyip yere tüküren kovboyun çete üyesi, askılı pantolon giyen adamın çiftçi, kordonlu saat taşıyan koyu renk giysili adamın kumarbaz olduğu ilk bakışta anlaşılır. Bir yönüyle kendisi gibi mitleşmiş ortaçağ şövalyesinin yirminci yüzyıldaki karşılığı, beyaz erkeğin şeref kodunun icracısı olan western kahramanı, tüm davranışları ve giysisinin tüm ayrıntılarıyla tanımlanmıştır. Çadırları, farklı tarzdaki giysileri, tüyleri ve boyalarıyla yerliler "öteki"ni temsil ederken; bayrakları, trompetleri ve mavi üniformalarıyla düzgün sı-

ralar halinde hareket eden süvariler beyaz adamın "resmi" düzeninin simgesi olmuşlardır. Westernlerde yer alan şiddetin onaylanmasında, tabanca ve tüfeğin meşrulaştırılmasında, bu silahları kullanma maharetinin ön plana çıkarılması, düelloların törenleşmesi çok önemli bir rol oynar. Dolayısıyla silahların taşınma tarzının görsel ayrıntıları bu türün temel ikonografik özelliklerindendir. Kişilerle silahlar özdeşleşmiş gibidir ve şerif takibe çıkacağı zaman "bana altı kişi gerekiyor" değil, "bana altı silah gerekiyor" diyecektir. Altmışlı yıllarla birlikte, makineli tüfekle tarananların gövdelerinden fışkıran kanlar da western ikonografisi içinde yer almıştır.

Westernlerde birkaç hayvan cinsi ikonografik nitelik kazanmıştır. Bunların başında türün "totem hayvanı" olan at gelir. Ötekiler akbabalar ve büyük baş hayvanlardır. At, öncelikle mülkiyetin sonra da Batı'daki yaşamın, hem yerliler hem de beyazlar açısından en vazgeçilmez dayanaklarından biri olduğundan gururun, zerafetin ve iktidarın simgesidir. Çok uzun bir süre boyunca, bu uçsuz bucaksız yabanıl topraklarda ulaşımın gerçekleşmesini sağlamış olan at, Batı mitinin, "sonsuz" ufuklara -özgürlüğe- koşmanın ayrılmaz bir parçasıdır. At, tehlikelerle dolu doğal ve toplumsal çevrede çoğu kez kahramanın tek dostu ve can yoldaşdır. Sürülerin güdülmesindeki önemi atı daha da vazgeçilmez kılmış, kovboyu kovboy yapan o olmuştur. Atın bu yaşamsal önemi, westernlerde at hırsızlığı yapanın yakalanır yakalanmaz asılmasını haklı çıkaracak biçimde vurgulanmıştır.

Western filmlerinin görüntülenme tarzında da içerikten kaynaklanan kaçınılmaz bazı özellikler vardır. Geniş doğal manzaraların genel çekimlerle görüntülenmesi perdeye yatay çizgilerin hakim olmasını sağlar ve bu da beraberinde oldukça dengeli, sakin bir atmosfer yaratır. Bu nedenle, posta arabasının bir boğazda haydut çetesinin pususuna düşmesi ya da yerlilerin aniden tepenin sırtından görünürvermesi gibi sahnelerin etkisi daha da artmaktadır. Ayrıca, atıyla gün batımına doğru uzaklaşan "yalnız kovboy"un yalıtılmışlı-

ğı, manzaranın ortasında nokta gibi kalışıyla melankolik bir nitelik kazanır. Eylem yoğun bir tür olan westernde hareketlerin kamerayla izlenmesi, genel çekim ya da toplu çekim ölçeğinde uzun kaydırmaları ve çevrinmeleri beraberinde getirmektedir. Bu, filmin ritminin düzenlenmesinde ve gerilimlerin inşasında önemli bir işlev görmektedir. Toplu çekimlerin arasına yerleştirilen baş ve ayrıntı çekimleriyle, hızlı bir takip sahnesinin tüm dinamizmi, ses etkileyiyle birleşerek seyircinin koltuğuna aktarılabilir. Westernlerin genel çekim ölçeğine dayalı dış çekimleriyle; kapalı, loş ev içlerini, şerif bürolarını ve "saloon"ları, diz ve bel çekim ölçekleriyle inşa eden iç mekan çekimleri arasındaki çelişki, bir anlamda, bağımsızlıkla düzen arasındaki tematik çelişkinin uzantısıdır. Düello sahneleri, pek çok westernin öyküsünde çatışmanın zirveye ulaştığı noktada yer alır ve bu nedenle etkileyici biçimde görüntülenmesi gerekir. Westernlerde, çarpıcı bakış noktaları ve açılarının en yüksek oranda kullanıldığı sahneler bunlardır. Düşüm, kimin sinirlerine daha iyi hakim olacağına ve kimin silahını daha hızlı çekeceğine bağlı olarak çözüleceğinden; bu sahneler gerilimli bir tırmanışı yansıtmak biçimde, aç ve karşı açıyla, alçak ve yüksek bakış noktalarından yapılan çekimlerle kurulur. Çatışma iki grup arasında olduğunda ise, sahneler kısa çekimlerden ya da giderek kısalan çekimlerden oluşan bir montaj anlayışıyla kurgulanır ve zaman zaman çok hızlı çevrinmelere yer verilir.

IV

Korku Sineması

"Burada, korktuğunuz herşey ve daha da ötesi var"

"Eğer bu da sizi korkutmuyorsa, zaten ölmüşsünüz."

Korku filmleri, sinemanın en uzun ömürlü ve en çok ilgi gören türünü oluşturur. Sinema endüstrilerinin girdiği krizlerden etkilenmeyen, istenirse çok ucuza mal edilen, dünyanın her yerinde tercih edilen filmlerdir bunlar. Ancak bu özellikleri -popülerlik, düşük maliyet- türün aleyhine işlemiş, şiddete verilen ağırlığın yarattığı tepkiyle birlikte türün uzun süre görmezden gelinmesine neden olmuştur. Korku filmleri, ciddiye alınıp incelenmeye başlandıktan sonra da, daha çok olumsuz eleştirilerin hedefi haline gelmiştir. Korku filmleri, popüler kültür ürünlerine ve popüler filmlere yönelik olumsuz yaklaşımların özellikle de, seyircinin "yanlış" yönde etkilenebileceğine ilişkin endişeleri barındıran yaklaşımların en kolay ve rahat biçimde saldırabileceği bir türdür. Ancak yakın yıllarda, farklı değerlendirmelere de rastlanmakta, bu filmlerin muhalif öğeler de içerebileceği, en azından toplumsal kaygı ve gerilimleri en net biçimde ortaya koymakta olduğu ileri sürülebilmekte-

dir. Alttürlerinin çokluğunun yanı sıra, bilim-kurmaca türünün bazı öğelerini taşıyan bir grup melez filmi kapsadığı için korku sineması, sınıflandırma açısından sorun yaratmaktadır.

Korku sinemasının ayırıcı özelliklerinden biri, yalnızca Amerikan sinemasının bir ürünü olmayıp, Avrupa sineması tarafından geliştirilmiş olmasıdır. Ancak Hollywood, 1930'larla birlikte birçok korku filmi üretmiş ve türün vazgeçilmezliğine büyük bir katkıda bulunmuştur. Avrupa ülkelerinin sinema endüstrilerinin son on beş yılda iyice zayıflaması, Amerikan sinemasını bugün, bu türün de tek sahibi yapmış görünmektedir. Hollywood, korku sinemasının ticari açıdan en garantili tür olduğunu, yetmişli yılların başından seksenlerin ortalarına dek *Şeytan* (The Exorcist, William Friedkin, 1973), *Jaws* (Steven Spielberg, 1975) gibi çok iyi gişe başarısı kazanan örnekler aracılığıyla kanıtlamıştır. Bu durum türün, "süprüntü" sayılıp bir yana atılmış olan eski örneklerini de kapsayan geniş bir eleştirel ilginin odağı haline gelmesine neden olmuştur.

Korku filmlerinin herhangi bir ülkenin tarih ve coğrafyasıyla kesin bağları yoktur. Bu nedenle, her ülke sineması kendi korku filmlerini yapmış -Alman sessiz sineması, İtalyan, Japon ve İngiliz sinemaları- ve bunlar birbirini etkilemiş, alttürleri zenginleştirmiştir. Vampirlerin kaynağı Transilvanya olsa bile, bunlar dünyanın her yanına dağıldıklarından kuşaklar boyu değişik ülkelerde ortaya çıkabilmektedir. Korku sineması, temel korku ve kaygılara yaslanır ve bu yüzden de dünyanın neresinde olsa seyirci bulabilmektedir. Zamanın aşındırmasına uğrayan tarzların değişmesi, yeni biçimlerin oluşması ya da eskilere modern korkuların eklenmesiyle zenginleşerek kendini tazelemektedir. Amerikan sineması, teknolojik olanakları başarıyla devreye sokarak, özel görsel işitsel etki yöntemlerinin biçimsel olarak yenilenmesine katkıda bulunmaktadır. Bütün bunlara karşın bu tür, sinemanın en küçümsenen, tehlikeli ve zararlı bulunup en çok eleştirilen, en çok sansüre uğrayan türüdür. Korku türü, doğaüstü ve esrarlı şeylerle ilgilendiğinden, doğrudan

toplumsal terimlerle ele alınması güçleşmekte ve tür bir anlamda marjinal hale gelmektedir. Yukarıda da vurgulandığı gibi korku sineması, uzun yıllar boyu, bütün popülerliğine karşın film eleştirisi tarafından görmezden gelinmiştir. Christine Gledhill bu durumun nedenini, "Korku filmi mekanizmalarının, klasik Hollywood'un ciddi eleştirel yaklaşımları hak ettiğini göstermeye çalışanların temel aldığı varoluşsal/ahlaki dramaların geliştirilmesi konusunda hiçbir malzeme" sağlamamasına bağlamaktadır.⁽¹¹⁰⁾ Halbuki, korku sinemasının arkasında, batı kültürünün çok eskilerden kalma mitleri, batıl inançları -vampir, kurt adam, şeytan, büyücü- ve edebi bir gelenek -Hoffmann, Poe, Stevenson, Stoker- vardır. Mary Shelley'in Frankenstein: Ya da Modern Prometheus (1818) adlı ünlü kitabını, bir akşam yüksek sesle okunan Alınan hayalet öykülerinin ardından girdiği iddia üzerine yazdığı bilinmektedir. Aynı gecenin bir başka ürünü ise, Dr. John Polidori'nin Vampir (1819) adlı yapıtıdır. Her iki romanın birkaç yıl sonra tiyatro uyarlamaları yapılmış ve bunlar Londra'da sahnelenmiştir.

Yirminci yüzyılın başında, endüstrileşmiş kapitalist toplumlar da, bilim ve teknolojinin gelişmesinden duyulan ürküntü, kentsel yaşamın yalnızlaşan bireylerinin endişeleriyle birleşmiş; salgın hastalıkların önlenmesi ve insan hayatına daha fazla değer verilmesine karşın dinsel inançların sarsılması, ölüm korkusunun niteliğini etkilemişti. Sınıfsal konumunu yitirme, başarısız olma gibi kaygılar, eski tarz dayanışmanın yerini alan rekabete dayalı ilişkiler ve kentsel yaşamın kendine özgü suçlarıyla tehlikeleri, ölüm korkusuyla birlikte yaşam korkusunu da gündeme getirdi. Böylece yeni bir edebi yaklaşım ortaya çıktı ve yazarlar, modern yaşama karşı duyulan güvensizliğin yarattığı endişeleri dile getirirken, pagan döneme ait korkuları da yeniden canlandırdılar. Uzak ülkelerdeki doğal ortamlarından kopanlar kente getirilen yaratıklar -"yabancı", "öteki"-,

(110) Christine Gledhill, *Genre, a.g.e.*, s. 99.

yaşamın sırrına aklını takarak tüm doğal dengeleri altüst etmeye çalışan bilim adamları -"düzenin bozulması"-, sınıfsal zıtlıkların yarattığı efsaneler -"kan emici soylular"- ve kişiliğin bölünmesi -içimizdeki "öteki"- gündeme geldi, fantastik öğelerle zenginleştirilerek aktarıldı. Gotik edebiyatın, on sekizinci yüzyılın sonlarında endüstri devrimi İngiltere'sinde ortaya çıkması, bu açıdan bakıldığında bir rastlantı değildir. Nitekim Hoggarth da, 1700'lerde Londra'nın ara sokaklarını, izbe meyhanelerini betimlediği taş baskı ve karakalem çalışmalarıyla, aynı ürkütücü atmosferi resim alanına taşımıştır.

A- Türün Tanımlanması

Korku sinemasına ilişkin ilk kapsamlı incelemeler altmışlı yılların sonlarında yayınlanmış, türün yeni bir sıçrama yaptığı yetmişlerde sosyo-psikolojik incelemeler ağırlık kazanmış; sonraki yıllarda bu filmlerin kadına ilişkin yaklaşımları sorgulanmıştır. Korku türünün oluşumunda farklı kültürlerden, biçimlerden ve gelişmelerden kaynaklanan çok karmaşık bir miras rol oynadığı için kesin bir tanım ve tutarlı bir alt sınıflandırma yapmak çok güçtür. Ayrıca, gerilim, dehşet, vahşet, korku, felaket gibi sözcükler, esnek biçimde, birbirlerinin yerine kullanılmaktadır. Western türünün belirli bir geleneğe dayalı evrimini korku filmlerinde bulmak mümkün değildir. Çünkü çeşitli zamanlarda, çeşitli yerlerde ve çeşitli tarzlarda ortaya konan örnekler karmaşık bir etkileşim yaratmıştır. Dolayısıyla türe ilişkin değerlendirmeler daha çok "korku" üzerinde durmakta; seyircininin neden gerilmek, korkmak, tiksilmek, iğrenmek üzere bu filmleri izlemeye gittiği noktasında yoğunlaşmaktadır. Bu filmlerin çok zararlı olduğu ve yasaklanması gerektiği konusundaki köktenci görüşler bir yana bırakıldığında, bu yaklaşımın temelinde, klasik katarsis kavramının bulunduğu söylenebilir. Toplumsal yaşamın, bir yandan yenilerini yaratırken öte yandan engelleyerek, yasakla-

arak bastırıldığı her türlü istek, arzu, gereksinim ve tepkinin, korku filmlerinin sağladığı özdeşleşmeler aracılığıyla zararsız biçimde boşaltılabildiği öne sürülmektedir. Ayrıca, bu filmlerde izlenen felaket metaforunun, endişelerin gerçek biçimlerinden kaçınma konusunda seyirciye yardımcı olduğu, böylece bir kaçış sağladığı iddia edilmektedir.⁽¹¹¹⁾

1. Toplumsal Yaşamla İlişkilendirme

Bu filmlerin toplumsal ve siyasal ortamla ilişkilerini ilk kez kuran Sigfried Kracauer, sessiz dönem Alman sinemasını incelerken, bu dönemin ürkünç filmlerini kültürel bir hastalık gibi görmüş ve bazılarını Nazizmin ön biçimlenişleri olarak açıklamaya çalışmıştır. Kracauer'a göre **Pragli Öğrenci** (Der Student von Prag, Stellan Rye, 1913), **Golem** (Golem, Henrik Galeen, 1914), **Dr. Caligari'nin Muayenehanesi** (Das Cabinet des Dr. Caligari, Robert Wiene, 1919), ve **Nosferatu** (Nosferatu, eine Symphonie des Grauens, F.W. Murnau, 1922) gibi filmler, toplumun ortak psikolojisinde var olan otoriteryan eğilimlerin yansımalarıdır.⁽¹¹²⁾ Marcia Landy ise, korku türüne yönelik entellektüel ilgisizliğin uzun sürmesinde, filmlerin bu şekilde, “yansımalar” olarak görülmesinin önemli bir rol oynadığını öne sürmektedir. Bilim-kurmacaların, özellikle ellilerde toplumsal ve siyasal konulara gönderme yaptıkları düşünceyle daha çabuk ve daha fazla ilgi gördüğünü, bunun da, sinemada toplumsal anlamın tanımlanması çabalarından kaynaklandığını iddia eden Landy'e göre, film çözümlemesi, filmsel temsiliyet ve toplumsal bağlam arasında doğrudan koşutluklar bulmak için kullanılmıştır. Filmlerin, toplumsal ve kültürel olgularla durumların bozulmamış yansımaları olarak görülmesi, korku filmlerinin bu çö-

(111) Michael Ryan, Douglas Kellner, a.g.e., s. 51.

(112) Siegfried Kracauer, **Fram Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film**, Princeton University Press, 5th. ed., New Jersey, 1974, s. 77.

zümlerlerin dışında kalmasına neden olmuştur. Landy, filmsele temsiliyetin resmileşmiş olan ve olmayan eklemlenişinin, kamusal ve özel istekler ile bunların yasakları, uyum ve itaat ile bunlara karşı direnişler arasında ortaya çıktığı için homojen olduğunu söylemektedir. Böyle olunca, korku filmlerinde de öteki türlerde olduğu gibi, toplumsal yaşama ve çatışmalara ilişkin pek çok şeyin yer aldığı görülebilir. Korku filmlerini, çocukları öne sürerek sansür etmeyi de samimi bulmayan Landy, bu filmlerin, düzenin temsilcilerinde "farklı olma"ya, cinsel arzulara, siyasal yıkıma ilişkin korkular uyandırdıkları için sansür edildiklerini ileri sürmektedir. Landy için korku sineması, cinsellik, sınıf, iktidar, ırk gibi kavramları incelemek açısından çok zengin bir kaynaktır.⁽¹¹³⁾

Korku filmlerinin öteki türlere oranla daha kesin kurallar tarafından çerçevelenmesinin, bunlarda "sıradan"lığa neden olduğunu öne süren Carlos Clarens'e göre, bu filmler, kültürel meşruiyet zeminini, "içimizde daima var olan fantastiğe, gizemli karanlıklara, karanlığın boğucu terörüne yönelik bir özlem"de bulmaktadır.⁽¹¹⁴⁾ Clarens, bu gereksinimi karşılayan dinsel kapasitenin on dokuzuncu yüzyılda akılcılık ve teknoloji tarafından geriletildiğini; ancak, bilinçdışıyla sinemanın eş zamanlı keşfinin bu açıdan yeni bir imgelem kaynağı yarattığını söylemektedir. Böylece, "lanetlenme, şeytan tarafından ele geçirilme, yaşlılık, ölüm, kısacası yaşamın karanlık yarısına ilişkin insani korkular" sinemaya malzeme olmuştur.⁽¹¹⁵⁾ Clarens için korku filmleri, dehşeti bir araç olarak değil, amaç olarak kullanan filmlerdir ve bu nedenle de tür, mitsel biçimlerinden sıyrılmaya başladığı altmışlı yıllardan itibaren inişe geçmiştir. Joseph W. Reed ise korku filmlerinin seyirciye, mevcut, yaşanan terör halini yargılamak üzere bir olanak verdiğini; yaşanan bu

(113) Marcia Landy, a.g.e., s. 388-389.

(114) Carlos Clarens, **Horror Movies: An Illustrated Survey**, London, Secker and Warburg, 1968'den akt. Christine Gledhill, a.g.e., s. 99.

(115) A.k., s. 100.

terör ya da kronikleşen korkunun karşısına aşırı bir örnek yerleştirerek bunları daha katlanılır kıldığını; cinselliğe ilişkin söze dökülmeyen fantazilerle kabusların metaforunu sunduğunu söylemektedir. Korku sineması, bunu hedeflemese bile, zaman zaman gülünmesi mümkün olmayan gerçekleri, tehlikeleri ya da tehditleri gülünç hale getirir. Reed'e göre bu filmler, karşılaşılacak durumlara karşı insanı hazırlayan bir aşı görevi yapmaktadır. (116) Benzer biçimde J.P. Telotte de, korku filmlerinin, -seyredende bir korku ürpertisi, tuhaf bir tedirginlik ya da tehlikeden kurtuluşun vereceği rahatlatma duygusu yaratmak için yapılmış olsalar bile- öğretici bir işleve sahip olduklarını öne sürmektedir. Bu işlev, bilinç altına itilmiş imgeleri ortaya çıkarıp varlıklarının kabulünü sağlamak kadar, yaşamın kötülükleriyle başa çıkmayı da öğretmektedir. Korku filmleri, sinema salonu dışında görmezden gelinen, kaçılan, arzulanmayan kişisel ve kültürel sorunlarla yüzleşmeyi sağlayarak, çözümleme, ders çıkarma konusunda zorlamada bulunur. (117)

Michael Ryan ve Douglas Kellner ise, özellikle yetmişlerdeki felaket filmlerini, yöneticilere güvenini yitirmiş, ekonomik sarsıntılar nedeniyle elindeki maddi olanakları kaybetmekten korkan geniş orta sınıfın durumunun metaforik temsiliyetleri olarak ele almakta ve bunları ülkede yaşanan meşruiyet krizinin bir ifadesi olarak görmektedirler. Ryan ve Kellner'e göre, felaket filmleri, bir yandan büyük işletmelerle onların iktidarından, öte yandan da liberal kent-sel yaşamdan -kadın hakları, özgür cinsel yaşam, kürtaj yasağının kalkması, savaş aleytarlığı vb.- korkan ve yuva, özgüven, iman gibi geleneksel değerlere tutunmaya çalışan orta sınıflarla ilişkilidir. Sonuçta bu filmler, sistemin getirdiği en berbat kötülüklerin, bir otori-

(116) Josaph W. Reed, a.g.e., s. 94.

(117) J.P. Telotte, *Through a Pumpkin's Eye: The Reflexive Nature of Horror, American Horrors, Essays on Modern American Horror Film*, (Ed., Gregory A. Waller), University of Illinois Press, Urbana, 1987, s. 115.

te figürü olan beyaz erkek yönetiminde temizlenebileceğini, gelecekteki felaketlerden kurtulma yolunun da böyle bir liderin otoritesine boyun eğmekten geçtiğini vurgulamaktadır.⁽¹¹⁸⁾ Korku sinemasının hem toplumsal ve siyasal ortamlarla ilişkisini kuran hem de seyircinin psikolojik süreçlerine ağırlık veren Susan Sontag ise, bu filmlerin dünya çapındaki endişeleri yansıttığını ve aynı zamanda bunları teskin ettiğini ileri sürmektedir. Sontag'a göre, insanların kendilerini giderek yalnız ve yabancı hissettiği bir dünyada, özellikle uzaydan gelenlerle ilgili korku filmleri, bir bakıma, en tanıdık olan duyguları harekete geçirerek "başkalık" ve "yabancılık" gibi duyguları yumuşatmaktadır. Sontag, bu tarz filmlerin bir yandan banal dialogları ve ilkel bir mantığa dayalı olay örgüleri nedeniyle çok komik olduklarını; öte yandan da çok acı verici ve ölümüne dürrüst bir yan taşıdıklarını anlatmaktadır. Sontag, bu filmlerin, artık her şeyin neredeyse en uç noktasına ulaştığı bir dünyada, işlevini yitirmiş görünen kimlik, irade, iktidar, bilgi, mutluluk, toplumsal uzlaşma, suç, sorumluluk gibi kavramlara ilişkin klişeleri ebedileştirdiğini düşünmektedir. Ancak, ortak karabasanların gösterilmesi, entellektüel ve ahlaki açılardan nasıl boş olduklarının sergilenmesi, onların ortadan kaldırılmasına yetmez. Bu karabasanlar Sontag'a göre, yaşanan gerçekliğe çok yakındırlar.⁽¹¹⁹⁾

2. Ruhbilimsel ve İdeolojik Yaklaşımlar

Yakın dönem Amerikan korku filmlerini inceleyen Robin Wood ise, bu türün temel kültürel tabulara seslendiğini öne sürmektedir. Wood'a göre korku türünün hakiki konusu, batı uygarlığının baskıladığı ya da yasakladığı her şey için verilen mücadeledir. Bu, korku filmlerinde bir dehşet nesnesi ya da terör malzemesi olarak

(118) Michael Ryan, Douglas Kellner, a.g.e., s. 55.

(119) Susan Sontag, *The Imagination of Disaster, Film Theory and Criticism*, a.g.e., s. 437.

dramatize edilmiş haliyle, karabasanlardakine benzer biçimde ortaya çıkmaktadır. Korku filmlerinde, eğer mutlu son söz konusu oluyorsa bu, Wood' a göre baskılanmanın yeniden kuruluşunu göstermektedir.⁽¹²⁰⁾ Psikanalizi temel alan Wood, yasaklanmanın içselleştirilmesiyle ortaya çıkan ve bilince yansımayıp kendini rüyalarda ele veren cinsel baskılanmışlık hali üzerinde durmakta; bu durumun mevcut uygarlığın gereksinimlerinin sonucunda ortaya çıktığını ve insanın gelişme potansiyelini sınırladığını öne sürmektedir. Bu nedenle baskılanmışlık, burjuva ideolojisinin tanıyıp kabul edemediği; ancak, ya reddedip -mümkünse- boğarak ya da özümleyip tehlikesizleştirerek, kendi kopyası haline getirecek denli dönüştürerek başa çıkmak zorunda kaldığı "öteki" kavramıyla ilişkilidir. Ötekilik kavramı, kültürün ya da ben'in dışında kalanla ilişkili olmanın ötesinde, aslında hiçbir zaman yok edilmeyecek olan ben'deki baskılanmış olandır.⁽¹²¹⁾ Dolayısıyla reddedilmek ve nefret edilmek üzere dışarı yansıtılır. Wood'a göre, "baskılanmış/ Öteki" korku filmlerinde canavar olarak ortaya çıkmaktadır. Reddedilen, ürkülen, tiksiniyen "öteki", bu filmlerde dişi cinselliği, proletarya, öteki kültürler, etnik gruplar, alternatif ideolojiler, eşcinsellik ve biseksüellik, çocuklar şeklinde ortaya çıkarlar.⁽¹²²⁾ Wood, tüm sansür uygulamalarına, eleştirmenlerin yok saymasına karşın korku türünün popülerliğinin nedenini de bu çerçevede içinde açıklamaktadır. Nasıl rüyalar yaşamın çözülmemiş gerilimlerinden fantazilere bir kaçışsa, bu filmler de ortak karabasanlardır. Rühayı karabasana dönüştüren şey, baskılanmış isteğin bilinç tarafından çok aşağılık bulunması ve çok güçlü oluşundan ötürü de ciddi bir tehdit oluşturmasıdır. Wood açısından, tek eşlilik ve aile üzerine kurulu

(120) Robin Wood, *An Introduction to The American Horror Film, Movies and Methods Vol. II*, (Ed., Bill Nichols), University of California Press, Berkeley, 1985, s. 201.

(121) A.k., s. 199.

(122) A.k., s. 201.

bir toplumda çok büyük bir cinsel enerji fazlası ortaya çıkar ve bunun baskılanması gerekir. Ancak, baskılanmış olan daima geri dönmeye uğraşacaktır; korku filmleri bu karşı konulmaz dönüşü temsil ederler.⁽¹²³⁾ Wood'a göre, altmışlarda ve yetmişlerde yapılan birçok korku filmindeki şiddeti, geleneksel cinsel roller ve çekirdek aile konusunda Amerikan toplumunda giderek artan tatminsizliğin bir aktarımı olarak görmek mümkündür.

Noel Carroll da korku sinemasına benzer biçimde yaklaşmakta, bunları arzularla yasaklar arasındaki çelişkiden doğan karabasanlara benzeten psikanalitik açıklamaya katılmaktadır. Ancak Carroll'a göre, Hollywood sinemasında korku türünün sıçramalar yaptığı otuzların, ellilerin ve yetmişlerin ortak özelliğine bakıldığında, bu tarihsel dönüm noktalarında bir felç olmuşluk, çaresizlik ve kırıl-ganlık hissinin egemen olduğu görülmektedir. Korku filmleri, böylesi bunalım ve durgunluk dönemlerindeki kaygıları ve belirli bir güçsüzlük duygusunu dışa vurmaktadırlar.⁽¹²⁴⁾ Carroll bu türün en iyi biçimde, karabasanlarda olduğu gibi, çok çekici ile çok itici arasındaki çelişkiden yola çıkılarak incelenebileceğini; eleştirmenlerin bir kısmının korku filmlerini iğrenç bularak reddetmesiyle, bir başka kısmının bunların ne denli çekici olduklarını kanıtlamaya çalışmasının da, iddiasını doğruladığını söylemektedir. Carroll'a göre korku filmi yalnızca cinselliğe ilişkin arzularla bastırılmışlıkların çelişkilerini değil, insanın karşılaştığı ve karabasanların incelenmesiyle ortaya çıkan, daha geniş göndermeleri olan endişeleri ve çelişkileri içermektedir -yıkıcı saldırganlık, hadım edilme, ayrılma ve terk edilme, yutma ve yutulma, kimlik yitimi ve eriyerek anneyle birleşmeye ilişkin korkular.⁽¹²⁵⁾ Carroll, korku filmlerindeki yaratıkların olağanüstü ya da telekinetik yok edici eylemlerinin de çeki-

(123) A.k., s. 208.

(124) Noel Carroll, *Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*, **Film Quarterly**, VolXXXIV, No. 3, 1981, s. 16.

(125) Bu konuda ayrıntılı bilgi için bkz. Ünsal Oskay, a.g.e., 1994, s. 119-123.

ci/itici çelişkisini dile getirdiğini ne sürmektedir. Çünkü, seyirci bir yandan, bastırılmış öfkenin sınırsız gücünün dışavurumunu çok cazip bulurken, öte yandan kendinde varlığını hissettiği bu öfkenin ortaya çıkmasından korku da duymaktadır.⁽¹²⁶⁾ Carroll bütün bunlara karşın korku filmlerine birer karabasan demek istemediğini; çünkü, korku filmlerinin ussal biçimde düzenlenmiş olduklarını, ikisi arasındaki aliş verişin daha çok tematik ve simgesel ortaklıklarda yattığını vurgulamaktadır. Carroll'a göre ayrıca, karabasana görenin kendini kurban durumunda hissetmesine karşın, korku filmi meraklısı için bu genellikle söz konusu değildir. Carroll, karabasan görmeyi arzulayan kimseye pek rastlanmamasına karşın, pek çok kişinin arayıp bularak, gönüllü olarak korku filmlerine gitmesini de bu farklılığın bir rneği olarak ortaya koymaktadır.⁽¹²⁷⁾

Charles Derry de korku sinemasının, "bizi korkutan şeylerle başa çıkmak üzere bilinçaltında yer alan derin gereksinimlerimizle bağlantılı" olduğunu söylemekte ve o da bu filmleri karabasanlara benzetmektedir. Bazı filmlerin korkuları ötekilere göre daha doğrudan ele aldığını belirten Derry; korku filmlerinin genellikle, - rüyalarda olduğu gibi- bilinç altına seslendiğini ve doğrudan, bilinçli olarak ele alındıklarında acı veren konuları işlediğini ne sürmektedir.⁽¹²⁸⁾ Derry'e göre, akla önem veren birçok yetişkin, korku filmlerindeki yüzeysel basitliğe tepki göstererek kültürel açıdan büyük önem taşıyan bu türe yönelik olumsuz bir tavır ve savunma mekanizması geliştirmiştir. Yetişkinlerin bir başka kısmı ise, bu filmlere karşı daha duyarlı ve daha ilgili olmakla birlikte, psikanalitik söyleme düşmanca bir tavır takınabilmektedir. Derry bu durumu; bazı seyircilerin, titizlikle korudukları ruhsal dünyalarının sar-

(126) Noel Carrol, a.g.e., s. 18.

(127) A.k., s. 24.

(128) Charles Derry, *More Dark Dreams: Some Notes on the Recent Horror Film, American Horrors*, a.g.e., s. 162.

sılmasını istememelerine bağlamaktadır. Buna karşın, kültürel değer yargılarıyla bağlantıları çok daha gevşek olan çocuklar, bazen kendilerini çok sarssa da, korku filmlerine daha neşeli ve keyifli bir tavırla yaklaşmaktadırlar. Korkularını bastırmayı henüz öğrenmemiş olan ve ışıklar sönünce dolapların içinden canavarların çıkacağına inanan çocuklar için bu filmler, çok daha yakın ve tanıdık gelmektedir. Derry, korku sinemasının esas seyirci kitlesini yeniyetmelerin oluşturduğunu söylemekte ve bunların korku filmlerine yönelik büyük ilgisini iki nedene bağlamaktadır. Bunlardan birincisi, yeniyetmelerin yetişkinlerin her türlü değerine isyan ediyor olmaları ve bu açıdan kendilerini perdedeki "farklı"ya daha yakın hissetmeleri; ikincisi ise, bu filmlerin onlara, id'in yasaklanmış içeriğine, özellikle de cinselliğe ve şiddete ilişkin itkilere keyifli bir göz atma fırsatı vermesidir. Derry rüyaların kişisel, fakat paylaşılacak bir deneyim sunan filmlerin toplumsal olduğunu belirterek; filmlerin, geniş bir izleyici kitlesi için ve seyircilerin birbirlerinin tepkilerini fark edebileceği kamusal mekanlarda gösterilmek üzere yapıldıklarını vurgulamaktadır. Buna dayanarak, korku filmlerinin paylaşılan korkulara, bir kültürün kaygılarına seslendiğini ileri süren Derry'e göre, İkinci Dünya Savaşı beraberinde nükleer tehlike, katliam ve toplumsal bir çöküntü getirmiştir. Bu çöküntü, son otuz yıldaki bilimsel gelişme ve toplumsal değişimle tırmanmış; bu yüzden de korku filmleri, zaman içinde, yüzyılın ilk yarısındaki örneklerinden büyük ölçüde farklılaşmıştır.⁽¹²⁹⁾ Ünsal Oskay, korku sinemasının seyirciden büyük ilgi görmesinin nedenlerinden biri olarak, kişinin geçmişte yaşadığı korku ve endişeleri tekrar tekrar yaşama, böylece onları da yeniden yaşatma eğilimi olduğunu söylemektedir. Bu eğilim, "yinelemeye zorlayıcı duygu" olarak adlandırılmakta ve ağır bir mazoşizmin değil, kişinin, çağdaş yaşamın getirdiği acılarla tehlikeler karşısında, edilgin bir biçimde acı çekmekle kalmaktansa, bir-

(129) A.k., s. 163.

şeyler yapabilmek, az da olsa bunlar üzerinde bir denetim kurabilmek çabasının ve umudunun sonucu olarak ele alınmaktadır.⁽¹³⁰⁾

Steve Neale ise bu konudaki görüşlerini, Lacancı bir yaklaşımla, cinsel farklılık, hadım edilme ve dilin işlevleri üzerine kurmuştur. Ataerkil öznenin, eksiklik, farklılık ve ayrılmış olma durumu üzerine inşa edilmiş yanılısal bir kimliği vardır. "Ben" her zaman "sen"le ilişkisi içinde anlam kazanır. İnsanın anlamı hep farklılık aracılığıyla inşa etmesi, tutarlı, tam bir temsiliyet yoluyla herhangi bir arzu nesnesine sahip olma çabasının aynı anda kendi zıddı olan temel eksikliği de beraberinde getirmesine neden olmaktadır. Bu yüzden, temsil eylemi, mevcudiyeti bir başka yerde kurarak eksikliği reddetmeye yönelik fetişist bir süreçtir.⁽¹³¹⁾ Neale korku filmlerinin, "insan" ve "doğal"m, "doğadışı/doğüstü" kavramı karşısında nasıl tanımlanacağına ilişkin soruları dramatize ettiğini; "gerçek" dünya ile "doğüstü" arasındaki ayrılmışlığı, olgusal değil şiirsel ya da psikolojik gerçekliklerle, mitler, çok eski metinler, folklor, din, parapsikolojik işlemler aracılığıyla ortadan kaldırmaya çalıştığını; canavarın ise doğrudan cinsel farklılık ve hadım edilmeyle gönderme yaptığını dolayısıyla fetişizmle ilgili olduğunu ileri sürmektedir.⁽¹³²⁾ Wood'dan farklı olarak, Neale, -ister gotik bir yaratık ister psikopat olsun- canavarın cinsel garipliğinin ve şiddetle ilişkisinin ya da türün anormalin ve tabuların etrafında dolaşıyor olmasının, "baskılanmış"ın serbest kalışını ve ataerkil statükoya yönelik bir boy ölçüşmeyi göstermediğini düşünmektedir. Neale'e göre, korku filmi yalnızca, ataerkinin üzerine kurulduğu sapkınlığın tespit edilişinden ve bunun bilgisinden kaynaklanan fetişist bir ziyafet sunar. Neale, korku filmlerinin, yalnızca merak, bilgi ve inançla ilgili olmadığını; bu filmlerin aynı zamanda ve can alıcı bi-

(130) Ünsal Oskay, *a.g.e.*, s. 62-63.

(131) Steve Neale, *Genre, a.g.e.*, s. 44.

(132) A.k., s. 22-24.

çimde, yine bunların suç, günah oluşturan "yasaklanmış" biçimleri-
ne ilişkin olduğunu söylemektedir.⁽¹³³⁾

3. Korku mu? Bilim-kurmaca mı?

Korku sinemasının değerlendirilişinde epey karışıklığa neden olduklarından, filmlerde "bilim, bilimsel araştırma ve uzay yolculuğu" gibi konuların ele alınışı üzerinde biraz durmak gerekmektedir. Yakın döneme dek pek çok yazar tarafından bilim-kurmaca olarak değerlendirilen bir grup film, bilim-kurmacanın düşünsel düzeydeki temel niteliklerine sahip olmadıkları, bilim kurmaca politikasına uymadıkları gerekçesiyle bu türün dışında bırakılmaktadır. Sözü edilen bu filmler genel olarak uzay yolculukları, uzaylılar ve dünyanın istilasıyla ilgilidirler. Ayrıca yine bu gruba giren, gelecekteki bilimsel araştırmaları ele aldığı halde bilim-kurmaca sayılmayan başka filmler de vardır. Bu filmlerin bir yandan bilim-kurmacadan, öte yandan korku türünden bazı öğeler alıp geliştirerek melez bir tür oluşturmuş olduğu da söylenebilir. Ancak bu konudaki genel eğilim, bu gruba giren filmleri de korku sinemasının içinde ele almak ve bir alttür olarak değerlendirmek yönündedir. Her iki türün de sürekli izleyicisi olduğunu anlatan Bruce F. Kawin, korku ile bilim kurmaca filmleri arasındaki farkı şöyle belirlemektedir: "Korku filmine, dehşetengiz bir şey görüp korkma beklentisiyle, bilim-kurmaca filmine ise, düş gücümü yeni olasılıklarla genişletebilir diye, daha önce hiç düşünmediğim ilginç bir şeyi görmek beklentisiyle giderdim. Uzay gemileri yıldızlara yolculuk, canavarlar ise sorun demekti."⁽¹³⁴⁾ Korku filmleri, bilinmeyene yönelik korkunun, bilinmeyeni bilmeye çalışmanın sonuçlarından duyulan korkuyla birleşmiş hali üzerine kuruludur. Dolayısıyla korku sinemasında bilimsel

(133) A.k., s. 45.

(134) Bruce F. Kawin, *Children of the Light*, **Film Genre Reader**, a.g.e., s. 243.

çalışmalar, bilim adamları ve bilinmeyen uzayın derinliklerine yolculuklar hep bu bağlamda değerlendirilir. Bilim-kurmacalar ise, insanın bilinmeze yönelik dayanılmaz merakını itici güç olarak değerlendirerek, gelecekteki yaşamın -mutlu ya da mutsuz olsun- nasıl olabileceğine ilişkin projeler üretirler. Bunlarda yolculuk ya da keşif gezisi -her nereye olursa olsun- sonucunda bilinmeyi biliniyor kılabilen yeni olanaklar sunan, ulaşılması gereken bir hedefdir. Kawin, elliler boyunca iki tür arasındaki alış verişin, korku türünün alttürlerinden birini ortaya çıkardığını ve bilim kurmaca için **2001: Uzay Yolculuğu**'nu (2001: A Space Odyssey, Stanley Kubrick, 1968) beklemek gerektiğini söylemektedir. Kawin bu konuyla ilgili olarak çok önemli bir noktayı vurgulamış ve Rick Altman'ın tür stratejilerinin "semanliğe" ve "sentaksa" göre farklılaştığı iddiasına gönderme yaparak; türlerin yalnızca olay örgüsünde yer alan öğeleri aracılığıyla değil, aynı zamanda bunlara yönelik *attitude*'leri aracılığıyla belirleneceğini öne sürmüştür.⁽¹³⁵⁾ Buna göre, eğer canavar varsa korku, bilim adamı varsa bilim kurmaca; ya da eğer canavar insansıysa -humanoid- ya da insan psikolojisinin bir yönüysen korku, ama makine ya da bir makinenin ürünü olan makineyse bilim-kurmaca demek yanlış olacaktır. Dolayısıyla Kawin'e göre, bilim-kurmaca öğelerinden bazıları kullanılmış bile olsa, bunların kullanılış tarzı, bir araya getirilişleri -bir anlamda politikaları-, bilim-kurmaca türündekinden farklı ve korku türünün sentaksına uygun olduğundan, **Frankenstein**'a (James Whale, 1931) ve **Yaratık**'a (Alien, Ridley Scott, 1979) korku filmi demek gerekir. Kawin görüşünü şöyle özetlemektedir: "Korku ve bilim-kurmaca merak ve sistemlerin açıklığına yönelik tavırları nedeniyle farklılaşır; bunlar kendilerini, bilinmeyen ile bilebilecek olan arasındaki çatışma etrafında örgütleyişleri açısından karşılaştırılabilirler. Ele alınan bir film bilim adamlarım, uzay yolculuğunu ve canavarları içerebilir;

(135) A.k., s. 244.

önemli olan durumun dinamiklerini kavrayabilmek, keşif sorusuna yönelik tavrı anlayabilmektir. Eğer bilim adamı da sonunda, 'insanın bilmemesi gereken şeyler de vardır' diyorsa bu filmin korku türü içinde yer alması gerekir."⁽¹³⁶⁾ Aynı şekilde, Yaratık'daki acımasız robot bilim adamıyla insanların, mükemmel bir canavar ile onun kadar canavarca mükemmelliğe erişmiş askeri -endüstriyel bir dev şirket arasında sıkışıp kalmış olmaları, bu filmi bir korku filmi yapmaktadır.

Bu açıklamaları, Andrew Tudor'un daha sade tanımlamasıyla bitirmek yerinde olacaktır: "Korku filmleri tanım gereği, bilinmeyen bir şeyle başlayıp biter. Bununla savaşılabılır, köşeye sıkıştırılabilir, hatta mağlup edilebilir. Bu, bilimin, büyüün ya da uzayın mitolojisine sarmalanmış; peltemsi bir kabarcık, tarih öncesinden sırtı dikenli dev bir kertenkele ya da gözle görünmeyen ışın kılığına bürünmüş olabilir. Çoğu kez biz ölümlülere üstün gelir ve sonunda yenilse bile hâlâ eşikte pusuya yatmış bir 'şey' kalacaktır."⁽¹³⁷⁾

B- Nelerden Niçin Korkulur?

Korku filmlerini tanımlama çabalarında türe adını veren duygunun kaçınılmaz olarak temel alınması, "korku"ya ilişkin daha genel açıklamalara yer vermeyi zorunlu kılmaktadır. Ancak öncelikle vurgulanması gereken nokta, bilinmeyene yönelik merakın ve bilinmeyenden duyulan korkunun birarada bulunmalarıdır. Bilinmeyen, ölümden sonrası, uzak ülkeler, öteki insanlar ya da "ben"in kendi olsa da durum değişmez, aynı paradoks ortaya çıkar. Yani bu, bilme, ele geçirme, yararlanma istekleriyle, karşılaşılması muhtemel acılar, tehlikeler ve yok olma tehdidinin yarattığı engellemeler arasındaki çelişkidir. Yukarıda da aktarıldığı gibi, korku filmleri tam da bu çelişkinin üzerine inşa edilmişlerdir ve tükenmeyen popüler-

(136) A.k., s.247-248.

(137) Andrew Tudor, *Image and Influence*, a.g.e., s. 211.

likleri buradan kaynaklanmaktadır. Çünkü, insanoğlu bir yandan pek çok bilinmezi bilinir kılarken öte yandan da yeni bilinmeyenler, yeni tehditler yaratmaktadır. Üstelik sırrı çözülemeyen temel konular vardır, yaşamın kendi gibi. Korku filmleriyle serüven sineması bu açıdan bir benzerlik göstermekte; her iki tür de bilinmeyi bilmenin hazzından ya da korkusundan yararlanmaktadırlar. Ancak, koltuğunda rahat rahat oturan seyircinin bilinmeyene yönelik merakından yararlanan serüven sinemasıyla korku sineması arasında bir fark olduğu ortadadır. Oturduğu yerde karakterlerin serüvenlerini izleyen seyircinin belirli ölçüde heyecanlandığı, zaman zaman olaylara müdahale etmek ister biçimde tepki gösterdiği bir gerçektir ama bu, korku filmi izlerken yaşanan gerilimin derecesiy-le ölçülemez. Serüven filmlerinde, çoğu kez karakterlerle özdeşleşilir ve seyirci de onlarla birlikte tehlikelerle, yenilgilerle karşılaşır, sonunda başarıya ulaşır. Korku filmlerinde ise özdeşleşme daha çok "durum"la olur. Bu da seyircinin belirli anlarda ortaya çıkan gerilimi yaşamaktan tad almasıyla ilgilidir. Film seyretmenin röntgenci bir eğilimden kaynaklandığı kabul edilirse, korku filmlerinin dehşetengiz sahnelerine gösterilen ilginin bir anlamda seyircinin sadist ve mazoşist yönlerini ortaya koyduğunu söylemek de olasıdır.

1. Korku ve Kaygının Kaynakları

Sevinç, üzüntü, öfke, tiksinti gibi, korku da temel heyecanlardan biridir ve bir yandan biyolojik, öte yandan da duygusal-entellektüel alanda yer alır.⁽¹³⁸⁾ Korku bir tehlike tehdidiyle, tehlikenin tanınmasıyla ilgilidir. Korku insanın yok edilme, zarara uğrama endişesinden kaynaklanır. Özünde, insanın bir canlı varlık olarak hayatta kalmaya yöneliminin sonucudur ve tehlike sinyali veren uyarana karşı saldırı da, ondan kaçma da, korkunun dışı vurumu-

(138) Pierre Mannoni, **Korku**, (Çev., Işın Gürbüz), İletişim Yayınları, İstanbul, 1992, s. 11.

dur. Bilinmeyene yönelik korkunun bu anlamda bir nesnesi olmadığı ve bunu "kaygı" olarak adlandırmak gerektiği düşünülebilirse de; buradaki "bilinmeyen" daha çok "açıklanamayan" anlamındadır ve ayrıca biriken deneyimlerden yola çıkarak tehlikelere hazırlıklı olma anlamında bir endişeyi de kapsamaktadır. Bunlardan da anlaşılacağı gibi korku duygusuyla kendini güvende hissetme, hissetme arasında da yakın ilişki vardır. Güvensizliğin nedenleri somut olarak belirlenemiyorsa ortaya kaygı çıkmakta ve bundan kurtulmak, karşıda kaçılacak ya da saldırılacak "nesne" olmadığından çok daha zorlaşmaktadır. Walter Schulz, klasik antik düşüncenin korku görüngülerini ele almasına karşın; aynı düşüncenin, dünyanın bütünlüğünü sağlayan bir düzen olarak "iyi" tarafından yönlendirilen *cosmos*'u görmesi nedeniyle kaygılara yer vermediğini anlatmaktadır. Schulz'a göre dünya kaygısının temeli, ilk kez antik dönemin sonunda inanç çağının doğuşuyla, Hristiyanlığın ilk yıllarında atılmıştır. "Yeryüzü Tanrı tarafından reddedilmiş bir yerdir; üzerinde düşmanımsı, şeytansı ve karanlık güçlerin egemenliği hüküm sürmektedir" ve artık insanın dünyadaki varlığı kaygılarının temeli- dir. Schulz bu durumu, esas olarak siyasal ve toplumsal nedenlere, özellikle de insanın kendini günlük hayatında daha az güvende hissetmesine bağlamaktadır.⁽¹³⁹⁾ Kaygılar bir anlamda insanın giderek karmaşıklaşan, kendi denetiminin dışına çıkan toplumsal yaşam karşısındaki güvensiz ve belirsiz konumundan kaynaklanırlar. Dolayısıyla, korku sinemasında, ölüm ve ölüm korkusu en başat öğeler olarak karşımıza çıkarken; kaygıların, yaratık, psikopat katil, tarih öncesi hayvanlar vb., kısacası "canavar" halinde görselleşip somutlaşarak korku yaratacak nesnelere dönüşmesi, kurmacanın içinde şiddete şiddetle karşılık verilerek bu nesnelerin yok edilmesi ve seyircinin kendi yaşamındaki tehditlerden bir süre kaçışının sağlanması ya da kaçmış olmanın gerginliğinin giderilmesi söz konusu-

(139) Walter Schulz, *Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu, Korku ve Kaygı*, (Der. Hoi-mar von Dittfurth), (Çev., Nasuh Barın), Metis Yayınları, İstanbul, 1991, s. 8.

dur. Daha önce görüşlerine yer verilen Marcia Landy'nin de belirttiği gibi, korku sinemasının toplumsal ve kültürel anlamı tam da burada ortaya çıkmaktadır.

Yaşam içgüdüsünün tüm canlı organizmalarda olduğu gibi insanda da bulunması nedeniyle biyolojik ölüm, karşı durulması gereken bir olgu olmaktadır. İnsanın, yaşamın sonsuz olmadığını anlaması, ölüm ve anlamı üzerinde düşünmeye başlaması, ölüm korkusuna duygusal ve entellektüel bir nitelik kazandırmıştır. İnsanoğlu, en güçsüz, korunmasız, yumuşak ve kolay ölebilecek yaratıklardan biridir; aynı nedenlerle her zaman acıdan kaçmak zorunda kalmıştır. Kendini korumak için aklını kullanıp geliştiren insan, vücudunu da sağlam maddelerle kaplamış; kendini emniyete almaya yönelik çabalarıyla bilgiye yönelmiştir. Dolayısıyla açıklanamayan ve denetlenemeyen, insan için her zaman korku yaratmaktadır. Ölüm de istenmeyen ve denetlenemeyen bir olgu olarak bilinmeyenle içiçedir. Görme duyusunun bilmeye ilişkisi çok önemli olduğundan, ölüm ve bilinmeyen, hemen hemen her zaman, karanlıkla, geceyle simgelenir. Görülemediği için önlem alınamayan tehditlere yönelik korku, zaman içinde karanlık korkusuna dönüşebilmektedir. Bunların yanı sıra çeşitli toplumsal yasaklar ve cezalar da giderek ölüm korkusuna eklenen öteki korkuları belirlemiştir. Bu arada, korkulara karşı geliştirilen -ölümsüzlük, yeniden doğuş, öteki dünya gibi- ya da korkuları iktidar mücadelesinde kullanmak için geliştirilen -cehennemde yanma gibi- düzenekleri de unutmamak gerekir. Çünkü bunların kendileri yanlarında yeni korkular ve kaygılar getirmiştir. Yok edici, dolayısıyla da korkutucu doğal olaylarla birlikte ve onlara rağmen yaşayabilmenin, ortaya çıkan toplumsal düzeni koruyabilmenin gereği olarak dinsel açıklamalar ortaya çıkmış, böylece dünyanın "bu" ve "öteki" olarak ikiye ayrılması sonucu doğmuştur. Bu ikililik de beraberinde, ruhları ve ruhlar alemini getirmiştir. Doğada izlenen süreklilikten etkilenen insan, bunun kendi için de gerçekleşmesini beklemiş, öteki dünya kavramı

yeniden doğuş umudunu güçlendirmiştir. Dünya ikiye ayrılınca, ikisinin arasında kalma durumu da ortaya çıkmış ve bundan duyulan endişe -yani adeta "no mans land" de, belirsizliğin ortasında kalma kaygısı- korku filmlerine çok elverişli bir malzeme sağlamıştır. Bu arada "öteki dünya"nın da, ödül ya da ceza getirecek biçimde ikiye ayrıldığını unutmamak gerekir.

2. Yasaklar ve Cezalar

Ölümden bu denli korkulurken, öldürme eylemi başlangıçta, kendini korumanın ve hayatta kalma mücadelesinin bir parçasıydı. Ancak zamanla, zayıfların kurban edilmeleriyle birlikte farklı bir tarzda meşrulaşmaya başladı. Bunda temel neden toplumsal düzeni korumak, iktidarın devamını sağlamak amacıyla yasakların konması ve cezalandırma sistemlerinin gelişmesidir. Çok tanrılı dinler döneminde kurban ritüelleri gelişti, yaygınlaştı. Tek tanrılı dinler ise, öteki dünyanın ikililiğini kullandılar: cennet ve cehennem. Üstelik insanın daha en baştan, yasağı çiğnediği ve "elmayı yediği" için suçlu ilan edilmesi de, önemli ölçüde kendine güvenmeme duygusunun yaratılmasına neden olmuştu. Şeytana uyduğu için cennetten dünyaya atılan insanın, onun tahriklerine bu dünyada da kapılarak, toplumsal ve kültürel yasakları çiğnemeye devam etmesi ise cehennem tehdidiyle önlenmeye çalışıldı; cehennemde çekilecek acıların tasvirleriyle insanların yüreklerine dehşet salındı. "Cennetten kovulma" miti, geleneksel olarak, "yasak bilgi"nin cinsellikle ilgili bir göndermeyi içermesinin de zeminini oluşturur. Ayrıca suçun büyük kısmının ataerkil bir iktidar yapısını öneren dinler tarafından kadına yüklenmesi, zayıf ve kolay şaşıran kadın, erkeği felakete sürükleyen şehvetin temsilcisi kadın ve şeytan kadın imgelerinin yüzyıllar boyu sürüp gelmesine olanak vermekte, üstelik bu tipoloji, korku filmleri için çok verimli bir malzeme sağlamaktadır.

Bu dünyadaki düzenin ve inanç sisteminin dışında kaldığı kabul

edilen, yasaklara uymayan her türlü düşünce ve davranışın, her türlü farklılığın, şiddet kullanılarak nasıl cezalandırılacağı daha ilk günlerden başlayarak ayrıntılarla anlatılıp resmedilmiştir. Böylece, işkence, bazı organları kesme, yakma, kazığa ve çarpmaya germe, alışlagelen dünyevi cezalar halini almıştır. Aynı yaklaşım bugün de idamlarla ve bazı ülkelerdeki sakat bırakıcı infazlarla sürmektedir. Anlaşıldığı gibi dünyevi cezalarda, insanın en temel korkusu olan ölüm korkusuyla gövdesinin bütünlüğünü yitirmesine ilişkin korkuları kullanılmaktadır. Bu da zamanla, aynen karanlık korkusunda olduğu gibi, bir cezalandırılma korkusu yaratmıştır. Ancak her korkunun maddi bir gerekçesi vardır. Modern yaşamda, bu yaşam tarzının getirdiği yeni tehlikeler, trafik, uçak, atom bombası, çevre kirlenmesi, kimyasal atıklar, genetik araştırmaların sonuçları, uzay yolculukları, ölüm ve topyekun yok olma korkusunun yeni nesneleri olmuşlardır. Bilime ve teknolojiye olan güvensizlik, yapılan vaadlere karşın düşüncenin suç sayılmaya devam edilişi, özel yaşamların gizliliğine kimsenin aldırmmaması, bu tür uygulamalara karşı çıkmanın bir yolu olarak yaygınlaşan terör olayları sonucunda kaygılar da iyice yaygınlaşmış; sıradan insan, özellikle kriz dönemlerinde kimseye güvenmeyen bir paranoid haline gelmiştir. Kaygılar, insanın dünyayı ve dünyadaki yerini tanımlayamamasından, denetleyememesinden, yarına ilişkin güvensizliğinden kaynaklandığından, her türlü savaş, ekonomik bunalım, siyasal belirsizlik kaygıları çoğaltmaktadır. Böyle bir ortam, düzen uğruna yasaklara boyun eğişi ve özellikle cinselliğe ve saldırganlığa yönelik bastırılmış isteklerin basıncını daha da arttırmaktadır. Korku filmlerini de bu geniş bağlam içinde değerlendirmek gerekmektedir. Bunlar bir yandan kitlelere, dünyanın ve yaşamın resmi olarak inşa edilmiş anlamını yeniden sunan temsiliyetler; öte yandan -yoğun etkileşim süreçleri içinden geçerek oluştuklarından- belli ölçüde muhalefete de yer verebilen metinler olarak kabul edilebilirler.

Bu arada unutulmaması gereken nokta, insanların başlangıçtan

itibaren, gerek baskılara direnip yasaklara karşı çıkmak, gerekse korkulardan kurtulmak için, daha da ötesi güçsüzlüğü içinde intikam almak amacıyla muhalif çabalarda bulunmalarıdır. Bunlar büyücülük, şeytana tapma ve woodoo gibi yollardır ve bu yolları kullananlar varlıklarını sürdürebilmek için şiddete baş vurmuşlardır. Şeytan düzen tarafından her zaman, "normal" sayılan davranışların dışına çıkanların, yeninin ve bilinmeyenin peşinde olanların, düzeni sorgulayan ve tehlike yaratanların "anormal"liklerinin nedeni olarak gösterilmiş, "aykırı"nın simgesi olmuştur. Bu nedenle de şeytana kurban olanları kurtarmanın yolu onları yok etmekten geçer. Yüzyıllardır çeşitli kültürlerde yer alan, birbirini etkileyen ve birbirine eklenen pek çok korkutucu, cezalandırıcı düşsel imge, insanın hurafelere, batıl inançlara saplanmasına yol açabilmekte; dolayısıyla her an şeytana uyma, baskılanan arzuları ve öfkeleri denetleyememe kaygısıyla birleşen bir suçluluk duygusuna ulaşmaktadır. Böylece, insan kendinden, kendi içindeki "öteki"nden korkmaktadır. Bu korkunun tarihi de eskilere dayanmakta ve kurmacalarda, biçim değiştirme, iki ruhluluk, ruhunu şeytana satma -Kurbağa Prens, Dr. Jekyll ve Mr. Hyde, Dorian Gray, Faust- şeklinde temsil edilmektedir. İnsan, korkulara direnmenin, onlarla başa çıkmanın bir yolu olarak, onların üzerine gitmeyi de benimsemiş görünüyor. Ancak bu, güvenceli bir ortamda, korkuların yansıtılmasına ve ortaya çıkıp çözülmesine olanak sağlayan araçlarla gerçekleşiyor. Korku filmleri, işte böylesi araçlardan biri olarak ele alınabilir.

C- Türün Tarihçesi

Korku filmleri korkutmak için yapılıyorsa ilk korku filminin **Trenin Gara Girişi** (Louis Lumiere,1895) olduğu kesindir. Çünkü seyredenleri fena halde korkutmuştur. Aynı şekilde **Büyük Tren Soygunu**'nun (The Great Train Robbery, Edwin S. Porter,1903) sonunda kovboyun kameraya doğru ateş etmesi de seyirciye bir saldırı

rı niteliğindedir ve korkmalarına neden olmuştur. Ancak korku filmlerinden söz ederken çok daha farklı öğelerin devreye girmesi, bu tarz sahnelerin yalnızca, korku filmlerinde de kullanılan tekniklerden bazılarının ilk örnekleri olabileceğini ortaya koymaktadır. Öte yandan daha ilk yıllarda, fantastik dünyalar ve bu dünyaların düşsel varlıkları Georges Melies'le sinemaya adım attılar. Ancak bundan çok daha önce, Büyülü Fener kullanarak düzenlenen ışık gölge oyunlarında birçok korku hikayesi görüntülenmişti. Özellikle on sekizinci yüzyılda bu fenerlerle yapılan, "fantazmagoria" adlı gösterilerde, mezarlıklar, karanlık şatolar, iskeletler ve hayaletler bolca yer almış; bunlar, saydam tabakaların ve perdenin hareket ettirilmesiyle daha etkili, ürkütücü bir hal almıştı.⁽¹⁴⁰⁾ Méliès de, sinema aygıtının hilelerinden yararlanarak benzer sahneler yarattı. Aslında, bir dış çekim sırasında kamerasının bir süre tutukluk yapması nedeniyle, bir tramvayın cenaze arabasına dönüşmesi, ona bu aygıtın olanaklarını araştırma fırsatını vermiş ve film hileleriyle çok sayıda fantastik kısa film yapmasını sağlamıştır. Méliès'in bu filmleri, bir yandan sinemanın kurmaca anlatılar için ne denli elverişli bir araç olduğunu kanıtlarken; öte yandan da bilim-kurmacayla korku türünün iç içe girişinin ilk örnekleri olmuşlardır.

Sinema, doğasından kaynaklanan teknik olanakları nedeniyle, korku türünün film aracılığıyla serpilip gelişmesine çok uygun bir alandı. Nitekim öncelikle Kuzey Avrupa ülkeleri -kültürel özelliklerine uygun biçimde- gerilim yüklü ürkütücü atmosferleri olan filmler yapmaya başladılar, yaygın kabul gören hayalet öykülerini perdeye aktardılar. Öte yandan, **İskoç Kraliçesi Mary'nin İdamı**'ndaki (Alfred Clark, 1895) gibi -kesilen başın sepete düşmesine benzer sahnelerin yer aldığı- bazı tarihi olayları dramatize eden kısa filmler de yapılıyordu. Amerikan film şirketlerinin tanıtım listelerinde yer alan "şok ediciler" (shockers) bu nitelikteki filmlerdir.

(140) S.S. Prawer, *Caligari's Children, The Film as Tale of Terror*, Oxford University Press, Oxford, 1980, s. 8.

Korku sinemasına katkıda bulunan bir başka gelişme ise, yirmili yılların Paris'inde gerçeküstücülerin, yapıtlarında saldırganlığa ve şiddet öğelerine yer vermeleridir. Ellilerden itibaren Fransızların korku filmlerini "fantastik" nitelemesiyle ciddiye almalarının bir nedeni de budur.

1- Avrupa Sinemasından Universal Stüdyosuna

Fransız sinemasının Fantoma dizisi, Edison firmasının *shocker*'ları, Danimarka ve Amerika'da yapılan beş değişik Dr. Jekyll ve Mr. Hyde filmi, 1910'larda korku sinemasının öncekilere oranla ilk uzun örneklerini oluşturdular. Bununla birlikte, bu türün büyük çıkışını Alman sessiz filmleri gerçekleştirmiş ve karanlık, kasvetli bir atmosfer içinde işlenen kader, ölüm, bilinmeyen, "ben"in derinlikleri gibi kavramlar dünya sineması üzerinde derin bir etki yapmıştı. Bu filmlerde yer alan ünlü despotlar, caniler, dahi suçlular ve sinema hileleriyle elde edilen esrarengiz güçler korku türünün dağarını genişletti. Ölüm, Caligari, Faust ve Vampir gibi karakterlerin yanı sıra, Metropolis'deki robot kız gibi yaratıklar da, Hollywood'un 1930'larda, özellikle Universal Stüdyoları aracılığıyla yaptığı ucuz korku filmleri patlamasını hazırlamıştır. Yirmili yıllarda korku türü yıldız oyuncularıyla -Lon Chaney, Bela Lugosi, Boris Karloff- birlikte sınırlarını belirlemeye başlamış, ticari açıdan da aranılır hale gelmiştir. Aynı dönemde Fransa'da yapılan gerçeküstücü birkaç film de -özellikle **Endülüs Köpeği** (Un Chien Andalou, Luis Bunuel, Salvador Dali, 1928)-, içerdikleri saldırgan ve irkiltici görüntülerle anılmaya değer niteliktedir. Ekonomik bunalım yılları, sesli filme geçiş ve Hollywood'un en verimli döneminin başlamasına tanık olmuştur. Otuzlar boyunca, korku türünün bilinen tüm kahramanlarıyla birlikte mummy ve kurt adamı da devreye sokarak seyircilere sunan Universal Stüdyosunun başarısında, bu stüdyoda çalışan Alman sessiz sinemasının ünlü isimlerinin -görüntü yönet-

meni Karl Freund, yönetmen Paul Leni vb.- katkısı büyüktür. Bu filmlerin ticari başarısı, anahtar karakterler üzerine kurulan "devam" filmlerin çekilmesiyle sonuçlanmış ve özgün öykünün olay örgüsü dışına çıkılarak kızların, oğulların, gelinlerin maceraları anlatılmıştır. Daha sonra bunların kahramanları bir araya gelmiş, Kurt Adam, Frankenstein'in yaratığıyla karşılaşmıştır. Korku türünün seyirciden gördüğü büyük ilgi, konu çeşitliliği gerektirdiğinden edebiyat yeniden elden geçirilmiş, kısa aralıklarla aynı öyküler tekrar tekrar çekilmiştir. Savaş yılları boyunca korku filmlerinde azalma olmamışsa da, şoklarla kurulan sahnelerin azaldığı, anlatım tarzına daha fazla önem verildiği ve perdede ima edilenlerin ötesinin seyircinin düş gücüne bırakıldığı görülmektedir.

Korku sinemasının tipik özelliklerinden biri daha önce de belirtildiği gibi, düşük bütçeli filmlerin ticari şansının yüksekliğidir. Bu nedenle, birçok küçük ya da bağımsız şirketin korku film üretmesi mümkün olmuştur. Korku türünde, uylarımlar çok daha kesin kurallar halinde işleyip bağlayıcı olsalar bile küçük bağımsız şirketlerin varlığı, yeniliklerin denenmesi açısından büyük olanak sağlamış ve bunun sonucu, özellikle biçimsel açıdan dikkat çekici bir çeşitlilik olmuştur. Otuzlarda Universal tarafından yapılan düşük bütçeli filmlerden sonra, ellilerde American International Pictures ve İngiliz Hammer şirketlerinin; altmışlarda yönetmen Roger Corman ve George Romero'nun, seksenlerde David Cronenberg'in yaptığı filmler bu niteliktedir. Korku filmlerinin büyük prodüksiyonlar haline gelmesi yetmişlerde söz konusu olmuş, **Şeytan**, **Jaws** ve **Yıldız Savaşları'nın** popülerliği, özel etkilerin önemini arttırmıştır. Dolayısıyla artık, **Yaratık** gibi pahalı filmler yapılabilmektedir. Türün seyirci çekme gücünün sürekliliği, İkinci Dünya Savaşı sonrasındaki "istila" filmleriyle iyice kesinleşmiş ve korku filmleri en uzun ömürlü tür olduğunu günümüzde de kanıtlamıştır.

2- Soğuk Savaş Dönemi

Ellilerde, korku filmleri Japonya'dan -özellikle hayalet öyküleri- Latin Amerika'ya dek yaygınlaştı ve bu nedenle de zenginleşti. Ancak zamanla, gençlere yönelmeye başladı; ağırlık, yalnızca az sayıda insana ve dar bir çevreye yönelik tehditlerden, çok daha geniş kesimleri etkileyen tehlikelere kaydı. Artık söz konusu olan dünyanın istilasıydı. Burada vurgulanması gereken nokta, dünyayı ele geçirmek isteyenlerin, uzaylı, yürüyen bitki ya da tarih öncesi yaratık olmasının önemsizliğidir. Bu filmlerin büyük kısmı öteki dünyalardan gelenlerle ilgili olduğundan, bir süre bilim-kurmacalar arasında ele alınmışlarsa da aslında korku sinemasının bir alttürü oldukları kabul edilmiş bulunuyor. Nasıl, Frankenstein'ın ve Dr. Jekyll'ın bilimsel araştırmalar yapıyor olmaları onları bilim-kurmaca karakterleri yapmamışsa, ellili yılların sözü edilen bilim adamı, uzay gemili filmlerini de korku türü içinde ele almak gerekmektedir. Bu durum, aynı yıllarda Japon'ların dünya sinemasına kazandırdığı yaratıklara ilişkin filmler için de geçerlidir. Bu filmlerde, Japonya'ya atılan iki atom bombasının binlerce yıllık uykusundan uyandırdığı, tarih öncesi bir yaratık olan **Godzilla** (Gojira, Inoshiro Honda, 1956) ile dev bir uzay yaratığı olan **Gilala**'nın öyküleri anlatılır. Godzilla altmışlı yıllarda insanların yanında yer alacak ve öteki tehlikeli yaratıklarla kıyasıya dövüşecektir.

Ellili yıllarda, atom bombasının, soğuk savaşın, Kore savaşının, "komünizm korkusu"nun etkisinde ortaya çıkan "istila" filmlerinin perdeleri istila etmesinin dışında korku sineması açısından bir başka önemli gelişme daha olmuştur. Bu, küçük bir İngiliz yapım şirketi olan Hammer'ın, önce ucuz televizyon korku dizileri, sonra da sinema için benzer nitelikte filmler yapmaya başlamasıdır. Hammer şirketinin korku filmleri büyük ilgi uyandırmış ve altmışlar boyunca şirketin adı korku sinemasıyla adeta eşleşmiştir. Şirket, Universal'in otuzlarda popüler olan filmlerinin pek çoğunun tekrar çevrim-

lerini yapmış; korku filmlerinin canavar dağarcığını iyice çeşitlendirip renklendirmiş; zamanla, yeni yönetmenlerin az da olsa psikanalitik öğelere ve açık cinsel göndermelere yer vermesine olanak sağlamıştır.⁽¹⁴¹⁾ Hammer'ın altmışlarda yaptığı filmler, özellikle de olağanüstü ilgi gören vampir filmleri seyirciye, dini inanç ve ritüelleştirilmiş şiddetle birlikte; güçlü ama kolayca tanınabilen tehdidi ortadan kaldıran bireysel kahramanlığın yer aldığı bir dünya sunmuştur.⁽¹⁴²⁾ Hammer filmlerinde, altmışların öteki bazı örneklerinden farklı olarak, "normal" kabul edilen heteroseksüel aşk, açıkça belirlenmiş cinsel roller ve orta sınıf aile değerleri onaylanmış, toplumsal dengenin ve bilgelikle iktidarın geleneksel kaynaklarının önemi vurgulanmıştır. Öte yandan bu dönemde yapılan bir grup film, korku türünde önemli bir dönüşüme neden olmuş ve sonraki yıllarda yapılacak filmleri büyük ölçüde etkilemiştir.

3- *İçimizden Biri de Olabilir*

Sinemada ve korku filmlerinde her zaman, Mabuse gibi dünyayı ele geçirmeye çalışan caniler ve psikopat katillerle karşılaşmıştır. Ancak **Sapık**'daki (Psycho, Alfred Hitchcock, 1960) ve **Bebek Jane'e Ne Oldu?**'daki (What Ever Happened to Baby Jane?, Robert Aldrich, 1962) katiller sıradan insanlardır. Böylece dış görünüşün aldatıcılığına, her zaman mutluluğun ve güvenin temsilcisi olan evlerin içinde ne gibi dehşetengiz şeyler olabileceğine ilişkin yeni ürkütücü sorular ortaya atılmış ve orta sınıf aile çevresi korku filmleri için çok verimli bir malzeme olmuştur. Her iki filmde de katillerin merkezi karakter olması, uzunca bir süre herhangi biri ya da "içimizden biri" gibi görünmeleri, şiddetle kanın çok sınırlı kullanılmasına karşın sinematografik gerilime ve korkutucu bir atmosfer

(141) Andrew Tudor, **Image and Influence**, a.g.e., s. 207.

(142) Gregory A. Waller, **Introduction, American Horrors**, a.g.e., s. 3.

yaratmaya ağırlık verilmiş olması, "gerçekçi" bir anlatım tarzının benimsenmesi korku sinemasında önemli bir değişimdir. Yetmişli yıllardaki birçok örnekte de ortaya çıktığı gibi artık, "ev"le birlikte tüm resmi kurumlar da duyarsızlıkları ve beceriksizlikleri içinde gösterilmeye başlanmıştır. Hitchcock'un 1963 tarihli **Kuşlar'**ı (The Birds) ise, tehlikesiz olduğu düşünülen her türlü hayvanın da bu türün yok edici canavarları arasına girmesinin yolunu açmıştır.

Gregory A. Waller, 1968'de yapılan, büyük gişe başarısı ve eleştirel onay kazanan, **Yaşayan Ölülerin Gecesi** (Night of the Living Dead, George A. Romero) ve **Rosemary'nin Bebeği**'ni (Rosemary's Baby, Roman Polansky), farklı yollarla da olsa ahlaki, toplumsal ve siyasal önermelere, yapım kurallarına ve Hammer'le AIP şirketlerinin filmlerindeki anlatı stratejilerine karşı çıktıkları gerekçesiyle Amerikan korku sinemasının modern döneminin ilk örnekleri olarak kabul etmektedir. Waller'a göre her iki film de, kahramanla kurbanın rollerini yeniden belirleyerek korkunç olanın yeniden tanımlamasına gitmiş ve dehşeti dönemin Amerikasının günlük yaşamına yerleştirmiştir.⁽¹⁴³⁾ Bu filmlerden birincisi küçük bütçeli bağımsız bir yapımkken, öteki büyük bir şirketin çektiği çok satan bir roman uyarlamasıdır. Ayrıca **Rosemary'nin Bebeği**, iyice profesyonelleşmiş, büyük reklam kampanyalarıyla tanıtılan filmlerin öncüsü olmuştur. Bu filmlerin ikisi de, kendilerinden önceki korku sineması geleneğinden yararlanmış ancak, kurumları ve değerleri eleştirmeye yönelerek, yetmiş ve seksenlerde benzeri yaklaşımları benimseyen filmlerin yolunu açmışlardır. Her iki filmin de yapıldığı yıl olan 1968'in, Amerikan sinemasında korku filmlerinin modern döneminin başlangıcı sayılmasında asıl önemli neden ise, MPAA'nın (Motion Picture Association of America) sinema endüstrisinin iç düzenleme kurallarını koymasındadır. Bu, medyanın sansürüne ilişkin kamuoyundaki hassasiyete ve aynı zamanda da bundan

(143) A.k., s. 4.

sıyılmaya yönelik olarak ortaya çıkmıştır. Böylece altmışların sonlarından seksenlere dek MPAA'nın, filmleri kurallara uygunluk açısından değerlendiren ve onları belirli harflerle sınıflandıran birimi (CARA) faaliyetini sürdürerek, pek çok korku filmini R ile -restricted, yani yaş açısından çok sınırlı gösterim- derecelendirmiştir. Böylece, bir anlamda korkunç, tiksiniç, saldırgan sahneler ve yoğun şiddet içeren filmler için sınırlama getirilmiş ancak aynı zamanda da bunlar meşrulaştırmıştır. Waller'a göre bu durum, organların kesilmesi ve göz çıkarılması gibi eylemlerin görüntülenir hale gelmesine; aynı zamanda da, el ve mutfak aletlerinin bu işleri yapmak üzere devreye sokularak öldürücü silahlara dönüştürülmesine neden olmuştur. "R" ile derecelendirme, cinselliğin, çıplaklığın, tecavüzün, nekrofilinin, kanibalizmin ve ensestinin önceki döneme oranla çok açık ve ayrıntılı biçimde korku filmlerine yerleşmesine de yol açmış olmaktadır. Ancak bunlar Amerikan sinemasındaki pek çok tabunun yıkılmasını da beraberinde getirmiş, dehşetin ifadesinde ortaya çıkan bu özgürleşme ortamı, televizyonun ve sinemanın kurallarında da belirli ölçüde bir değişim yaratmıştır.⁽¹⁴⁴⁾ Robin Wood altmışlı yıllarda Amerikan korku sinemasına egemen olan beş anlatısal uyulaşım olduğunu söylemektedir. Bunlar, psikopat ya da şizofren olan insan-canavar; doğanın intikamı; şeytani güçlerce ele geçirilme ve *Antichrist*,⁽¹⁴⁵⁾ korkunç çocuk/yeniyetme ile kanibalizmdir ve Wood'a göre hepsi tek bir bütünleştirici temel öge olan "Aile" etrafında değişik düzenlemeler halinde iç içe geçmişlerdir.⁽¹⁴⁶⁾

(144) A.k., s. 5-6.

(145) İlk Hristiyanlarca, İsa'nın şahsıyla öğretisinin en büyük düşmanı olduğuna ve dünyanın sonu geldiğinde bunun habercisi olarak ortaya çıkacağına inanılan farazi varlık.

(146) Robin Wood, a.g.e., s. 207.

4- Korku Sinemasının Altın Çağı

Robin Wood'a göre 1970'ler, türün daha korkunçlaştığı, daha fazla şiddete yöneldiği, daha iğrençleştiği bir dönem olmasına ve filmlerin giderek daha rahatsızlık vermeye başlamasına karşın, Amerikan korku sinemasının Altın Çağıdır.⁽¹⁴⁷⁾ Bu yıllar Amerika'da, Vietnam savaşı ve sonrasının acılarıyla, kesin bir yenilgi duygusunun, Watergate skandalıyla, çevre kirlenmesinin yarattığı kaygıların birbiriyle bütünleştiği; her şeyin sorgulandığı, kültürel ve siyasal karşı söylemlerin oluşturulduğu bir dönemdir. Yine bu dönem tam anlamıyla bir korku filmleri patlamasına sahne olmuş ve dolayısıyla, yaşananlarla filmler arasındaki ilişkiyi araştırmak kaçınılmaz hale gelmiş; bu durum, türün gerçek anlamda ilk kez ciddiye alınmasını sağlamıştır. Ülkeye hakim olan güvensizlik duygusu, siyasal meşruiyetin sorgulanması, "birey" mitinin yıkılışı ve orta sınıfın elindekileri yitirme korkusuna kapılmasına neden olan enflasyon, bir yandan toplumun temel kurumlarını -aile, kilise- korku sinemasının malzemesi haline getirirken; öte yandan da kapitalizmin aldığı yeni biçim olan korporatif ekonomik yapıya yönelik endişeleri ortaya koymaya başlamıştır. Böylece yetmişlerin "felaket filmleri", göz göre göre gelen felaketleri işlemeye başlamıştır. Bu filmlerde, yöneticiler, üst düzey resmi görevliler, büyük yatırımcılar yaklaşan tehlikeye karşın kendi çıkarlarından vaz geçmek istememekte, kendileriyle birlikte birçok masum sıradan insanı felaketin -canavarın- kollarına atmaktadırlar.

Yetmişli yılların korku sinemasının bir başka özelliği de uzay yaratıklarını az da olsa yeniden gündeme getirmek olmuştur. **Yaratık**, bu açıdan dönüm noktasıdır ve hem psikanalitik öğeleri, hem kendine güvenen, ısrarlı bireyi, hem uzay yolculuğunu ve uzaylı canavarı, hem -Wood'un deyimiyle- "pop" feminizmi, hem de korpo-

(147) Robin Wood, **Hollywood from Vietnam to Reagan**, Columbia University Press, New York, 1986, s. 70.

rasyonu devreye sokan, aynı zamanda da 2001'den sonraki en çarpıcı görsel ve teknik tasarımı gerçekleştiren filmidir. Büyük bütçeyle bu film, seksenler boyunca görüleceği gibi, özel etkilerin, teknik atraksiyonların ön plana çıkışını da hazırlamıştır. Seksenli yıllarda türün, gerilimi neredeyse bir kenara bırakarak tüm ağırlığı yaratıkların tasarımına ve şokların sergileniş tarzına verdiğini söylemek yanlış olmaz. **Şeytan**'daki kızın başının üç yüz altmış derece dönmesinin uyandırdığı şaşkınlığın ve kameraya doğru fıskıran yeşil sıvıların yarattığı tiksintinin sömürülmesi uzun zaman devam etmiştir. Seksenlerin filmlerinde mesele kimin, neyin, neden canavar olduğu, neden öldürdüğü olmaktan çıkmış ve kimlerin, hangi sırayla ve nasıl öleceği merak konusu olmuştur.

Bu yıllarda Amerikan sineması, iyi hasılat getiren ilk örnekteki öykünün bir anlamda devamı niteliğinde sayılabilecek, daha doğru bir tanımlamayla, merkezdeki karakterlerin seri maceraları olarak değerlendirilebilecek filmler çekmeye başlamıştı (**Rocky** dizisi gibi). Korku sineması da benzer yolu izlemiş ve aynı adı taşıyan, ancak numarayla anılan diziler çekmiştir -**Halloween** (John Carpenter,1978), **Ayin Onüçü Cuma** (Friday the Thirteenth, Sean S. Cunningham,1980) ve **Elm Sokağı Kabusu** (Nightmare on the Elm Street, Wes Craven,1987) gibi. Bu anlamda seyircinin, sıranın kime geldiğini tahmin etmesi kendini akıllı sanmasına ve "bilmek"ten ötürü farklı bir haz almasına neden olmaktadır. Görsel ve işitsel etkilerin önceliği almış olması, seksenlerde, bilgisayarların sinema dünyasına girişiyle buluşmuştur. Artık özel etkiler, bu aygıtlar aracılığıyla çok daha zengin, renkli, çarpıcı ve inanılmaz olmaktadır. Ayrıca, korku sinemasının altmışların sonundan itibaren özbilincini daha fazla sergilemeye başladığı, türsel ve filmsel olarak geçmişten aldığı mirası daha iyi kullandığı; bu nedenle de yetmişlerle seksenlerin filmlerinin, eski korku filmlerine yaptıkları göndermelerle birlikte değerlendirilmesi gerektiği ileri sürülmektedir.(148)

(148) Gregory A. Waller, a.g.e., s. 1-2.

Korku filmlerinin çarpıcı popülerliğinde seksenlerin ortalarına doğru belirli biçimde bir azalma oldu. Bu durum, Reagan yönetiminin belirli bir süre için de olsa meşruiyet sorununu çözmesine, orta sınıfın beklediği "otorite" imgesini yaratıp tutucu ideolojisi aracılığıyla yeniden devreye sokmasına bağlanabilir. Seksenlerin ilk yarısı, maneviyatın herşeyin önünde tutulduğu, okullarda dua okumanın başladığı ve kürtağın yakında yasaklanacağına ilişkin izlenim yaratıldığı bir dönemdi. Charles Derry'e göre, bunlarla birlikte Polonya'lı anti-komünist papanın cinselliğe ilişkin tutuculuğu, "şeytani kötülüğün artık kol gezmediği" inancını yaratmış ve korku sinemasını etkilemiştir.⁽¹⁴⁹⁾ Derry'e göre, altmışların ve yetmişlerin karamsar, mistik tarzda korku filmlerinin yerini, **Yıldız Savaşları**, **E.T. (The Extra-Terrestrial, Steven Spielberg, 1982)** gibi iyimser mistik fantaziler almıştır. Seksenlerin en popüler korku filmi sayılabilecek olan ve yukarda anılan dizilerden biri olan **Poltergeist** ise (Tobe Hooper, 1982), on yıl önceki örneklerden farklı biçimde, yeniden geleneksel aileyi yücelterek onu, "dışardan" gelecek kötülüğün karşısına çıkabilecek tek güç olarak inşa etmiş, orta sınıf banliyö yaşantısını ve geleneksel değerleri tekrar devreye sokmuştur. Burada eklenmesi gereken, medyaya ilişkin endişelerin bu filmde belirli ölçüde kendini açığa vurduğudur. Aynı yıl yapılan **Videodrom** (David Cronenberg, 1983) da benzer bir korkuyu, sadomazoşist cinsel bir gelecek endişesiyle birleştirmiştir. David Cronenberg'in seksenlerde yaptığı filmler, bugün geliştirici, yararlı bulunarak alkışlanan ancak uygarlığı yok edebilecek olan teknolojinin gelecekte kıyamete neden olma tehdidiyle ilgilidir. Bu filmlerde, gövdeleri hastalık ya da genetik dönüşüm sonucunda daha gelişkin hale gelmiş ama psikolojik olarak sarsıntının içinde donup kalmış insanlar ve bir anlamda da yine topyekûn ele geçirilmişlik söz konusu olmaktadır. Türler arasında dolaşan Paul Verhoeven ise,

(149) Charles Derry, a.g.e., s. 169.

macera, polisiye ve bilim-kurmacayı başarıyla harmanlayıp, buna geleneksel kadın düşmanlığını da ekleyerek son yılların popüler korku filmlerini yönetmektedir.

Seksenlerde ve doksanlarda eskisi denli güçlü olmasa bile etkinliğinden ve cazibesinden fazla bir şey kaybetmemiş olan korku sineması, yeni kaygıların, yeni korkuların dışavurulduğu kültürel bir biçim olarak varlığını korumakta; ayrıca uzun zamandır özbilincini sergileyerek kendi parodilerini, komedilerini üretmektedir. Sinemada korku filmlerinin popülerliği biraz azalırken medya içi ilişkiler yoğunlaşmış, birçok yeni televizyon dizisi -Alacakaranlık Kuşağı, Şaşırtıcı Öyküler gibi- yapılmıştır. Korku filmleri, günün popüler kültürü içindeki yerini, korku öykü ve romanlarıyla, çizgi-romanlarla, korkutucu giysiler ve oyuncaklarla etkileşim içinde korumaktadır.

D- Korku Sinemasının Temel Belirleyicileri

Savaş, western, gangster vb. filmlerinde de ölüm ve cinayetlerle karşılaşılır ama bu filmlerde olay örgüsünün üzerine kurulduğu şey ölümün kendi değildir. Ölüm bu filmlerde öykünün varlığına neden olmayan, daha çok sonuç olarak ortaya çıkan ya da öykünün gerçekçiliği, olayın inandırıcılığını arttıran oldukça sıradan yaşamsal bir olgudur. Korku sinemasında ise tüm kurmaca, ağırlıklı olarak ölmeyle, öldürmeyle, yok olmayla ilgilidir ve dolayısıyla seyredenin kendine ilişkin ölüm korkusunun gündeme getirilmesi söz konusudur. Daha önce de değinildiği gibi, alışılmış eğlence tanımına uymayan bu filmlere insanların neden gittiği konusunda kesin fikir birliği olmasa da -ister bir katarsis -günlük yaşamdaki endişelerin, korkuların yoğun biçimde perdeye yansıtılarak yaşanmasının verdiği ferahlama- olsun, ister: "Çok şükür benim değil, onun başına geliyor" demenin rahatlatıcılığı olsun, ister dış dünyanın korku ve şiddetine alışmada, onu dengelemede bir araç olsun, ister sık

sık: "Bu bir film" dedirterek seyredilenden bir uzaklaşma, yabancılaşma sağladığı için olsun, ister bastırılmış arzularla yasaklar arasındaki çelişkiyi sergileyerek kazandığı çekicilik olsun; isterse de, duyulan heyecanın kandaki adrenalin salgısını arttırmasından kaynaklanan keyifli durum yüzünden olsun-, korku türü sinemanın, seyirci açısından ortak paydası en geniş olan türüdür.

Korku türünün özünde, normal bir durumun, ölüm ve felaket imgesinin hakim olduğu bir duruma dönüşmesi yatar. Daha önce de belirtildiği gibi korku sinemasının arkasında folklor ve korku edebiyatı yattığından, bu filmlerin öykülerinin çoğu bu alanlardan aktarılmıştır. Örneğin, vampir öykülerinin geçmişi çok eskidir ve Transilvanya'daki şatosunda yaşayan Kont Drakula'nın macerası, egemenliklerini köylülerin kanını içercesine yürüten feodal beyler döneminden kalmıştır. Öte yandan, çok daha önceleri, pagan dönemde, kanın yaşamsal bir sıvı olduğunun anlaşılmasıyla ölümden kaçışın ve sonsuz yaşama ulaşmanın yolunun insan kanı dökmek ve içmekten geçtiğine inanıldığı ve bu tür eylemlerin ritüel haline geldiği de unutulmamalıdır. Bugün bile bazı Afrika kabileleri, ilkbahar şenliklerinde canlı bir boğanın kanını içerek yeniden doğduklarına, tazelendiklerine inanmaktadırlar.

Vampirlerin temsil ettiği, kötülüğün ve bilinmezin, gizli güçlerin, görülemeyenin kol gezdiği korkutucu karanlıklar, aynı zamanda ölümler dünyasını da nitelemektedir. Yüzyıllardır yerin altındaki derinlikler -hades- kötü ruhların, ölüp de öteki dünyaya geçememişlerin toplandığı karanlıklar ülkesi olarak anlatılmıştır. Dolayısıyla korku sinemasının ünlü zombi'leri bu ülkelerden yeryüzüne çıkmaktadırlar. Aynı şekilde, her şeyin iyi ve kötü -cennet ve cehennem- olarak ikiye ayrılmasına dayanan, insanın içinde kötülüğün, şeytanlığın gizli olduğu inancının da kökleri çok eskilere dayanmaktadır. Böylece, kedi kızlar, kurt adamlar, iki ruhlu katiller ortaya çıkmıştır. Büyücülük ve cadılık ise, çok eski çağlardan itibaren, hem ürkütücü, hem de toplumsal ortamda belirli bir otorite sağla-

yan faaliyetlerdir. Kadınların ebelik yaparak, doğal bitkilerden yararlanıp hasta bakarak elde ettikleri güçten duyulan endişe, onların bu faaliyetlerinin denetlenmesi, yasaklanması ve binlerce kadının "cadı"lık gerekçesiyle işkencelerle öldürülmesine yol açmıştır. Daha çok erkek olan büyücüler "bilinmeyen"le uğraşır, onunla başa çıkabilirler. Bu yüzden de yirminci yüzyılın doktoru ve bilim adamı da korku filmlerinde birer büyücü olarak belirirler. Onlar da, bir yandan kimsenin bilmediği ve giderek hiç anlayamadığı yöntemlerle bilinmezi araştırdıkları için korkulan; ancak öte yandan uyguladıkları tedavilerden, icat ettikleri hayatı kolaylaştırıcı aygıtlardan ötürü saygı duyulan kişilerdir. Ancak bu filmlerde çoğu kez, bilinmeyen bilmeye yönelik hırslarının sonucunda denetimi yitirdiklerinden ya da "deli" olduklarından, çok büyük tehlikelerin doğmasına neden olurlar. Düzen duygusu da böyledir ve bilinmezlikle ilgilidir. Düzenin bozulmasından, kaostan, anarşiden duyulan -ya da duyulması gerektiği öğretilen- korkunun temelinde, "sonra ne olacak?" sorusunun yarattığı bilmemenin güvensizliği yatmaktadır. Bütün bunlar, çeşitli kılıklara sokularak, çeşitli biçimde biraraya getirilerek korku filmlerinin öykülerini oluştururlar. Fobiler, kaygılar, gerilim yaratan çelişkiler öykünün yapısına, olay örgüsünün gereklerine uygun olarak devreye girmektedir.

1. Konular

Korku filmlerinin çeşitliliği, bunları incelemekte kolaylık sağlamak üzere bazı sınıflamalara ve alttür ayrımlarına gitmek zorunluluğu doğurmuştur. Bu amaçla yapılan bazı gruplamalara değinmek yararlı olacaktır. Maurice Yacowar'ın bu konudaki düzenlemesi şöyledir: Doğal saldırı: Tarih öncesinden kalma dev yaratıklar, yırtıcı hayvanlar, ev hayvanları, fırtınalar/ve sonuçları, deprem/ve sonuçları, yanardağlar ve radyasyon sonucu mutasyona uğrayan canlıların tehdit yaratması; Aptallar gemisi: "yaşam yo-

lu" benzetmesine dayalı olan ve bir grup insanın bir yolculukta karşılaşmaları tehlikeler; Düşen kent: tehlikenin sezilmemesine, cezalandırılmayı gerektirecek biçimde yaşayan insanların bulunmasına dayalı olarak bir kentle simgelenen uygarlığın tümüyle yok oluşu; Canavar: Doğal saldırı grubu dışında kalan öteki dünyalardan ya da yerin, denizin derinliklerinden gelen yaratıklar, insanın yarattıkları, bakteriler, zombiler, vampirler; Hayatta kalma: herhangi bir felakatin -batan geminin, nükleer savaşın, düşen uçağın- ardından verilen yaşam mücadelesi; Savaş: savaşın getirdiği ve getireceği yıkım tehlikesi; Tarihi olanlar: uzak geçmişe ya da uzak geleceğe ilişkin felaketler; Komik olanlar: mutlu sona ulaşan felaketler ya da "imha"nın mutluluk verici olması, kaos durumunun gülünç kılınması, parodi. (150) Görüldüğü gibi bu başlıklar oldukça gevşek bir doku yaratmakta ve bunların altında yer alabilecek filmlerin yerlerinin değişebilirliğini hazırlamaktadır.

Bruce F. Kawin ise çok daha farklı bir yaklaşımla korku filmlerini üç başlık altında toplamaktadır: Canavar öyküleri, doğaüstü hikayeler, psikoz -ya da psikopat- öyküleri. Kawin bunlar arasında geçişlilik olabileceğini kabul etmekle birlikte, her korku filminin muhakkak bir hayalet ya da doğa üstü güç içermesi gerektiğini, aynı şekilde, psikolojik bir çerçeveye uyulmasının da zorunlu olmadığını söylemektedir. Kawin özellikle yetmişlerde yapılan ve ABD'de yaşanan meşruiyet sorunuyla orta sınıf güvensizliğinin uzantısı olarak gördüğü bazı filmleri de "paranoya filmleri" olarak adlandırmaktadır. Bu filmlerde, rüyalar, ruhsal gerilimler, doğaüstü güçler ya da canavarlar söz konusu değildir ama yaşanan ortamın anlamlandırılmasına, bilgiyle yanılsama arasındaki sınıra ilişkin sorunlar vardır.⁽¹⁵¹⁾ Ancak görüldüğü gibi Kawin, "felaket filmleri" grubunu değerlendirmeye almamıştır.

(150) Maurice Yacowar, *The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre*, *Film Genre Reader*, a.g.e., s. 217-223.

(151) A.k., s. 254-255.

- Korku filmlerini çok daha kapsamlı bir çerçeveye yerleştirerek açıklayan farklı bir örnek ise Charles Derry' e aittir. Derry'e göre, bu filmler, kişiliğin dehşeti, ölüm kalım savaşının -Armageddon-dehşeti ve şeytani olanın dehşeti başlıkları altında toplanabilir. Birinci gruba her gün medyadan izlenebilen tecavüzlerin, kesip biçmelerin ve sadistik cinayetlerin benzerlerini içeren filmler girmektedir. Bu filmlerin canavar ya da canavarları, sıradan insana benzerler ve bunların psişik yapılarında bir bozukluk, içlerinde onları korkunç eylemlere yönelten bastıramadıkları bir gerilim vardır. Bu nedenle Derry'e göre bu grubun örnekleri, ölüm korkusundan daha fazla yaşam kaygılarını vurgulamaktadır. Çünkü bu filmlerde şiddet bir kural haline gelmiş ve organların yitirilmesine ilişkin korku güçlü bir şekilde sömürülmüştür. Bu filmlerde herkesin gizil bir akıl hastası olabileceği fikri işlenmekte ve böylece ruhsal denge konusundaki önermeler güvenilmez kılınmaktadır. Derry'e göre, **Sapık**'la başlayıp devam eden çizgide yer alan bu filmler, ırk çatışmaları, suikastler ve sokaklardaki şiddetin yoğunluğu karşısında büyük sarsıntı geçiren Amerikan toplumunun ürünüdür.⁽¹⁵²⁾ Üstelik dengesini yitirip birçok insanı aynı anda ya da belirli bir süre içinde teker teker öldüren katillerin günlük yaşamın içinden çıkması da bu filmlere zemin hazırlayan somut dayanaklar olmuştur. Artık kimin ne zaman dengesini yitirip ne yapacağı belli değildir; sokaklarda tanınması mümkün olmayan canavarlar dolaşmaktadır. Bu gruba giren filmler bütün yetmişler ve seksenler boyunca sürmüş ve dizi haline gelmiştir. İkinci grup ise, bireysel değil çok geniş ölçekte yıkımlarla ilgili olan filmleri kapsar ve özellikle atom bombasından sonra ortaya çıkan ve yine medya tarafından beslenen "varoluşsal kaygı"yı kullanırlar. Dünyanın istila edilmesi ve kıyamet günü metaforları bu gruba girmektedir. Dolayısıyla bunlar, bir yandan ellilerin ucuz, "uzaylılar"a dayalı filmlerinin; öte yandan da, **Kuşlar**'la başlayan bir çizgiyi izleyen filmlerin bir araya gelmesinin etkisini

(152) Charles Derry, a.g.e., s. 164.

sergilerler. Bu filmlerde, hem "çoğalma", hem "kuşatılma", hem de "ölüm" temaları vurgulanmaktadır. Derry, seksenlerde bu gruba giren ve nükleer tehlike temasını işleyen filmlerde görülen artışı ise Reagan dönemine, yani détente 'ın sona erişine bağlamaktadır.⁽¹⁵³⁾ Derry'nin sınıflamasındaki üçüncü alttüre giren filmler şeytani güçleri, eski ya da yeni büyücülüğü, cadıları, şeytana tapma ayinlerini işlemektedirler. Eğer birinci gruba giren filmlerde yaşamın korkunçluğunun nedeni insanların çılgınlığı ise; üçüncü gruba girenlerde yaşam, kötülüğün elle tutulur biçimdeki varlığı yüzünden korkunçtur. Derry'e göre, bu filmlerde yer alan Hristiyanlığa ilişkin her türlü kavram ve simge, bir yandan Hristiyan inancını güçlendirirken öte yandan onu sapkınlaştırmaya hizmet etmektedir. Derry, korku sinemasında zaten var olan bir geleneğin devamı olarak bu alttüre giren filmlerin, taze ve etkileyici biçimde yeniden popüler oluşunu, altmışlarda yaşanan bazı dini olaylarla ilintilendirmektedir. Bunlar, 1964'de yeni Papa'mın seçimi, "Tanrı Öldü" sloganının yaygınlaşması, pek çok rahip ve rahibenin kiliseyi terketmesiyle Katolik Kilisesinde ortaya çıkan kriz, astrolojiye ve yıldız falına yönelik ilgideki büyük patlama ; doğulu dinlerin etkisi ve tüm bunlarla ilintili olarak kiliseye gidişin hızla azalmasıdır. Ayrıca, caddelerde gençler Vietnam savaşını protesto ederken, korku filmlerinin çocukları hâlâ masum olarak göstermesinin anlamı kalmamıştır. Derry'e göre bütün bunlar, toplumsal bir kıyamet endişesi karşısında birleştirici bir maneviyata gereksinim yaratmıştır. Derry böyle bir ortamda çok büyük ilgi gören **Şeytan** filminin hem toplumsal bir olgu, hem de özgün bir dini film olduğunu öne sürmektedir.⁽¹⁵⁴⁾

2. Tehlike

Korku filmi öykülerinin, yok olma tehlikesine ilişkin bir fikir

(153) A.k., s. 172.

(154) A.k., s. 168-169.

üzerine inşa edildiği belirtilmişti. Bu ortak noktanın ötesine geçildiğinde ve da tehlikenin nereden geldiği, kimi yok edeceği -ya da kapsamı- ve nasıl yok edeceği soruları sorulduğunda alttürlerinin belirmeye başladığı görülmektedir. Tehlikenin nereden geldiği sorusunun ilk yanıtı "canavar"dır. Canavar, deli doktor, kurt adam, kedi kız, vampir, zombi, uzaydan gelen her şey, bilim adamlarının yapay canlıları, robotlar, köpek balığı, karınca, Godzilla, psikopat katil, gözün görmediği bir enerji biçimi, içine şeytan girmiş çocuk, kimyasal atıklar nedeniyle büyüyüp saldırganlaşan evcil hayvan, King Kong, dinazor, mumya, nükleer bomba, yürüyen bitki, bakteri vb. olabileceği gibi otomobil, asansör, bilgisayar gibi yirminci yüzyılın teknolojik ürünleri de olabilir. Hatta biraz zorlanırsa, patlayan yanardağ, taşan nehir, insan yutan bataklık bile canavarlar arasına katılabilir. Bunların tehditlerini yönelttikleri çevre bazen çok dar olabilir. Örneğin hayaletler bir aile için; Frankenstein'ın yarattığı ancak küçük bir köy çevresi için; psikopat katil, yalnızca genç sarışın kadınlar için; köpek balığı o sahilde denize girenler için, asansör o binaya gelenler için tehlike oluşturur. Yanardağ bir kenti, vampirlik -bulaştığı için- bir ülkeyi, laboratuvarı yayılan zehir ya da bakteriler bir kıtayı tehdit ederler. Ancak uzaylıların dünyayı istilası, robotların iktidarı ele geçirmesi, deli bilim adamının genetik buluşu dünyanın tümüne yönelik tehditlerdir. Canavar ya da canavarların yok etme tehdidi, teker teker ya da kitlesel ölümleri, ani ya da ızdırıplı ölümleri, insanın içine girip onu ele geçirmeyi beraberinde getirmektedir. Her canavarın öldürme tarzı farklıdır. Salgın hastalığa neden olan bakteri, acı çektiren kitlesel ölümü getirirken; kurt adam ve köpek balığı kurbanlarını aniden ama tek tek öldürürler. Dolayısıyla yanardağın lavları kısa sürede çok sayıda insanı öldürse de bir sınırı vardır; ama uzaydan gelenlerin insanları ele geçirmesi çok uzun sürse de, sonuçta, tüm dünyadaki yaşamı ortadan kaldırmaya yöneliktir.

Yok etme tehdidinin nereden kaynaklandığı her zaman net ol-

mayabilir. Ya da bir başka deyişle "anormal" gözükten bir canlı ya da nesneden kaynaklanmayabilir. Bunun en tipik örneğı "savaş"tır. Daha uzun süren ancak, kullanılan savaş teknolojisi nedeniyle daha az sayıda insanın öldüğü savaşların ardından gelen iki dünya savaşıyla nükleer silahların oluşturduğu tehdit dünyanın topyekün yok olması korkusunu yaratmıştır. Böylece nükleer savaş konusu, korku filmleri için zengin bir malzeme haline gelmiştir. Radyasyonun etkileri iyice öğrenildiğinden, nükleer bir savaşın sonrasında hayatta kalabilenlerin "nasıl" olacakları, nasıl bir ortamda yaşayacakları da düşgücünü tahrik etmiş ve bunları ele alan korku filmleri yapılmıştır. Bu filmler kaçınılmaz olarak karamsar bir tablo çizer; ancak yine iyi-kötü çatışması üzerine kurulduklarından, iyilerin geçici de olsa başarısına, ya da kurtuluşuna yer vererek bu karanlık atmosferi bir ölçüde dengelerler. Savaşa ilişkin korkuların işlendiğı filmlerde tehdit silahlardan geliyormuş gibi gösterilir ve bunları imal ettirenler, kullanmaya karar verenler öne çıkarılmaz. Benzer nitelikteki bir başka olgu ise, uzun sürecek ama tümüyle yok olmayı beraberinde getirecek olan çevre kirlenmesidir. Bu konuyla ilgili filmlerde de çoğu kez canavarlaşmış böcekler ve hayvanlar ortaya çıkmaktadır. Aslında her iki grupta da canavar aranacaksa bunun "iktidar" peşin-deki insan olduğı anlaşılacaktır.

3. Gerilim ve Şiddet

Gerilim, tüm popüler kurmacaların ve özellikle de korku sinemasının baş vurduğı bir olgudur. Gerilim üzerine kurulmuş olan filmlerin bir kısmını polisiyelere, bir kısmını korku türüne dahil etmek, bir kısmını da serüven sineması içinde değerlendirmek mümkündür. Korku filmi öğelerinin ağır bastığı gerilim filmlerinin nitelikleri, bunların neden öteki korku filmlerinden ayrıldığını gösterecektir. Gerilim filmlerinde öykü "kuşku" üzerine kurulur; merak olayın çözümüne, sonucun ne olacağına yöneliktir ve zaten

gerilim de buradan kaynaklanır. Bu filmlerde cinayetin gösterilmesi gerekmez, kana, tiksiniç sahnelere yer verilmez; kötücül eylemlerden çok bunları yapanların nasıl ıslah edileceği, katilin ya da suçlunun nasıl yakalanacağı, kahramanın içine düştüğü durumdan nasıl kurtulacağı önemlidir. Bu filmlerde de ölüm tehlikesi başta olmak üzere bütün tehlikeler söz konusu olsa bile, ağırlık olay örgüsündedir ve zaman zaman gerilim, filmin merkezdeki karakterinin yakalanıp yakalanmayacağı, kendini işin içinden nasıl sıyracağı üzerine kuruludur. Gerilim filmleri bu anlamda, korku edebiyatından çok cinayet romanı, dedektif romanı geleneğine yaslanmaktadır. Casus romanlarıyla filmleri de bu geleneği paylaşır. Hitchcock'un birçok filmi bu niteliklere sahiptir. Sıradan bir insan olan kahramanın başına rastlantısal olarak ya da yanlışlık sonucu bir iş açılır, kendini bilmediği, açıklayamadığı bir muammanın, karmaşık bir olayın içinde bulur ve bir sürü yabancıнын arasında, ölüm tehlikesinin ortasında kalır. Olay örgüsünü karakterle birlikte adım adım izlerken, seyirci keşif serüvenine heyecanla katılır, bazı ipuçlarından yararlanmaya çalışır. Kahramanın sonunda kurtulacağından emin olmak, suçlunun yakalanacağına ya da en azından hakkın yerini bulacağına inanmak rahatlatıcıdır. Korku sinemasında, özdeşleşmenin en kolay olduğu filmler bunlardır. Hitchcock'un dediği gibi gerilim ve şok birbirinden çok ayrı şeylerdir; biri, seyircinin olacağını tahmin ettiği şeyin nasıl ve ne zaman olacağını bilinmemesi -çoğu kez filmdeki karakterlerin bunu farketmemesi gerilimi iyice artırır- üzerine inşa edilirken, öteki en beklenmedik bir anda çok irkiltici bir şeyin olması üzerine kurulur. Gerilim uzun sürerken şok bir anlık bir irkilme yaratmaktadır. Şoklar daha çok yetmişlerden sonraki şiddete, kana, bıçağa, tiksintiye ağırlık veren korku filmlerinde ortaya çıkmaktadır; saldırganlığa ve şiddete yönelik tavırla ilişkilidir.

Korku filmlerinin anlatı yapısı açısından çok önemli bir başka nokta şiddete verilen yerdir. Türün ellili yıllara dek olan dönemin-

de şiddet, gösterilmekten çok sezdirilmiştir. Frankenstein'ın canavarı ya da operadaki hayalet öldürücü eylemlerini uzakta, karanlıklar içinde gerçekleştirirler ve kan görünmez. Ancak bu filmlerde de, King Kong'un Empire State binasından düşmesi örneğinde olduğu gibi şiddet içeren pek çok sahne vardır. Ancak İkinci Dünya Savaşı'nın sivil halk üzerindeki etkilerinden biri de, onları şu ya da bu biçimde sakatlanmış gövdelerin, cesetlerin, kesilen organların görüntüsüyle karşı karşıya getirmiş olmasıdır. Karanlık çağları geride bırakarak uygarlığın, insanca yaşamının üst sınırlarına ulaştığına inanan Batılılar için bu görüntüler gerçekten çok sarsıcı olmuş olmalıdır. Kesik, yanık ve kopuk gövdelerle, cesetlerle bu biçimde karşılaşan insanların perdedeki "gerçek" olmadığı bilinen korkunç görüntülerle eskisinden farklı bir ilişki kurması kaçınılmazdır. Dolayısıyla ellilerden itibaren korku filmi olsun olmasın ölüm ya da şiddet içeren sahnelerin giderek daha doğal, inandırıcı olması, ayrıntıların üzerinde durup etkinin arttırılması da anlaşılır olmaktadır. Günlük yaşamda karşılaşılan benzer sahneler ve öteki medyanın sergilediği görüntülerden -TV naklen yayınları, haber filmleri- sonra eski tarihli bir korku filmini izleyen seyirci korkmak yerine gülebilmektedir. Bu durumda fantazilerden doğalcılığa, oradan da teknik atraksiyonların sınırına uzanan bir çizgi üzerinde; şiddetin hem film içindeki oranı ve yoğunluğu artmış hem de "gerçekçi" olması için elden gelen yapılmaya, işlenen cinayetler her geçen gün daha kirli/kanlı hale gelmeye, ölümler -ister canavarın ister kurbanlarının olsun- çok acılı, çok renkli, çok ıslak ve tiksindirici olmaya başlamıştır. Korku filmleri bir noktadan sonra öteki sevimsiz duygulara da yönelmiş, korkutmakla yetinmeyip bulantı ve tiksinti yaratmayı hedeflemiştir. Yakın dönem korku filmlerinin büyük kısmı bu nedenle, seyirciyi entrika ve gerilimle cezbetmek yerine şoklarla sarsabilmek için teknik olanakları - özel etkiler, ses etkileri- zorlamakta, yaratıcılık bu amaçla kullanılmakta ve öne çıkan, ölümün, şiddetin "biçimi" olmaktadır.

4.Uyulaşımların Keskinliği

Korku filmleri ne denli çok alttür içinde toplanırsa toplansın, bunların seyirciyle kurduğu ilişki, öteki film türlerinden farklı olarak, neredeyse doğrudan doğruya uyulaşımlara dayanmaktadır. Daha önce de değinilen bu durumun biraz daha açıklanması yararlı olacaktır. Korku sinemasında öykü ve olay örgüsü açısından belirsizliğe, anlaşılmazlığa yer yoktur. Tr filmlerinin genel niteliklerinden biri olmakla birlikte "anlaşılabilirlik" korku filmleri için çok daha önemlidir. Dolayısıyla korku filmlerinde herşeyin basitleştirilmesi ve iyice anlaşılır kılınması gerekmektedir; böylece, hangi olayın ötekini izleyeceğini, hangi karakterin nasıl davranacağını hemen hemen kesin olarak bilmenin rahatlığıyla seyirci, kendini duygularına ve heyecanlarına terk edebilmektedir. Seyirci korkma konusunda isteklidir ve entellektüel bir çabanın bunu kırma tehlikesi olduğu için, bildiği kalıpların rahatlığı içinde kalmaktan yanadır. Daha önce yapılan açıklamaların ışığında bu durumu da rüya ve karabasanların işleyişine benzetmek mümkündür. Uyku halinde bilincin geriye çekilişi gibi korku filmi izlerken de entellektüel süreçlerin duygusal yoğunluğun gerisinde kalması gerekmektedir. Seyircinin, zaman zaman "bu bir film" diyerek gerilimin şiddetini düşürmesi ayrı bir olgudur ve duyulan korkunun dayanılır bir noktada kalmasını sağlamaktadır. Bruce F. Kavin'e göre, iyi bir korku filminin etkisi seyirciye, görmekten rahatsız olduğu ama bakmadan ödemediği şeyi göstermesinde yatmaktadır. Korku filmlerinin sık sık kendine dönük hale gelmesi, seyirciye seyrettiğinin bir film olduğunu, bu karabasan deneyimini kendi isteğiyle seçtiğini ve böyle bir yanılısma kategorisine boyun eğmenin kendi sorumluluğu olduğunu hatırlatmaya yarayan stratejik bir durumdur.⁽¹⁵⁵⁾

Korku sinemasında, her türlü duygunun yoğun biçimde yaşan-

(155) Bruce F. Kavin, a.g.e., s. 251.

ması da uylaşımaların keskinleşmesine neden olmaktadır. Canavarın geçici bile olsa tehlikesiz hale getirilmesi, manyak katilin filmin merkezdeki karakterini öldürmeden yok edilmesi, karıncaların dünyayı ele geçirmesini önleyecek birkaç kişinin canlı kalması gereklidir. Çünkü seyirci bunların olacağına güvenerek gelmiştir; bütün baştan çıkarıcı şiddet ve cinsellik sahnelerinden sonra "kötü"nün bastırılacağına ve kendinin de "normal" yaşamına rahatlıkla geri döneceğine inanmaktadır. Bu açıdan korku türünde anlatısal ve görsel uylaşımaların dışına çıkmak ciddi bir sorundur. Ayrıca korku sinemasının kökünün çok eski dönemlere giden bir anlatı geleneğine, büyü ve kurban ritüellerine dayalı olması da bazı uylaşımları vaz geçilmez kılmaktadır. Vampirin görüntüsünün aynaya düşmediğini, haçtan ve sarımsak kokusundan rahatsız olduğunu, yüreğine çakılacak bir kazıkla ya da gümüş kurşunla öleceğini korku filmi meraklıları iyi bilirler. Aynı şekilde, psikopat katilin öldü diye bırakılmasından bir süre sonra yeniden canlanıp bir kez daha saldırması da bir uylaşımdır ama bunun son olduğunun ve kahramana zarar gelmeyeceğinin bilinmesi güven vericidir. Korku sinemasında anlatı seyirciye, öyküsü aracılığıyla güvensizliğin doruklarını sergilerken; kendi tutarlı, sağlam ve düzenli iç yapısıyla güvenli bir alan sağlamaktadır.

E- Korku Sinemasının Öğeleri

Korku filmlerinde de, öteki tür filmlerinde görülen geleneksel dramatik yapı geçerlidir. Yani, çevrenin ve karakterlerin tanıtılmasından sonra, ilk küçük çatışmalar, sorunlar doğar ve gelişirler. Bu süreç boyunca şiddete dayalı saldırılar ya da tehlike belirtici gerilimler ortaya çıkar. Daha sonra gerilim doruk noktasına ulaşır ve bu noktada şiddetin yoğunluğu da artar. Çatışma korku filmlerinde de, westernlerde olduğu gibi şiddet kullanılarak çözülür. Bundan sonra yeniden dengesini bulan ortamın, büyük bir tehlikeden kurtuluşun

sağladığı rahatlığın bir ölçüde tadı çıkarılır. Korku filmlerinin dramatik grafiği, büyük bir depremin öncesi ve sonrasındaki sismografik işaretlere benzemektedir ve çatışmadan sonra da küçük sarsıntılar devam edebilir. Çatışmanın çözülmesi açısından önemli olan noktalardan biri, kurtuluşun karmaşık bilimsel yollarla değil çok sıradan basit bir yoldan elde edilmesidir. Bir çok silahın yok edemediği uzaylıları ateşle yakmak, bakteriyle yok etmek, yürüyen bitkileri suyla ıslatmak yeterlidir. Yakarak yok etmenin yanı sıra zamanla patlatma, havaya uçurma da ağırlık kazanmıştır. Psikopatların yok edilmesi ise her türlü aygıtın kullanılmasıyla olabilmektedir ve ateşli silahlardan çok -özellikle çatışmanın evin içinde gerçekleştiği filmlerde- kesici aletler kullanılmaktadır. Ancak bu genel modele uymayan ve sonuçta belirli bir yenilgi, tümüyle kurtulamamışlık duygusu yaratan örnekler de vardır. Bu durumun en çarpıcı örneklerinden ilki **Rosemary'nin Bebeği**'nin finalidir. Burada anenin bebeğini görmeye gidişiyile yükselen gerilim, onun gözlerinin seyirciyi gösterilmesiyle tırmandığı yerde kalır ve film biter. Aynı şekilde, **Mars'tan Gelen Tehlike**'nin ikinci çevriminin (Invasion of the Body Snatchers, Philip Kaufman, 1978) finalinde de tehlikenin giderilmesi mümkün olmadığından gerilim, çatışmaya dönüşmeden, ulaştığı en üst noktada kalmaktadır.

1. Temalar

Korku filmlerinin temalarına bakıldığında ise, daha önce üzerinde durulan, arzu edilen-yasaklanan çelişkisinin ortaya çıktığı görülmektedir. İnsan bir yandan sonsuz yaşamın, sonsuz gençliğin sırrı peşinden koşmakta, yaşlılığa, hastalıklara karşı önlemleri araştırmaktayken; öte yandan da bunların bütün “doğal” dengeleri değiştireceğinden korkmaktadır. O zaman her araştırmanın bir sınırı olmalıdır; kaos yaratabilecek, paylaşma ve yararlanma sorunlarına yol açacak bir noktanın ötesine geçilmemelidir. Korku türü bir

bütün olarak ele alındığında, asıl vurgunun ölümlülük, ölümün kaçınılmazlığı üzerinde olduğunu; bu yolla düzenin değişmezliğinin kabulüne gönderme yapıldığını söylemek olasıdır. Özellikle deli bilim adamları ve doktorlarla, onların yaratıklarını konu alan filmlerin hepsi son derece tutucu biçimde mevcut düzenden yanadır. Çünkü, ölümsüzlük herşeye karşın pek de onaylanan birşey değildir, herşeyin altüst olması -iyilik, kötülük, tüm dinsel değerler- ve nüfus probleminin yanı sıra -nüfusun artışı zaten kendi başına sınırlı kaynaklar nedeniyle yeni bir korku unsuru olmuştur- onu ele geçirenlere sağlayacağı güç açısından da ürkütücüdür. Sınır noktasını aşarak ölümsüzlüğü bulan, yapay canlı yaratarak doğanın düzenini bozan; farklı bir yaşam tarzıyla yani yabancılarla ilişkiye geçen bilim adamının kendi, yarattığı canavardan ve yakınlık kurduğu uzaylılardan daha büyük bir tehlikedir. “İnsanın bilmemesi daha iyi olan sırlar vardır” diyerek, bilinmesi gerekenin ölçüsünü belirleyenler, bütün kötülüklerine karşın bilinen düzenin dışına çıkmanın ne denli tehlikeli olduğunu söyleyenlerdir. Korku filmlerinin büyük kısmı bu ideolojik yaklaşımla yüklüdür. Bu filmlerin dünyadaki siyasal olaylardan yoğun biçimde etkilenmesinin nedenleri de burada yatmaktadır.

Bilimsel araştırma sonuçlarının, toplu imha silahlarının, çeşitli yapay maddelerin, hayatı bir yönüyle karmaşıklaştıran ve pek çok kişiyi tedirgin eden makinelerin üretimine neden olması; bu tür çalışmaların endişe yaratmasına neden olmuştur. Bu da beraberinde bilim adamlarına ve özellikle de insan doğasını inceleyen doktorlara yönelik tedirgin bir tavır yaratmıştır. Bu tedirginlik yapılan araştırmaların durdurulması sonucunu doğurmamışsa da, bilim adamları yukarda açıklandığı biçimde, kurmacalar aracılığıyla düzenin devamı için yararlı ama olumsuz bir imge olarak kullanılmışlardır. Ayrıca sıradan insan için bütün bu bilimsel gelişmeler kendi başına yeni bir bilinmeyen oluşturmaktadır: organ nakilleri, mikroçipler, serumlar, hücre ve genlere ilişkin araştırmalar gibi. Bütün bunların

sonucunda, bilinmeyi bilme arzusuyla buna konan yasaklar ve bilinmezden korkma arasındaki çelişki korku filmlerinin tutucu tematik niteliğini gizlemektedir. Korku sinemasının bu niteliği, bilimsel gelişmelerin toplumsal ortamda yarattığı sorunların, yine bunlar aracılığıyla ve daha gelişkin bir toplumsal aşamaya geçişin önündeki engellerin kaldırılmasıyla çözümlenebileceğini gözden kaçırmak üzere inşa edilmesinden kaynaklanmaktadır.

Buradan korku sinemasının, benzer nitelikte tutucu bir başka tematik niteliği olan "anormal" kavramının ele alınışına geçmek mümkündür. Bu filmlerde karşılaşılan canavarların ya da dehşete neden olan tehdidin anlamını açıklamaya çalışırken ortaya çıkan "anormal"ın tanımını belirleyen her zaman, sıkı korumalı egemen ideolojinin zorladığı yaşam biçimidir. Robin Wood, korku filmini, "normalliğin Canavar tarafından tehdit edildiği kolektif bir karabasan" olarak tanımlayarak, bu filmlerde muhalif bir yaklaşım bulmuş olmasını haklılaştırmak istemektedir.⁽¹⁵⁶⁾ Bütün tür filmlerinde, başlangıçta mevcut olan bir dengenin bozulması anlatsal uyuşumlardan biridir. Ancak korku filminde denge, anormal tarafından bozulur. Canavarın cinsi ne olursa olsun o, düzene uyamayan, uyması mümkün olmayan, farklı olan, "öteki" olandır. Dolayısıyla bastırılması gereken her türlü talebin, arzusunun simgesidir. "Kötü" olmasa, kötülük yapmak istemese bile durum değişmez. Anormalliği daha en baştan uyumsuzluğu da birlikte getirmekte, çevresine zarar vermektedir. Anormallik, her konudaki geleneksel "normal" tanımlamalarının dışında kalan nitelikleri taşımaktan ya da bir başka deyişle, egemen toplumsal normlara uyumsuzluktan kaynaklanmaktadır. İster bu dünyada başka insanların organlarından yapılmış, ister uzaydan gelmiş olsunlar; tüm yaratıklar ve canavarlaşan hayvanlar çoğu kez iri, çirkin, tiksiniç ya da biçimsizdirler. Çok büyük bir göz ya da hareket eden bir beyin, sinek başlı adam

(156) Robin Wood, *An Introduction to...a.g.e.*, s. 203.

gibi anormalliklerin yanı sıra bedensel ve zihinsel özürlüler de "anormal" olarak kullanılırlar. Korku filmlerinin pek çoğunda canavarı canavar yapan şey zaten büyük ölçüde onun biçimsel farklılığının vurgulanmasında yatmaktadır. Ancak burada önemli olan, siyasal, toplumsal ve kültürel "normal"liklerin dışına düşen davranışlar, düşüncelerdir. Mevcut sistemi değiştirmek isteyenlerin hepsi sıradan insanlardır ve anormallikleri daha sonra kötü emelleri ortaya çıktıkça anlaşılır. Bunlar tüm dünya için bir tehdit oluştururlar. Soğuk savaş yıllarında, yabancının "komünizmi" temsil ettiği düşünülürse, gerek uzaydan gelenler, gerekse dünyalı olup yabancılarla ilişki kuranlar da tehlikeli istilacılarla onların işbirlikçileridir. Çünkü bu filmlerdeki asıl normal sıradan vatandaş, basit bir yöntemle bu karmaşık yaratıkları yok edebilen kişidir. Anormalliğin cinsellikle ilişkisinin açık biçimde kurulması da altmışlılardan sonra ve yetmişlerde gerçekleşmiştir. Ancak yine bu yıllarda, evine düşkün erkekler ve melek yüzlü çocuklar da canavarlaşmış, kendi aileleri için tehlike oluşturmaya başlamışlardır: **Parıltı** (Shining, Stanley Kubrick,1980), **Omen** (Richard Donner,1976).

Bu arada belirtilmesi gereken nokta, bütün canavarların ve yaratıkların varlığının, neden oldukları kıyımların aslında hep "insan"ın kendi kabahati olduğudur. İnsan canavarları her zaman Dr. Hyde gibi, Frankenstein gibi, deli doktor gibi muhakkak fiziksel olarak kendi yaratmaz; onu, olanı bir yerlerden bulur çıkarır (Şey, mumya), taşıyıp getirir (King Kong, bakteri), harekete geçirir (Godzilla, psikopat), uyuyanı uyandırır (hayalet,vampir), zararsız zararlı hale getirir (katil arılar). Böylesi durumlarda canavarın ilk yok ettiği kişiler çoğunlukla onu ortaya çıkaranlardır. Çünkü bu kişiler, bilinlenle bilinmeyenin sınırını aşmış, gizlenmesi gerekeni ortaya çıkarmış -piramitin gizli kalması gereken kutsal sırtını çözerek, yabancı dünyayı çağdaş dünyadan ayıran kapıdan geçerek, mezarlıkların üzerine apartmanlar yaparak, tabutların kapağını açarak, çıplak dolaşarak, özgürce sevişerek- dolayısıyla da yasağa umamış,

suç işlemişlerdir. Bu nedenle, bir anlamda kendi "ben"lerindeki denetlenemez hale gelen ve düzen için tehlikeli olan arzuların dışavurumu ya da simgesi olan canavar tarafından cezalandırılmaları gerekmektedir. Böylece, "anormallik" yasakları çiğneyenlerin benliğini temsil ettiği kadar; onları bu nedenle cezalandıran ama zamanı gelince de "masum"lar -ya da düzene uygun davrananlar- tarafından yok edilmesi gereken bir şeydir. Bu düşünce çizgisi, insanın kendine hep endişeyle yaklaşmasına ve içinde gizil bir tehlike görmesine, kendinden korkmasına neden olan noktaya, "asıl canavar insandır" noktasına ulaşmaktadır. Kendine bu biçimde bakan insanların her türlü otoriteyi onaylaması çok kolay olmaktadır. Baskılanmamış "öteki"nin psikopat canı olarak ortaya çıkıp, önce onu yaratanı yok etmesine yönelik tutucu yaklaşımın en tipik örneği **Halloween**'dir. Filmde, yüzü maskeli bir canavara dönüşmüş olan psikopatın anormalliği aracılığıyla, cinsellik konusunda yasakları çiğneyen ve özgürce sevişen gençlere dersleri verilmektedir. Yüze takılan maske, bir yandan "İçimizden biri ama kim?" sorusu aracılığıyla paranoya durumunu beslerken, öte yandan da böyle bir canavarın sıradan bir insan yüzü taşıması noktasına ulaşmama konusundaki hassasiyeti dile getirir. Bu, sonraki birçok filmde yinelenecektir. **Halloween**'de canavara karşı koyabilen tek kişinin, en "masum" -ve büyük olasılıkla bakire- karakter olması da filmin tutucu yaklaşımının nasıl dolaylı biçimde oluşturulduğunu göstermektedir. **Halloween**'deki psikopat katilin ortaya çıkışına, daha beş altı yaşlarında ablasıyla sevgilisini sevişirken görmesi yol açmış; bu yüzden de ilk kurban bu çift olmuştur. Bu film, toplumsal ve siyasal çalkantıların yarattığı güvensizliğin, değerlerdeki sarsıntıların sonucunda ortaya çıkan karmaşık, düzensiz ve denetlenemez ortamın, korku filmlerine "canavarın yok edilememesi" biçiminde aktarılışının da güzel bir örneğidir. Canavar, her an -bir sonraki filmde-, her köşe başında insanı bekleyen bir tehlike olarak tekrar ortaya çıkmak üzere kentin sokaklarında kaybolur. Böylesi dönemlerde,

kimin düşman kimin dost olduğunun anlaşılmasına imkan verecek değerler bulunmadığından anormali tespit etmek, onu yok etmek güçleşmektedir. Yetmişli yılların sonlarında bu tarz pek çok "paranoid" film yapılmıştır. Bunlar, sistemin kurumlarına yönelik güvensizliğin yarattığı ürkütücü bir yalnızlık ve yarın endişesine dayandığı kadar; altmış sonlarıyla yetmişlerin radikal kültürel hareketlerine -özellikle cinsel özgürlük ve feminizm- yönelik gerici bir tepki olarak da değerlendirilebilirler. Bu arada, psikopatla yaratık karışımı canavarın, karakterlerin rüyaları aracılığıyla canlandığı **Elm Sokağı Kabusu**'na değinmek yerinde olacaktır. İlk anda Robin Wood'u haklı çıkarmak ve "baskılanmışın dönüşü" üzerine yapılmış izlenimi veren film, aslında **Halloween**'den pek farklı değildir. Üstelik burada yapılan, yalnızca, insanın kendinden korkusunu yeniden, farklı bir tarzda işleyerek seyirciye sunmaktır. Çok uzun yırtıcı tınaklarıyla canavar, alaycı ve yenilmez bir katil olarak bilinç altına bastırılmış şiddetin, karabasanlar aracılığıyla maddeleşmiş halidir.

2. Öykünün Kuruluş Modelleri

Korku filmlerinin alttürleri ve dönemsel grupları ne denli çeşitli olursa olsun, anlatısal uylaşimleri öteki türlere oranla çok daha nettir ve zaman zaman klişe haline gelmeye yatkındır. Bu anlamda, korku sinemasının olay örgüsüne bakarken önce, burada da genel popüler film türü olmaktan kaynaklanan özelliklerin yer aldığını, olayların nedensellik ilkesine dayalı olarak ve çoğu kez kronolojik bir akış içinde birbirini izlediğini belirtmek gerekir. Aynı şekilde, önce belirli bir denge, "normallik" içindeki çevrede bir sorun ortaya çıkar, sonra da çoğu kez şiddete dayalı bir çatışmayla düzen yeniden kurulur. Yukarıda da belirtildiği gibi, yetmişlerin sonlarından itibaren özellikle dizi haline gelen korku filmlerinde çok özel bir tarz, açık uçlu son söz konusu olmaktadır. O gün için tehlike geç-

miş, mahalleye, kasabaya, ülkeye, dünyaya huzur geri gelmiştir ancak bunun ne zamana dek süreceği belli değildir; çünkü tehlikenin kökünün kazınmadığına ilişkin ipuçları vardır. Ancak **Yaratık** dizisinde olduğu gibi böyle bir izlenim yaratılmadan da ikinci, üçüncü filmler çekilebilmektedir.

Noel Carroll, korku filmlerinin olay örgüsüne ilişkin olarak iki model ortaya atmaktadır. Bunlardan biri *Keşif* öteki ise *İleri Gitme* modelidir.⁽¹⁵⁷⁾ Keşif odaklı olay örgüsünde dört hayati, olmazsa olmaz aşama vardır. Önce canavarın varoluşu, -örneğin bir saldırının sonucunda- inşa edilir. İkinci aşama olarak, bir kişi ya da grup tarafından canavarın keşfi gelir. Daha sonra, "yok canım olmaz öyle şey" diyenlere karşı "öyle olduğunun", canavarın varlığının kanıtlanması; yaklaşmakta olan yıkımın derecesinin büyüklüğüne ötekileri inandırma aşaması gelir. Bu oldukça uzun sürebilir ve kurtuluş açısından çok kıymetli olan bir sürü zaman kaybedilir. Bu arada canavar ya da canavarlar güçlenir ya da çoğalırlar. Konuşmalar ve özellikle de ses efektleri canavarın eylemlerinin etkisini arttırarak seyircinin daha çok ürkmesine, iğrenmesine, kızmasına, sonuç olarak da canavarın muhakkak yok edilmesi gerektiğine inanmasına neden olurlar. Dördüncü aşama ise, canavarın varlığının onaylanması ve onunla karşı karşıya gelinmesidir. İnsanoğlu çoğu kez canavarı yener, onu yok eder -bunu yapamadığı ya da yenildiği de olur. Carroll'a göre bu modelin başarısı ya da yarattığı gerilim, canavarın keşfiyle bunun onaylanması arasında ortaya çıkan gecikmeden kaynaklanır. Seyircinin bu yolla, bilenler bilmeyenler ve bilmek bilmemek arasındaki oyuna katıldığını ileri süren Carroll, bu ikili durumu, yeniyetmelikte cinselliğin giderek farkına varılması sürecine benzetmektedir. Bu filmlerde tehlikeyi kabul etmeyenlerin, anababa otoritesinin karşılığı olan polis, ordu, bilim adamı, kuruluş başkanları gibi figürler olmasının, bu benzerliği daha da art-

(157) Noel Carroll, *a.g.e.*, s. 23.

tırdığını söylemektedir.⁽¹⁵⁸⁾ Carroll'un ikinci olay örgüsü modeli olan İleri Gitmede de yine dört temel aşama bulunmaktadır. Keşif modeli genellikle bilimin dar görüşlülüğünü vurgularken, İleri Gitme modeli bilimin bilgiye yönelik niyetini eleştirmektedir. Burada birinci aşama deneye hazırlıktır ve çoğu kez felsefi bir tartışmaya, basitleştirilmiş mekanik açıklamalara yer verilir. İleri giden kişinin -Dr. Bilmem Kim- epeyce megaloman olduğu bellidir. İkinci aşama deneyin kendisidir. Deneyin başarısı doktorun kendini beğenmişliğini arttırmakla birlikte, bir süre sonra işler tersine dönecektir. Yıkım aşamasında ise, deney ya masum kurbanların ölümüne neden olacak ya da deneyi yapana, onun sevdiklerine zarar verecek ya da bunların hepsi birden olacaktır. Bu noktada, deli olmayan bilim adamları kabahatlerini anlayarak filmin sondan bir önceki sahnesinde yani, dördüncü aşamada canavarla yüzleşmek durumunda kalmaktadırlar.

Carroll, her iki modelin bir arada olduğu örneklere de rastlanabileceğini, ileri gidenin ve/ya da onun deneylerinin, keşif ve onaylamanın nesnesi olabileceğini öne sürmektedir. Bu durumda olay örgüsünde yedi aşama ortaya çıkacaktır: başlama, keşif, onaylama, deney için hazırlıklar, deney, istenmeyen sonuçlar, karşı karşıya geliş. Carroll bu bitişik modelde, keşif ve onaylamanın daha sonraki aşamalar arasına da yerleştirebileceğini belirtmektedir. Carroll'a göre İleri Gitme modeli, kadiri mutlak olma, her şeye gücü yetme ve denetleme fantazilerinin alanına girmektedir ve dolayısıyla olay örgüsü böylesi itkilere yönelik uyarılara yer vermektedir. Ancak bu uyarılar, geçici başarılar kazanıldıktan ve tehlikeler baş gösterdikten sonra ortaya çıkmaktadır. Benzer biçimde, korku filmlerinde olay örgüsünün bir "şey"in keşfi ya da yaratılışı, farkına varılışı, aranması ve yok edilmesi üzerine kurulduğunu söyleyen Tudor, korku sinemasının inşa ettiği dehşet dünyasının, aşikar bir ölümcül-

(158) A.k., s. 23-24.

l k dışında kendine ait pek bir şeyi olmadığını, tema ve anlatı özel-likleri açısından kısır kaldığını  ne sürmektedir. Tudor'a göre, bu "onu ara-bul-ve-yok et" kalıbı içinde, anlatısal olarak tutulan yol da şokları birbiri ardına eklemek olmaktadır: gerilim yaratılır şokla giderilir ve yeniden inşa edilir.

3. evre

Korku filmleri incelendiğinde, westernlerde ve birçok öteki tür-
de karşılaşılan ortak özelliklere sahip fiziksel ve toplumsal çevreye
benzer belirli bir çevrenin olmadığı anlaşılmaktadır. Korku türü ta-
rihsel süreç içinde ve çeşitli alttürleri aracılığıyla her türlü çevreyi
 yk lerine ortam olarak kullanmıştır. Ancak yine de bazı özel me-
kanların ve bu filmlerdeki çevrenin genel nitelikleri üzerinde dur-
mak yararlı olacaktır. Otuzlar boyunca yapılan korku filmlerinin
oğunda, "Gotik" anlatı geleneğinin de etkisiyle evre Avrupa'ydı.
Ama Transilvanya'yla birlikte Londra'nın karanlık sisli ortamından,
deniz aşırı  lkelerin dehşet içeren yabanıl ya da gizemli toprakları-
na da uzanılabilirdi. Kırklardaki birkaç örnek, korku filmlerinin
mekanını adeta Amerika'ya taşıdı ve özellikle ellilerdeki istila film-
leriyle dehşet, yabancı ülkelere, yabancılara ilişkin olmaktan ıktı.
Böylece Hollywood aracılığıyla korku sinemasında anlatı yapısı
kendini sürekli yineleyen temel kalıplarıyla sabit kalırken, evre,
yaratık ve filmlere aktarılan günlük konular çeşitlenmeye başladı.
Bu dönüşümden sonra yabancı gezegenlerdeki uzay üsleri, orman-
lar, dağlar, denizler, kutuplar, çöller kısacası her yer korku filmi
için uygun hale geldi. Tarihsel olarak ele alındığında, korku sine-
masının öncelikle şatoları, eski malikaneleri, mahzenleri, kısacası
eski büyük hacimli binaları ve bu binaların civarında yer aldığı kır-
sal ortamları, köyleri, mezarlıkları kullandığı görülmektedir. An-
cak, bir opera binası, bir laboratuvar aracılığıyla kentler de bu film-
lerde yer alıyorlardı. Zamanla kentin ağırlığı daha artmış, ara

sokaklarının ürkütücü ıssızlığı, gökdelenleri ve kapalı otoparklarıyla her türlü tehlikeye açık bir ortam oluşturmıştır.

Korku filmlerinin mekanları, ele alınan korkulara, o sırada kamuoyunu meşgul eden sorunlarına paralel olarak daha da çeşitlenmiştir. Nasıl sıradan insanlar tehlikeli bir hal aldılarsa, mekanlar açısından da aynı şey tekrarlanmış; günlük, bildik, sıradan, herkesin içinde yaşadığı yerler, küçük sevimli kasaba, okul, otoyol, hastahane, otel, gökdelen, her türlü ulaşım aracı ve en önemlisi de ev, yani "kutsal yuva", korkunç bir öykünün mekanı olmuştur. Korkular çeşitlendikçe, kaygılar yoğunlaştıkça, toplumsal yaşam insanları birer paranoid haline getirdikçe ve bu durum, filmler aracılığıyla desteklendikçe, tehlikenin, acının, ölümün nereden geleceği, kimin düşman olduğu, hangi köşenin ardından çıkıvereceği bilinmez kılındıça korku filmlerinin mekanları da çoğalmış; kısacası "her yer olmuştur. Anlaşılacağı gibi fiziksel çevre açısından belirli bir standart saptamak güçtür. Ancak korku filmlerinde karşılaşılan mekanları iki başlık altında toplamak olasıdır. Birinci gruba dış görünüşüyle irkiltici olan, karanlık, kasvetli, kapalı ya da uzay gemisi gibi yabancı mekanları; mezarlık, kilise, morg gibi ölümle, batıl inançlarla ilgili ortamları; orman, çöl, okyanus gibi tehlikeli olabileceği düşünülen açık alanları yerleştirmek mümkündür. İkinci gruba ise hiçbir şekilde tehlike duygusu uyandırmayan, alışılmış mekanlar girer. Sinema salonları da bunlardan biridir. Bunlar, yukarıda da değinildiği gibi, günlük yaşamın içinde var olduğu ortamlardır ve özellikle bu nedenle seyircinin güvensizlik duygusunu arttırırlar. Çevrenin bu biçimde inşa edilmesi, en bilinenin bile bilinmezliği içerdiğine ilişkin bir kaygının oluşmasına neden olmakta ve korku filminin etkisinin sinema salonunun dışına taşmasına olanak vermektedir. Böyle bir çevre, kaçınılmaz olarak sıradan insanların canı olduğu bir öyküyü de beraberinde getireceğinden korkunun seyircinin özel yaşamına taşması olasılığı artar. Kentin sokakları, içinden her an psikopat katillerin ortaya çıkıvereceği labirentler haline gelir. Bütün

bunlara karşın korku filmlerinin seyrediliyor oluşu, bu filmlerin günlük yaşamdaki şiddetin artan yoğunluğuna karşı bir "aşı" yerine geçtiği iddiasını daha fazla önemsemek gerektiğini göstermektedir. Fiziksel çevre eğer doğal bir felakete yatkın değilse ve bu nitelikte -örneğin vahşi hayvan- tehlikeler taşımıyorsa temel olarak nötrdür. Daha önce de belirtildiği gibi, korku filmlerinde suçlu her zaman insanın kendisi olduğundan, çevrenin korkuyu arttırıcı katkısı pek gerekmez. Ancak, özellikle fiziksel bir "yalıtılmışlık", dolayısıyla tehlike karşısında yalnız kalma durumu söz konusu olduğunda, çevre korkuyu arttırıcı niteliklerle donanabilir. Işık ve gölgenin kullanımı, çevrenin anlatısal atmosferinin kurulmasında rol oynar ve karanlık korkusunu sömürür, ürkütmeye, kötü sürprizlere olanak sağlar.

Korku filmlerinde çevre öyle görünmesə bile tehlikelerle doludur ve çevreyi tehlikeli kılan, ya o mekanı inşa edenler ya da içinde yaşayanlardır. Westernlerde ve müzikallerde var olan cemaatçi tavır, korku filmlerine uygun düşmez; çünkü bu filmlerin çoğunun paylaştığı özellik, büyük ölçüde yalıtılmışlık duygusu üzerine inşa edilmiş olmalarıdır. Dolayısıyla toplumsal çevrenin genişliği değişkendir. Ancak en temel özelliklerinden biri, tutuculuğu ve filmin temel karakterlerini belirli bir yalnızlığa itmesidir. Bu, toplumsal çevre tarafından onaylanmayan, onaylanmayacağı düşünülen araştırmaların -yapay canlı yaratmak, bakteri geliştirmek, piramitin sırrını çözmeye çalışmak vb.- gizli yapılmasına neden olur. Çoğu kez de yaklaşan tehlikeyi göremeyecek denli kendi küçük dünyasına ve çıkarlarına gömülmüş, olacaklar konusunda uyarıda bulunanı dinlemeyen insanlardan oluşan bir çevredir. Bu insanlar filmin kahramanlarına her zaman ayak bağı, bazen de tehlike oluşturlar. Bençillik, anlayışsızlık, ilgisizlik gibi nedenlerle gereken önlemleri gerektiğinde almayan, alınmasına engel olan kişi ve kuruluşlardan oluşan bir toplumsal çevre söz konusudur. Bu kahramanların yalıtılmışlığını, çaresizliğini daha da arttırır. Tutucu ve atıl toplumsal

çevrenin harekete geçmesi için, ya köpek balığının birkaç kişiyi parçalaması, ya da katilin birilerini kesmesi gerekir. Bu çevre konu komşu, iş çevresi vb. dışında çoğu kez resmi görevliler ya da iş adamları tarafından temsil edilir ve kriz anında tüm toplumsal güvenlik sistemi felç olur, üzerine titrenen teknoloji işlemez hale gelir, bencillikler ortaya dökülür, uygar dünyanın derinliklerinde ilkelliğin sürüp gittiği duygusu oluşur. Orduyla bilim adamları, polisle kilise karşı karşıya gelir, politikacıların çoğu zaten kokuşmuştur. Dolayısıyla dışardan gelen tehlikelere karşı, kişisel ve toplumsal farkların aşılaraq dayanışmanın sağlanması zaman almasına karşın bunu gerçekleştiren yine "aklı selim", yani sıradan vatandaş olmaktadır. Bu tehlike bazen, -yetmişlerin Amerikan orta sınıfının hemen her kesiminden insanın yer aldığı felaket filmlerinde olduğu gibi- dağınık bir topluluğu birleştirir; böylece film, birlik ve beraberliğin önemi, bencilliğin zararları üzerine bir ders halini alır. Aileden başlayıp, Amerikan sisteminin belkemiği olan küçük "sevimli" kasabalara uzanan bir dizi korku filminde ise, başta çok uyumlu ve dayanışma içinde duran toplumsal çevrenin, hiç de görüldüğü gibi olmadığı, tersine düşmanlıklarla dolu olduğu ortaya çıkar. Üstelik kasabanın tümü yabancı istilacıların eline tam da bu nedenle geçmiş ya da geçmek üzeredir. Böylece kentlerdeki şiddetin ve dehşetin, üstü örtük biçimde kırdan da yaşandığı görülür. Aynı şey aile için de geçerlidir. Yine, baştaki uyumlu çekirdek aile görüntüsü giderek kendini ele verir ve ortaya ya birbirini yok etmeye çalışan aile üyeleri ya da canavar bir aile çıkar. Ancak, bir süre için bile olsa, sonunda denge sağlanır ve "çevre" doğal, sakın görünümünü yeniden kazanır. Toplumsal çevreye ilişkin vurgulanacak bir başka nokta ise, sistemin temsilcisi olan bazı kamu görevlileriyle itibarlı kişilerin de -özellikle yetmişlerden bu yana "canı" olabilmesidir. Toplumsal çevre, anne babadan arkadaşla, komşuya, polise, yargıya dek tümüyle "güvenilmez"dir. Bu nedenle korku türünün kahramanı çoğu kez kendi başının çaresine bakmak zorundadır.

4.Canavar, Kahraman ve Kurban

Korku sinemasında mekanlar gibi karakterler ve kahramanlar da çok çeşitlidir. Ancak hemen belirtilmesi gereken nokta, korku filmlerinde kahraman, canavar ve kurban üçlemesinin önemli bir yapısal nitelik olduğudur. Bu üç figür arasında çok özel bir ilişki vardır ve bunlar her zaman ayrı ayrı temsil edilmeyebilirler; canavar filmin kahramanına ya da kurban canavara dönüşür ve canavarı kurban eder. Kahraman ise çoğu kez kurban niteliğinde olan karakterdir. Bu durumun arkasında esas olarak, Batı kültürünün çok uzun bir süredir anlatılarda işlediği, çift ruhluluk, çift kişiliklilik imgesi yatmaktadır. Yani aynı kişinin bir yarısı normalken öteki yarısı canavar; bir yarısı Habil öteki yarısı Kabil'dir. Dolayısıyla insan çoğu kez kendi canavarının kurbanı olarak görülmekte ve bu da korku filmlerinde ya kurt adamlık, kedi kızlık, Dr. Jekyll'lık ya da Frankenstein'lık olarak ortaya çıkmaktadır. Her türlü yarattığı ve robotu imal etmek ya da uzayın derinliklerinden kötücül bir tohumu getirmek de yine, bu ikilinin denetlenmesi gereken "anormal"in serbest kalmasıyla ilgilidir.

Altınıslara dek canavarların insana benzemediğinden ve dolayısıyla çabuk teşhis edildiğinden daha önce söz edilmişti. Gerçekten de bunlar, büyüklük, renk, biçim, ifade ya da giyim kuşamlarıyla ilk bakışta fark edilmekteydiler. Bazıları hayvansı özellikler taşımakta, bazıları da -uzaylılar- düşgücünün ürünü olduklarından tümüyle özgün biçimler sergilemekteydiler. Bu dönemin canavarlarının temel özelliklerinden biri bunlarla iletişim kurmanın zorluğudur. İster tarih öncesinden, ister uzaydan gelsin, ister bilim adamının deneyinin ya da radyasyonun neden olduğu mutasyon sonucunda ortaya çıksın, isterse mezarlıktan, tabuttan, piramitin labirentinden gelsin canavarlar konuşmazlar. Bunlarla ancak zaman içinde farklı yollarla bir iletişim kurmak mümkün olabilmektedir. Dolayısıyla canavar, fiziksel "anormal"liğinin, ürkünçlüğünün yanı

sıra bir cins "bilinmez"dir ve tehlikesi bu yüzden iyice artmaktadır. İnsan-canavarların korku sinemasında üstünlüğü ele geçirmesi iletişim sorununu çözümlemişse de, onun bilinmezliğini ortadan kaldırmamıştır. Psikopatin, şizofrenin cinayetleri neden işlediğine dair genel geçer kaba bir açıklama -baskı altında geçen çocukluk, fahişelik yapan anne, erken cinsel deneyim vb.- yapılmış olsa da onun dehşetengiz ve yoğun şiddete yönelik dünyasını anlamak söz konusu değildir. Zaten bu bilinmezlik korku filminin karakterlerinden birinin canavar olmasını sağlamaktadır. Ancak, deli doktor ve bilim adamlarıyla dünyayı ele geçirmek isteyen caniler bu anlamda biraz daha farklıdırlar. Her ne kadar, "delilik" en baştan bir "anormal"lik ise de, bu çok akıllı ve yaratıcı karakterlerin bir kısmının megalomanileri, intikam arzuları ya da iktidarı ele geçirme hırsları onların daha fazla anlaşılır olmalarını sağlamaktadır.

Altmışlardan sonraki dönemde ortaya çıkan ve yetmişlerden seksenlere dek çoğalarak gelen psikopat katillerin, yıllar geçtikçe sıradan insan olma özelliğini yitirmesi ve Frye'nin sınıflamasındaki kahramanlara benzer biçimde insan üstü güçler kazanmaya başlaması da üzerinde durulması gereken bir durumdur. **Halloween** ve **Ayın Onüçü Cuma** gibi, genç seyirci için yapılan, gençliğe ve cinselliğe tutucu bir biçimde yaklaşan filmlerde canavarın, bu biçimde inşa edilmesinin nedeni, onu yeniden sıra dışı, "anormal" bir yaratık haline getirmektir. Bunlar artık, üst ve orta sınıfının büyük kısmı psikoloğa taşınan Amerikan toplumunda, ruhsal bir rahatsızlığın sonucu "kötülük" yapan ve "herhangi biri" olan katiller değil; eski korku filmlerinin doğaüstü yaratıklarına benzeyen insan kılığındaki canavarlardır. Bu yaratıklar çok güçlüdürler, tek elleriyle genç bir adamı kapıya çakabilir ve düşmekle, yanmakla, boğulmakla, şişlenmekle ölmeyebilirler ya da tekrar tekrar canlanırlar. Sıradan ailelerin çocukları olsalar bile yüzlerindeki -insan derisinden- maskeler ve canavarlığa dönüşmüş çılgınlıklarıyla bu katiller, cinsel özgürlüğü cezalandırmak üzere görevlendirilmiş üstün yetenekli yok edici-

ler olarak işlev görürler.

Korku sinemasının canavarları, kentteki manyak katilden, ormandaki vahşi hayvana, sinekleşen insandan, uzaylı yaratığa ve şeytanın tohumundan, şeytanın kendine, zombiden, vampire, deli doktordan devleşen evcil hayvanlara, vampirden mummya, yakıt tankerinden spor bir arabaya, asansörden kurt adama, robottan insan yiyen bitkilere dek uzanır. Temsil ettiği "kötülük"ler nedeniyle canavar, özdeşleşilmesin diye yaratılmış olmakla birlikte zaman zaman sempati duyulabilecek bir kimliğe bürünebilir. Sessiz Alman filmlerindeki örneklerde -Homonuculus, Golem-, Frankenstein'da ve King Kong'da görüldüğü gibi, yaratıklar, insan olamamanın, sevilmemenin, anlaşılmanın, anormalliğin acısını çektiklerinden büyük bir nefrete neden olmazlar. Ancak kötü niyetli uzaylılar, rahatı kaçan zombiler ve mummyalar, mutasyona uğrayan hayvanlarla bitkiler hiçbir şekilde sempati yaratmayacaktır. Bu filmlerde bile, daha önce de vurgulandığı gibi herşeyin suçlusu insan olduğundan, yaratıklar bir ölçüde "anlayış"la karşılanabilirler. Onları, Margaret Tarratt'ın tanımıyla "idden gelen canavarlar"⁽¹⁵⁹⁾ olarak kabul etmek, seyircinin bu yaratıklarla korku filmlerinde kurduğu ilişkinin hem nefret hem de sevgi içerdiğini söylemeyi mümkün kılmaktadır. Çünkü canavarlar, bir yandan insanın aklının, cinsel enerjisinin, yarattığı teknolojinin temsilcisi olurken; öte yandan da bunların beraberinde getirdiği devasa yıkım gücünün ve bu durumun toplumda uyandırdığı kaygıların simgesi olmaktadır. Tarratt'a göre, bu canavarlarla yapılan mücadele aslında uygar insanın kendi ilkel bilinçaltıyla ya da "İd"iyle çatışmasının dışlanmasıdır.⁽¹⁶⁰⁾

Canavardan söz ederken belirtilmesi gereken bir nokta daha vardır ve yine yukardaki konunun çerçevesi içinde yer alır. Canavar, denetlenmesi ve toplumsal, kültürel normlara uygun biçimde

(159) Margaret Tarratt, *Monsters from the Id, Film Genre Reader*, a.g.e., s. 259.

(160) A.k.

sınırlanması gereken cinsel enerjinin de temsilcisi olduğundan; şeytana kanıp yasak elmayı yiyen ve üstelik erkeğe de yediren böylece cinselliğin fark edilmesine neden olan kadınla yakından ilintilidir. Ancak burada ilginç olan şey, canavarın cinsel belirsizliğidir. Nasıl kadın, ataerkil düzen içinde eksik, dolayısıyla da iktidarsız olarak tanımlanmış ve cinsellik konusunda uyandırdığı endişelerin intikamını alınmışsa; canavara da filmlerde aynı şey yapılmıştır. Korku filmlerinde canavarlarla kadınlar arasındaki ilişki bu anlamda özel bir yer tutmaktadır. Kadınlar bir biçimde yaratıktan etkilenirler, onlarla ilişki kurarlar. Bu şekilde ele alındığında, korku filmlerinde kurbanların çoğu kez kadın olması da özel bir anlam kazanmaktadır. Erkeğin, kendine hadım edilme endişesini hatırlattığı için kadından duyduğu tedirginliği, onu yok ederek giderdiği ileri sürülebileceği gibi; aynı zamanda "yasak" olana uymayan kadının kendi şehvetinin kurbanı oluşunu anlattığı da söylenebilir. Özellikle, cinsel sorunları, iktidarsızlıkları yüzünden cinayetler işleyen psikopat canavarların, sokak kadınlarını, cinsel açıdan özgür davranan, perdelerini kapatmadan soyunan kadınları öldürmelerinin nedenleri burada yatmaktadır.

Korku filmlerinde merkezdeki karakter -eğer canavar değilse- büyük olasılıkla erkektir ama altmışlardan sonra bu rolü yüklenen kadın karakterlerde de bir artma gözlenmektedir. Daha da ötesi, yetmişlerin sonlarından itibaren öykünün sonunda canavara karşı galibiyet kazanan ve sağ kalan tek karakter öykünün kadın kahramanı olabilmektedir. Yine aynı yıllarda, özellikle E.T. (Extra Terrestrial, Steven Spielberg, 1982) ve benzeri filmlerin etkisiyle çocuklar da korku filmlerinde kahraman rolü üstlenmeye başlamışlardır. Bu türün kendine özgü niteliklerinden biri de bazen **Yangın Kulesi**'nde (The Towering Inferno, John Guillermin, 1974) olduğu gibi- kahramanın işlevlerini birden fazla kişinin üstlenmesidir. Yetmişlerin felaket filmlerinde karşılaşılan bu durumun nedeni, Watergate sonrasında yaşanan toplumsal güvensizliğin aşılmasında,

tehlikeye karşı birleşme çağrısı yapmak ve bu konuda toplumun her kesimine önemli rol düştüğünü göstermektir. Ancak bu durumun bir yönüyle de, yüksek maliyetli filmlerin gişe garantisi olmak üzere, çok sayıda ünlü başrol oyuncusuna yer verilmesinden kaynaklandığı söylenebilir.

Kahraman, erkek ya da kadın, bir ya da birden fazla olsun değişmeyen tek şey bu karakterlerin orta sınıftan, sıradan insanlar olmalarıdır. Aristokrat Dracula'nın tuzağına düşen genç burjuvanın açtığı yol bugüne dek sürmüş ve korku filmlerinin kahramanları, eğer canavarı yaratan kişi değillerse, çok özel bilgilerle donanmış, ancak pratik çözümler bulabilen kişilerdir. Sağduyu sahibidirler ve resmi görevli olsalar da olmasalar da tehlikeyi erkenden sezer, ötekileri buna iknaya, önlem almaya çalışırlar. Küçük kasabaların şerifleri ve düşük rütbeli polis memurları, uzay gemisinin kaptan yardımcıları, liseli genç kızlar, gazeteciler, ev kadınları korku filmlerinin kahramanları olabilirler. Önemli olan bu kahramanların, hayatta kalmak, görevini yapmak ve "kurtarmak" konusundaki kararlı tutumları, ısrarlarıdır. Bu karakterler teslim olmaz, evinin gözetlendiğini bildiği, telefonla tehdit edildiği halde başka bir eve taşınmayıp canavarla yüzleşmeyi, onu ortadan kaldırmayı tercih ederler. Korku filmi kahramanlarının bir başka niteliği de meraklı oluşlarıdır. Çevrelerindeki olaylara karşı duyarlıdır ve çoğu kez merakları yüzünden tehlikeli olayların ortasına düşerler. Korku sinemasının uylaşımlarının net oluşu bu açıdan da işlevseldir; kahrmana yönelik tehlikenin, şansın da yardımıyla genellikle onun yakınındaki ve olaylarla ilişkisi olmayan kişilere zarar getireceğini bilmek seyirci için özdeşleşme açısından önemlidir. Korku filmlerinde özdeşleşme daha çok korkulu anlarla, durumlarla olsa bile, özellikle gerilime ağırlık veren örneklerdeki karakterlerle ve psikopat katillere karşı mücadele eden kahramanla da özdeşleşilebilir. Entrikanın, "kim yaptı"nın, "nasıl çözülecek"in önemini yitirdiği ve ilginin "sıra kimde"ye, "kim sağ kalacak"a, "bu kez nasıl öldüre-

cek"e yöneldiği filmlerde ise kahramanın işlevi çok azaldığından onunla özdeşleşme olasılığı son derece düşüktür.

Yukarıda açıklanan nedenlerle, kadın düşmanlığının en fazla ortaya çıktığı film türü korku sinemasıdır. Bu filmlerde kadınlar, edilgin, tehlike anında kurtarılması gereken, ayak bağı olan, aptal, kendine kötü muamele edilmesini adeta isteyen kişiler olarak inşa edilirler. Bu genellenmenin dışına çıkan örneklerin çoğunda ise, kadın, düzenin koruyucusu, masum olan ya da cinsel çekiciliğiyle canavarı baştan çıkarandır. *Yaratık*'nın sonunda, Sigourney Weaver'ın yarı çıplak gövdesi karşısında etkisiz kalıp tam da en mükemmel aşamasına ulaştığı sırada kovularak evrenin boşluğuna fırlatıliveren canavara, bir an için bile olsa, sempati duymamak elde değildir. Popüler Amerikan filmlerinde, erkek fantazileriyle korkularının ve yerleşik ataerkil stereotiplerin etkisiyle, gerçek diye sunulan ama gerçek olmayan kadınlar yaratıldığını öne süren Robert Phillip Kolker'a göre, bu filmlerde kadın, zaten tutarlı ve etkin bir güç olarak çizilmez. Kadınların bağımsız birim olarak varlığı reddedildiğinden erkekler, tür filmlerinde de kadın imgelerini ya erkeklerin uzantısı ya da onların mahvedicisi olarak yaratmış, ataerkil fantazileri gerçeğin yerine koymuşlardır. Kolker bu durumun, kadınların simgesel açıdan yok edilişi olarak adlandırıldığını ve bunu gerçekleştiren iki tür fantazi olduğunu söylemektedir. Birinci gruba giren erkek fantazileri, kadının boyun eğmesine ve köleliğine ilişkin olanlardır. İkinci gruptakiler ise aksine, baş kaldıran, doymak bilmez, yıkıcı ve sırası geldiğinde mahvedilmesi gereken kadına ilişkin fantazilerdir.⁽¹⁶¹⁾ Kolker altmışlı yıllarla birlikte hızlanan kadın hareketlerinin korku sinemasına, özellikle "şiddete maruz kalan kadın" olarak aktarıldığını ve perdedeki eli bıçaklı adamın, kadın hakları savunucularına çok kızan bir erkek duyarlığının vekili ola-

(161) Robert Kolker, *Woman as Genre, Women and Film*, (Ed. Janet Todd), Holmes and Meier, New York, 1988, s. 130-131.

rak görülebileceğini ileri sürmektedir. İdeolojilerin muhakkak yu-
kardan empoze edilmesi gerekmediğini, kültürde varlıklarını sürdür-
rebilmeleri için, insanların çoğunluğunca kabul edilmeleri ve en-
düstriden, iletişimden, eğitimden, hukuktan, siyasetten destek
bulmaları gerektiğini anlatan Kolker'a göre, film ve kültür arasında-
ki karmaşık ilişki imgelere yönelik bir rıza sistemi aracılığıyla işle-
mekte ve popüler sinema "halka istediğini vermek"ten çok; verile-
nin sürekli olarak rıza kalıplarına uygunluğunu düzenlemektedir.
Edilginleştirilmiş, cinsel nesne haline getirilmiş kadınlarla, gövdesi
teşhir edilen, kesilip biçilen, öldürülen kadın imgeleri de böyle ya-
ratılmaktadır.⁽¹⁶²⁾ Kadın hareketinin yaygınlaşmasından duyulan
endişe, bu tabloya katıl kadınları da eklemiştir. Çoğu kez canavarı
kışkırtan ve onun kurbanı olan kadının artık doğrudan canavarın
kendisi olmaya başlaması, özellikle korku sinemasında açıkça görü-
len kadın düşmanlığını iyice netleştirmiş bulunuyor. Dolayısıyla,
Öldüren Cazibe'deki (Fatal Attraction, Adrian Lyne, 1987) gibi,
kutsal ailenin düşmanı olan ve bir türlü ölmeyen canavar kadınlar
yaratılmakta; Temel İçgüdü'deki (Basic Instinct, Paul Verhoeven,
1992) gibi, hangi sınıftan ve meslekten olursa olsun, ister bekar ya-
şasın, ister anne olsun bütün kadınların erkek tarafından, ne zaman
saldıracığı belli olmayan can düşmanı olarak görüldüğü ortaya çık-
maktadır.

5. Görüntüleme ve İkonografi

Korku filmlerinde "çevre"nin çok çeşitli olması, tüm kapalı ve
açık mekanların kullanılması, kaçınılmaz olarak bu filmlerin görsel
niteliklerini de etkilemektedir. Ancak dış mekanlar bile kullanılsa,
en azından olayların gelişim çizgisindeki bir noktadan itibaren; ya-
ni şirin, düzenli, pırıl pırıl bir küçük kasabanın derinliklerindeki

(162) A.k., s. 132.

tehlikenin ilk işaretleri alındıktan sonra, belirli bir "kapalılık/yalıtılmışlık" duygusu yaratmak zorunludur. Gündüz çekimleri yerini geceye, dış mekanlar iç mekanlara, odalara, bodrumlara, mahzenlere bırakacak; ormanın ağaçları iyice sıklaşacak, kamera gökyüzünü görüntülemeyecektir. Bu film türünde ürkütücü bir atmosferin, gerilimli anların yaratılması her şeyden önemli olduğundan, mizansen, kamera kullanımı ve ışık-gölge düzenlemelerine ilişkin görsel uyulaşmalar, nesnelere ilişkin ikonografik uyulaşmalardan daha fazla önem taşırlar. Silahlar, fokurdayan pipetler ve yanıp sönen ışıklarıyla laboratuvar aygıtları, kasvetli görünüşlü evler, banyolar, haçlar ve çıplak kadın gövdeleri, ancak özel bir tarzda görüntülendiklerinde korku filmine ait ikonlar haline gelirler. Bunların dışında kalabilecek tek öge canavarın kendisidir. Canavarın fiziksel "anormal"liği onu doğrudan korku sineması ikonografisinin temel taşı haline getirmektedir. İri cüsseli, yüzü maskeli psikopatları da aynı gruba koymak mümkündür. Kötülüğün böyle biçimsel bir ipucu vermediği, günlük yaşamın sıradanlığı üzerine inşa edilmiş olan filmlerde ise her şey sinematografik tüm yolları kullanarak tehlikeyi "sezdirme"ye kalmaktadır. Bankta oturan kadının arkasındaki tele konan kuşların sayısı yavaş yavaş artar, kamera bir mekan, insan gözüyle olan ilişkisini keserek alışılmamış bir tarzda görüntülemeye başlar, alacakaranlıkta ağaç dalları rüzgardan eğilir, perdeler uçuşur ya da garajın kapısı kapanır, telefon kablosunun kesik olduğu yakın çekimle gösterilir.

Korku filmleri duygusal etkiye yöneldiğinden gerilimleri, şokları inşa etmek üzere her türlü olanağı aynı anda sonuna dek ancak belirli bir zamanlama ilkesine bağlı olarak kullanmak durumundadır. Böylece, şiddetli ışık-gölge zıtlıkları, ani ayrıntı çekimler, abartılı alt ve üst açı kullanımları, odadan odaya geçen karakteri arkadan izleyen kaydırmalar, çok geniş açılı öznel çekimle bozulan görüntüler ve tehlikeyi son ana dek kurbana değil yalnızca seyirciye göstermek üzere düzenlenmiş mizansenler, karakterlerin çerçe-

veye şaşırtıcı tarzlarda girişi vb. ile korku filmlerinin görsel dünyası inşa edilmektedir. Ayrıca, canavarın, doğaüstünün ya da psikopatın farklı dünyasını, karabasanları, sanrıları görselleştirmek için, öteki türlere oranla daha fazla teknik atraksiyona baş vurulmaktadır. Bu konuda, son yıllarda, bilgisayar canlandırma tekniklerinden büyük ölçüde yararlanılmakta ve yepyeni olanaklarla çarpıcı etkiler yaratılmaktadır.

Bütün bu değişik kullanımlar zamanla uylaşım haline gelmekte ve bir sahnenin ilk görüntüleri, seyirciye biraz sonra ne olacağına ilişkin belirli bir fikir vermektedir. Zaman kullanımı bu noktada iyice önem kazanmakta ve gerilim fazla uzadığında sonuçtaki etki tümüyle ortadan kalkmaktadır. Korku sinemasının bir başka özelliği de, ses ve müzik kullanımına da en az görüntü denli özel bir ağırlık vermek durumunda olmasıdır. Otuzlu yıllardaki korku filmi patlamasının arkasında sesli filme geçilmiş olmasının büyük etkisi vardır. Müziğin filmin geriliminin, temposunun düzenlenmesindeki katkısı dışında, özellikle ses etkileriyle -nefes hışırtısı, kalp atışı, yaklaşan ayak sesi, gıcırdayan bir merdiven, rüzgarın uğultusu, elektrikli hızarın gürültüsü, hatta kesilen etin çıkardığı ses- korku filmlerinin görmeye yönelik etkinliğine işitme duyusu da katılmış ve korkutucu, tiksindirici etkilerin dozu iyice arttırılmıştır.

V

Müzikaller

"Müzikal sinemanın idealleştirilmesidir."

Jean-Luc Godard

Korku filmleri gibi müzikaller de uzun süre sinemanın ciddiye alınmayan bir türü olmuş; hatta, bu neşeli, canlı, gösterişli ancak "saf eğlence" olarak değerlendirilen filmlerin incelenmeye başlanması, ürkütücülükleriyle daha fazla dikkat çeken korku filmlerinden de sonra gerçekleşmiş ve seksenli yıllara sarkmıştır. Müzikaller, hemen hemen bütün ülkelerin sinemaları tarafından -kendine özgü tarzlarla- yapılmış olsalar da, türün genel olarak değerlendirilmesi söz konusu olduğunda belirleyici olan yine Hollywood'dur. Bunun bir nedeni, müzikalin pahalı ve gelişkin teknik olanaklara gereksinim gösteren bir tür olmasıdır. Öteki neden ise, Amerikan gösteri dünyasının, -vodvil, varyete, burlesk, Ziegfeld ve sirk gösterileri, caz session'ları, tap dans, vb.- özellikle de yirminci yüzyılın başından itibaren tiyatrolarda sahnelenen müzikallerin biriktirmiş olduğu deneyim ve yaratmış olduğu gelenektir. Müzikal, sesli film döneminin ürünü olduğundan, film türü haline gelmesi de biraz ge-

cikınış; dolayısıyla, türün belirlenmesinde otuzlu yılların toplumsal özellikleri ve Hollywood'un büyük stüdyo yapısı çok etkili olmuştur. Böylece müzikaller, çarpıcı, zengin dekorlar önünde kalabalık oyuncu kadrosuyla gerçekleştirilen, bol şarkı ve dans numarası içeren, eğlenceli, sıkıntıları giderici "müzikal komedi"ler, "kaçış" filmleri olarak tanımlanmışlardır. Bu tanım, Broadway geleneğinden yararlanan sinema endüstrisi tarafından, dönemin ekonomik sorunlarıyla bunalmış seyircilere yönelik müzikal filmler aracılığıyla yapılmış ve seyircinin gösterdiği ilgiyle onaylanmıştır.⁽¹⁶³⁾

Müzikaller, korku filmlerinin tersine her zaman pahalıya mal olurlar ve bu yüzden de para, yetenek, teknik üstünlük gerektirirler. Yapılan yatırımın karla birlikte geri dönebilmesi için güçlü bir sanatçı kadrosuna, şarkı sözü yazarlarına, bestecilere, orkestra şeflerine, senaristlere, koreograflara, dansçılara, şarkıcılara, sahne tasarımcılarına vb. gerek vardır. Bu durum, müzikallerin her zaman büyük stüdyoların hareket alanı içinde kalmasına neden olmuştur. Müzikal, sinemanın doğasında yatan ekip çalışmasını en üst noktada gereksinen bir tür olduğundan; en sevilen müzikallerin bile yönetmenleri bilinmemekte, eleştirel çalışmalar sırasında bu yönetmenler arasından auteur çıkarmak -Busby Berkeley, Vincente Minnelli gibi birkaç örnek dışında- mümkün olmamaktadır. Müzikal filmin yönetmeni, pek çok "sahne arkası" müzikalinin karakterlerine, kalabalık ve karmaşık bir gurubun denetleyici, birleştirici lideri olan "yönetmen"e benzer. Bu nedenle de bir grup müzikal film, daha en baştan kendine dönük, kendine gönderme yapan bir tür olmuştur. Sinemanın inandırıcılığı büyük ölçüde "gerçekmişgibiliğe" dayandığından, günlük yaşamın olayları arasında şarkı söyleyip dans eden karakterler "gerçek dışı" bir dünyaya ait olduklarını, sey-

(163) Aynı yıllarda dünyanın bir başka ucunda, Hindistan'da müzikaller, hüznün, aşk acısının ve efsanelerin dile getirilmesine olanak veren bir film türü olarak gelişmekteydi. Hint sinemasının yaptığı müzikaller, sayı ve yerel popülerlik açısından Hollywood'un çok daha ötesine geçmiş bulunuyor.

redilenin bir "gösteri" olduğunu ortaya koyarlar. Bu durum, bazı müzikallerin, yanılısamanın ve fantastik olanın nasıl -hangi tekniklerle, kimler tarafından- yaratıldığını açıkça göstermesinin de hem nedeni hem sonucudur. Müzikal filmler bu yolla, yaşam, sanat ve eğlence arasındaki sınırları ortadan kaldırmaya çalışırken bir "eğlence miti" yaratmış, seyirciyi de sinema salonunun içinde olduğu kadar dışında da bunun içine katmıştır.

A- Türün Tanımlanması

Müzikaller, klasik Hollywood sinemasının beğenilen ve beğenilmeyen her türlü özelliğini taşıyan bir tür olarak düşünülmüş ve müzikallere yönelik eleştiri, uzun süre Hollywood'a yönelik olan yaklaşımın içinde erimiştir. Pek çok sinema yazarı tarafından müzikaller yamalı bohça olarak kabul edilmiş ve birer kaçış filmi olduklarından, bunlardan herhangi bir konuda, birşeyler beklemek anlamsız bulunmuştur. Ancak 1950'lere gelindiğinde, o güne dek yapılmış olan en az bin müzikal filmin varlığı ve bunların sınıflandırılma sorunu türe yönelik belirli bir ilgiyi kaçınılmaz kılmıştır. Daha önce de belirtildiği gibi müzikal filmler söz konusu olduğunda "Yaratıcı kim?" sorusuna verilecek yanıt daha da güçleşmiş ve bu nedenle müzikallerin geleneksel sanat eleştirisi çerçevesinde ciddiye alınması iyice zorlaşmıştır. Yapılan ilk gruplandırmalar, yönetmenleri farklı bile olsa aynı stüdyoda üretilmiş filmler arasında ortak özellikler olduğunu ortaya çıkarmış; filmler tek tek değil stüdyolara göre anılmaya başlanmıştır. Bunun yanı sıra bazı müzikallerin doğrudan dansçı-şarkıcıların adına göre gruplandığı görülmektedir. Çünkü müzikaller, saf eğlence olarak sundukları fantaziler ve ütopyacı tavırlarıyla, bu türe özel yıldızlar yaratmaktaydı.

1. Hoşça Vakit Geçirmenin Bir Yolu

Müzikaller konusundaki en acımasız ve tutucu eleştiri ünlü İn-

giliz belgeselcisi John Grierson'dan gelmiştir. Grierson, 1929 yılında sesli sinemanın ne denli kaba olduğunu anlatırken, banal serüven öyküleri yeterince kötüyken müzikal komediler, müzikal dramalar ve benzerlerinin daha da beter olduğunu, bu filmlere tümüyle karşı olduğunu söylemiştir. Grierson'a göre, bütün bu filmlerin de bir yeri vardır. Ancak bu yer, erkeklere gitmekten kaçınma şansı verecek olan ve maalesef henüz mevcut olmayan "kadınlara özel" sinema salonlarıdır.⁽¹⁶⁴⁾ Benzer bir tavrı ortaya koyan Amerikalı yazar Roger Manvell ise, kendi sinema sanatı kriterlerine uygun düşmedikleri için müzikalleri daha düşük bir seviyeye, eğlencelik konumuna yerleştirmiştir. Manvell'e göre müzikaller Hollywood'un en tipik ürünleri olup, çok özgün bir "fantazi patlaması" niteliği taşırlar. Manvell, fantaziye tam olarak tanımlamamakla birlikte bunu, sanatın ön koşulları olarak ele aldığı ahlaki ciddiyet, yüksek kültürel değerler için gerekli gördüğü "gerçekçilik" in karşısına yerleştirmiştir. Müzikallerin inşa ettiği fantaziler, sinemanın oyalanma isteğini tatmine yönelik gizilgücünü sergilemektedir. Manvell, en iyi müzikallerin, sıra kalp kırıklıkları ve günlük yaşamın mutlulukları için şarkı söylemeye ya da maddi başarıyla saf aşkı cilalamaya, kendi saçmalıklarına gülmeye geldiğinde hiçbir yasağı olmayan bir ulusun canlılığına sahip olduklarını ileri sürmektedir.⁽¹⁶⁵⁾ DeNitto'ya göre şarkı ve dans numaraları müzikalleri film türlerinin en yapayı haline getirmekte; bir kısım film bu durumu inandırıcı kılmak üzere karakterlerini gösteri dünyasından seçmekte, öyküleri onların yaşantısı üzerine inşa etmektedir. Ancak burada da, seyircinin bu kişileri yaşamlarının her anında şarkı söyleyip dans edecek teşhirciler olarak kabul etmeleri gerekmektedir. Buna karşılık da ortaya anıların, halüsinasyonların ve rüyaların görüntülendiği sahneler çıkmaktadır. Bütün bunlara karşın, müzikal filmler, yakın akrabaları olan sahne

(164) F.Hardy (Ed.), *Grierson on the Movies*, Faber, London, 1981, s. 33'den aktır., Christine Gledhill, *Genre*, a.g.e., s. 106.

(165) A.k.,

müzikallerinden farklı olarak, gerçekçi olmayan yenilikçi ve stilize yaklaşımlardan uzak durmaya, her zaman gerçekle bağlarını sürdürmeye çalışmışlardır.⁽¹⁶⁶⁾

Müzikallerin yıllardır ikincil metinler aracılığıyla yani, bol fotoğraflı kitaplarla seyircilere sunulduğunu vurgulayan Christine Gledhill, bu kitapların geçmişe yönelik özlemi gıdıklayan fetişleşmiş anılarla dolu olduğunu, bunların da Hollywood müzikalinin tavrını yeniden ürettiğini öne sürmektedir. Bu kitaplara göre de başarı, şans, yetenek ve kendiliğindenlikle kazanılır; endüstriye, ekonomi ya da emeğe ilişkin her hangi bir kavrama yer yoktur; gösterinin icrasının yarattığı zevk müzikalin kendine verdiği ödüldür, kendi kendini kutlamasıdır. Gledhill'e göre, türün mitolojilerini ve çevresinde oluşan söylemleri soruşturmak için yeni ve müzikale özgü bir eleştirel yaklaşım gerekmektedir.⁽¹⁶⁷⁾

2. *Ütopya Olmayan Ütopyalar*

Eğlencenin tanımlanması, “eğlenme”nin birçok kültürde pek de onaylanmayan bir olgu olması nedeniyle önem kazanmaktadır. Örneğin, püriten yaşam tarzında, insanın yer yüzünde sade bir yaşam sürmesi ve hep çalışması halinde cenneti hak edeceği inancına uygun olarak eğlenmek yanlış, hatta günah kabul edilmiştir. Eğlence genellikle küçümsense bile, tarih boyunca farklı kültürlere ve sınıflara bağlı olarak, çok farklı eğlence biçimlerinin ortaya çıktığı da ortadadır. Hollywood müzikalleri de eğlence biçimlerinden biri olarak ele alınabilir. Bu açıdan, Gledhill'in dile getirdiği bir gerekliliği yerine getirmeye çalışarak, müzikalin en önemli sorunlarından biri üzerine gidip, türün üstüne temellendiği eğlence fikrinin yapısal ve kültürel işlevini irdeleyen Richard Dyer'ın görüşlerine yer vermek açıklayıcı olacaktır.

(166) Dennis DeNitto, *Form and Feeling*, Harper and Row Publishers, New York, 1985, s. 439.

(167) Christine Gledhill, *a.g.e.*, s. 106.

Dyer, yapımcıların ve seyircinin müzikalleri sırf eğlence olarak değerlendirdiklerini, eğlencenin de çok aşık bir şey olarak kabul edilip gerçekte ne anlama geldiğinin tartışılmadığını vurgulamaktadır. Dyer, eğlenceden söz edildiği anda devreye girdiğini ve terimin sağduyuyla anlaşılmasını etkilediğini öne sürdüğü, "ütopyacı duyarlılık"ı tanımlayarak işe başlamaktadır. Dyer'a göre, eğlence tanımlarında yer alan bir "kaçış" ve onunla birlikte "arzuların gerçekleşmesi" hali, ütopyacılığın işaretidir. Eğlence, kaçıp ulaşılabilecek "daha iyi bir şey" imgesi ya da günbegün yaşamın sağlamadığı, derinden istediğimiz bir şeyler sunmaktadır. Seçenekler, umutlar, istekler ve "işler daha iyi olabilir" duygusu, bunlar ütopyanın malzemesidir. Ancak can alıcı olan nokta eğlencenin ütopyik dünya modelleri sunmamasıdır. Yani eğlencenin meselesi bir örgütlenme biçimi oluşturmak değil, "hissettirmek"le ilişkilidir. Dolayısıyla da eğlence, duyarlılıklar düzeyinde işleyen, verili bir kültürel üretim biçiminin niteliklerinden birini oluşturan etkili bir formdur.⁽¹⁶⁸⁾ Dyer, merkezdeki bu ütopyacı duyarlılığı müzikallerde beş başlık altında incelemektedir: Enerji, yoğunluk, geçirgenlik, bolluk ve cemaat. Dyer aynı zamanda, her müzikalde şu ya da bu biçimde bulunan bu kategorileri belirli toplumsal sorun ya da gereksinimlerle ilintilendirmektedir. Dyer'ın müzikallerde toplumsal gerilime neden olan şeyler ve bunların ütopyacı çözümlerine ilişkin modeli şöyle özetlenebilir:

1. Yoksunluk, yoksulluk ve zenginliğin eşitsiz dağılımı, müzikalin ütopyacı çözümünde yerini "bolluk"a ve eşit dağılımına bırakacak; 2. Yabancılaşmış emeğin, işin eziyet haline gelmesinin, kent yaşamının ortaya çıkardığı tükenmişliğin yerine, işin oyuna dönüşmesinin, kentin ütopyikleşmesinin yarattığı "enerji" geçecek; 3. Araçsal, sürprizsiz, sıradan yaşamın sonucu olan kasvetin yerini, et-

(168) Richard Dyer, *Entertainment and Utopia, Genre: The Musical*, (Ed., Rick Altman), Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s. 177.

kin yaşamın, dramın ve heyecanın sağladığı "yoğunluk" alacak; 4. Burjuva demokrasisi, reklamlar ve cinsiyet rollerinden kaynaklanan yönlendirilme yerini, kendiliğinden açık ve dürüst iletişimin yarattığı "geçirgenlik"e terk edecek; 5. Herkesin herşeyi resmi yollara bağlı kalarak kendi başına çözmesine dayanan yaşamın parçalılığı ise yerini, ortak ilgileri ortak mekanda, ortak eylem içinde sergileyen cemaate bırakacaktır.⁽¹⁶⁹⁾

Dyer'a göre, cemaat dışında bu toplumsal gerilimlerin hepsi, kapitalizmin çözmeyi vaad ettiği şeylerdir ve zaten müzikallerde bunların dışında kalan sınıfsal çelişkilere, ırk ve cins tercihlerinden doğan toplumsal gerginliklere yer yoktur. Bolluk tüketicilik haline gelir, geçirgenlik yalnızca konuşma özgürlüğü olur. Böylece müzikallerin neleri meşru talepler olarak gördüğü ve yaratılan ütöpik çözümlerdeki beyaz-burjuva-erkek toplumuna ait egemen ideolojik boyutlar da ortaya çıkmaktadır. Dyer'ın bu modeli, yoksulluğun çok yaygınlaştığı ekonomik bunalım dönemlerinde ütopyacılık bolluk görüntüsünün nasıl özel bir önem kazandığını da ortaya koymaktadır. Dyer'a göre eğlence, gösteri işini yürüten profesyonellerce gerçekleştirildiğinde, kabilede, feodal ya da sosyalist toplumlarda gerçekleştiğinden çok farklı nitelikler kazanmaktadır. Profesyonelce eğlence üretimi, doğrudan zevke, keyif vermeye, kârâ yöneliktir ve geniş bir izleyici önünde, eğitilmiş, ücretli bir uzmanlaşmış grup tarafından icraya dayalıdır. Dyer' a göre sermayeyle emek arasında mevcut olan sürekli çatışma, ürünün denetlenmesi açısından önemlidir ve eğlence biçimlerinin yalnızca ataerkillik kapitalizmi yeniden ürettiğini söylemek yeterli değildir. Eğlence şeyler değil biçimler üretme işi olduğundan, icracıların ürünün bu biçimini belirleme konusunda, öteki sektörlerdeki emekçilerden daha fazla belirleyici özellikleri vardır. İşte bu nedenle de, görece özerkliğe sahip kültürel bir üretim kalıbı olarak eğlencenin, kapitalist ideolojiyi sorunsuzca üretmesi beklenemez.⁽¹⁷⁰⁾

(169) A.k., s. 183-184.

(170) A.k., s. 176.

Leo Braudy ise, müzikallerde sergilenen dansları ve bunlardaki enerjiyi türün belirleyicileri olarak ele almaktadır. Braudy'ye göre, bu enerji, yüksek sanata, toplumsal kurallara ve geleneğin yarattığı herşeye yönelik bir "muhalefet"i ortaya koyan bir metin sisteminin, yani müzikal türün can alıcı ögesidir.⁽¹⁷¹⁾ Braudy, dansta ortaya çıkan bu enerjinin, bireysel özgürlüğün gerçekleşmesine yetmese de, başkaldırılan ağırlaşmış toplumu zindeleştirmeye yarayabileceğini ileri sürmektedir. Jane Feuer ise, insanların popüler sanatlarda özgürlük imgelerine çok büyük gereksinim duyduğunu; müzikallerin temeli estetiğe dayalı insani bir özgürlük manzarası yaratmada eşsiz olduğunu; ancak, aynı zamanda da bu görünümü gerçekliğe dönüştürme arzusunun önünü kestiğini ileri sürmektedir. Feuer'e göre, ütopyanın Hollywood uyarlaması tümüyle tekbencidir ve müzikal kendine dönüklüğün sonsuzluğunda ütopya olarak yalnızca eğlenmeyi, kendini sunabilmektedir.⁽¹⁷²⁾ Feuer müzikale yönelik iddiasını, bu türün bir temel ikilem üzerine kurulduğu yolundaki düşüncesine dayandırmaktadır. Bu ikilem, canlı gösterinin anındalığını yeniden yaratma konusundaki kararlılıkla her zaman olmakta olanın bir kaydı, ikincil dolayımı olarak kalma durumu arasında ortaya çıkmaktadır. Feuer'e göre, müzikal bir kitle sanatı olmakla birlikte, daima kendini -üretenle tüketenin tek olduğu kültürel üretim biçimi olan- bir folk sanatı haline getirmeye, perdenin dışındaki sinemanın var oluş iklimini de yaratan teknolojik, ekonomik ve toplumsal güçler tarafından savunulamaz kılman bütünlenmiş bir cemaati temsil etmeye çalışmaktadır. Feuer, müzikallerin teknolojinin "kitle sanatı"na kazandırdığı olanakların avantajını kullanarak sergilediği "numara"ları folk sanatı gibi gösterdiğini, kendi eğlence mitini yaratarak kaba tecimselliğini gizlemeyi başardığını ileri sürmektedir. Feuer'e göre, eğlencenin mitleştirilmesinden söz etmek, onun oldu-

(171) Leo Braudy, *The World in a Frame; What We See in Films*, Anchor, New York, 1976, s. 139.

(172) Christine Gledhill, a.g.e., s. 107.

ğundan daha fazla değere sahipmiş gibi gösterilmesi anlamına gelmektedir. Müzikaller, aldatmacalarla dolu olmalarına karşın bunu gerçekleştiren ideolojik ürünlerdir ve izleyici tarafından gönüllü olarak kabul edilmişlerdir.⁽¹⁷³⁾ Bu durum ise, popüler sinemanın belirli bir rıza sistemi aracılığıyla çalıştığına ilişkin iddiasına daha önce yer verilen Phillip Kolker'ın görüşlerine iyi bir örnek oluşturmaktadır. Feuer, müzikallerin kendini bir eğlence ve gösteri dünyasının ürünü olarak sunduğunu, bunu gizlemediğini vurgulayarak bu dünyanın eğlence ve komedi açısından cazip olduğunu kabul etmekte ancak dikkati özellikle müzikallerin finallerinde hiçbir zaman fiyaskoya yer verilmemesine çekmektedir. Seyirci baştan, kendilerini üreten parıltılı ve gerilimli ancak eğlenceli dünyayı anlatan bu filmlerin kendine dönüklüğündeki oyunu kabul etmiştir. Çünkü, Feuer'e göre müzikaller, bir yandan yaşamı demistifiye ederken, öte yandan topyekûn bir mistifikasyona ulaşan filmlerdir. Bir yandan perde arkasını gösterip film hilelerini açık ederek seyirciyi ke-yiflendirir; öte yandan yanılsama koşullarını yeniden düzenlemek üzere bir başka yapaylığa, hileye başvurur. Bununla da kalmaz, yaşamın çözülmeyen sorunlarına yan çizer, gizler ve işleyiş modeli belli olmasa da ütöpik bir dünya sunar. Bu durumda kendine dönük olmanın eleştirel gücü ortadan tümüyle kalkmakta; sanatsal ve toplumsal biçimlerin deneysel, keyfi ve uyuşumsal doğasına ilişkin olarak seyircide oluşabilecek düşünceler tümüyle yok edilmektedir. Feuer'e göre bu nedenlerle, müzikalin içe dönüklüğü, çoğu kez fantastik bir hal almış dünyada ortaya çıkmakta ve böylece uzam, şarkı ve dansın "doğal" görüldüğü yerde yaratılmaktadır. Bu durumda, müzik, dans ve eğlence, yaşamın içinden kaynaklanan, doğal bir faaliyete dönüşmekte, dolayısıyla da kültürel olan doğanın parçası haline getirilmektedir. Feuer, kendine dönüklüğün, anlatıların kendi anlatısallıklarını ve anlamlama pratiklerini oluşturan kodları ortaya

(173) Jane Feuer, *The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment, Genre: The Musical*, a.g.e., s. 161-168.

koyma, inceleme anlamına geldiğini, ancak müzikallerde bunun tersine işleyerek, kodların sağlamlaştırılması için bu yolun seçildiğini ileri sürmektedir.⁽¹⁷⁴⁾

Martin Sutton da, klasik Hollywood müzikalinin temelinde bir zıtlaşmanın yattığını düşünmektedir. Bu zıtlık, enerji, özgürlük ve iyimserlik duygusuyla, sınırlama, yasaklama ve bastırma duygusu arasında yer almaktadır. Bu durum kendini, müzikalin seyirlik fantazi dünyasının dans ve şarkı numaralarıyla, toplumsal düzen içindeki günlük yaşam mücadelesini aktaran gerçekçi olay örgüsünde gösterir. Sutton'a göre, olay örgüsünün gerçekçiliği on dokuzuncu yüzyıl romanından gelen anlatısal özellikler tarafından -nedensellik, kronolojik gelişme, düzenli duygular grafiği- sağlanırken, müzikalin fantastik sıçramaları olan numaralar anlatısal duraklamalara neden olur. Olay örgüsü, numaraların gerçekdışı açılımlarını düzenleyen ve bastıran bir işleve sahiptir, adeta bir üstben gibi işler.⁽¹⁷⁵⁾ Bu açıklamalar, müzikalin de korku filmlerine benzer biçimde, çoğu kez tutucu bir nitelik taşıdığı düşüncesini yaratmaktadır. Sutton'a göre, eğer korku filmleri insan ruhunun karanlık köşelerini ele veriyorsa, müzikaller bastırılmış olan aydınlık ve olumlu yönleri açığa çıkarmaktadır.⁽¹⁷⁶⁾ Müzikalde de bastırılan enerjiden, arzulardan ve özgürlükten söz edildiğinden, bastırılanın ancak süblimasyona uğradıktan, bir dans ya da şarkı numarası içinde biçimlendikten sonra ortaya çıkabildiği anlaşılmaktadır. Karakterlerin gerçekleşen rüyaları da; ancak olay örgüsünün, dolayısıyla onun arkasındaki egemen yaşam tarzının getirdiği sınırlar içinde kalmaya mahkum görünmektedir. Nitekim müzikalin, hayalperestleri uyumlanmışlara dönüştürdüğünü öne süren Sutton, olay örgüsünün en sonunda numaraları yendiğini, kahramanların ise yalnızca görünürde muzaffer

(174) A.k., s. 172-173.

(175) Martin Sutton, *Patterns of Meaning in the Musical, Genre: The Musical*, a.g.e., s. 191.

(176) A.k., s. 193.

olduklarını anlatmaktadır. Çünkü kadın ve erkek, müzikallerin sonunda, toplumun kendilerine verdiği rolleri kabullenip bağımsızlığı, çılgınlığı, özgürlüğü terk ederek evlenir, toplumla bütünleşirler. (177)

Mark Roth ise, özellikle otuzların başlarında Warner Stüdyolarında yapılan müzikalleri incelemiş ve türün özelliklerini, ele aldığı filmleri yine Warner şirketinin aynı yıllarda yaptığı gangster filmle-riyle karşılaştırarak saptamaya çalışmıştır. Roth'a göre, bu dönemin iki yeni türü olan müzikaller ve gangster filmleri, ekonomik bunalımla belirli biçimde ilgilidirler. Ekonomik bunalımın, Amerikan kapitalizmine ilişkin güveni sarstığı kadar, bu sistemin ürünü olarak onu destekleyen ethos'u ve mitolojiyi de sarstığını öne süren Roth, gangster filmleriyle müzikallerin bu durumla, kendilerine özgü farklı yollardan uzlaşmaya çalıştıklarını söylemektedir.⁽¹⁷⁸⁾ Roth önce, her iki türün de, temel olarak kentle ilişkili ve kentlilere yönelik olduğunu vurgulamakta, sonra da aralarındaki en önemli fark olarak, birinin kaba bireyciliği, ötekinin toplumsal uyumu, kolektif çalışmayı, cemaat ruhunu temsil etmesini göstermektedir. Bu temel farklılık, Roth'a göre, her iki türün kahramanlarının konumu tarafından açık biçimde sergilenmektedir. Gangster, bir çetenin lideri olmasına karşın kendinden başka kimseye güvenmeyen ve sonunda kaybeden yalnız bir adamken, müzikalin kahramanları bağımsız grupların birer parçasıdır ve başarıya bu grubun toplumsal uyumuyla birlikte ulaşırlar. Yalnızca kendine güvenen birey ideali artık geçerliliğini yitirmiştir. Bu idealin yerini, bireysel başarının, bir liderin yol göstericiliğinde ve ortak başarı aracılığıyla gerçekleşeceği fikri almıştır. Roth'a göre, ekonomik bunalım döneminde sarsılan Amerikan rüyasının sürdürülebilmesi için gerekli olan yeni mit budur ve kendini en iyi biçimde yeni yükselen bir türün,

(177) A.k., s. 195.

(178) Mark Roth, *Some Warners Musicals and the Sprit of the New Deal, Genre: The Musical*, a.g.e., s. 43.

müzikallerin aracılığıyla ortaya koymuştur. Nitekim, zamanla koşulların değişmesi, sahne arkası müzikallerinin sayısal ağırlığını korumasına karşın, "show"un yönetmeni olan karakterin ağırlığını yitirmesine yol açmış, dansçı ve şarkıcıları ön plana çıkarmıştır. Roth, otuzların müzikallerinin modern bir mit yarattığına ve bunun öneminin büyük olduğuna dikkat çekmekte ve müzikal formun kaçınılmaz ritüel niteliğini vurgulamaktadır. Dolayısıyla müzikaller, yaşanan durumu ya da koşulları aydınlatmaya değil, Amerikan ideallerine olan imanı tazelemeye yönelmiştir.⁽¹⁷⁹⁾

Sanatın bir kısmını incelemeye değer bulup öteki kısmını bir yana atan yaklaşımları ortadan kaldıran kuramsal gelişmeleri ve popüler kültür alanının, dolayısıyla Hollywood sinemasının önemli yapıtlar ürettiğinin kabul edilmesini çok sağlıklı bulduklarını açıklayan Bruce Babington ve Peter W. Evans, artık, müzikallerin ciddiye alınıp eleştirinin malzemesi haline getirilmesini engelleyen bir şey kalmadığını ileri sürmektedirler. Müzikal tür, içerdiği yoğun estetik endişeler nedeniyle biçimsel, içinde var olduğu toplumda aşk, mutluluk ve özgürlük gibi kavramların nasıl ele alındığını göstermesi açısından da ideolojik eleştiri için çok elverişli bir alan niteliği taşımaktadır. Bir zamanlar yalnızca yüksek sanata uygulanan kuramsal ve eleştirel araçların müzikallere uygulanmasının zamanı gelmiştir. Babington ve Evans, müzikallerin gerçekçilikten uzak olmalarının bir eksiklik değil olumlu bir özellik olduğunu, bunun hakikatleri gösterme konusunda olanaklar sağladığını ileri sürerek, müzikalin kendine özgü karmaşık -dans, şarkı, müzik, anlatı- yollarla anlamı nasıl inşa ettiğini ve hakikati nasıl dışa vurduğunu incelemek gerektiğini söylemektedirler. Bu yazarlara göre, eğer müzikal "kaçış" yönelik bir tür ise kaçış filminin bu denli önemsiz görülmesi yanlıştır. Çünkü bu filmler, seyirciyi, kendi yaşamlarının içermediği nitelikleri taşıyan dünyalara götürdükleri için yoğun bir zevk vermekte-

(179) A.k., s. 45.

dir. Müzikal, sanatta mevcut olan uyumun yarattığı masum zevke yönelik isteklerle, ideolojinin otoritesi altında ortaya çıkan uysallık arasındaki dengeyi incelemek açısından çok uygun bir türdür. Müzikaller, hareket, ritm ve kalıpları vurgulayarak seyircinin kültür öncesi, hedonistik ve özgürlük arayan arzularına göz yummakta; öte yandan bu temel gereksinimlerle bunların tatminlerini, ideolojinin talepleri doğrultusunda biçimlenen anlatılar aracılığıyla yönlendirmektedirler. Bu filmlerin karmaşık yapısı ve parlaklığı; ya da zaman zaman bu niteliklerin baskılayıcı ideoloji tarafından nasıl sınırlandığı görmezden gelinmemelidir. Babington ve Evans müzikallerin, kıvrak ve sürprizli olduklarından her kalıba girebildiklerini, ancak seyirciye güvenilmez, tutarsız ve zıtlaşmalı bir ideoloji aracılığıyla seslendiklerini öne sürerek; yapılacak incelemelerde bu karışık ve kendi içinde bağlantılı yollar arasından geçmek için “eğlence” ve “zevk” meselesi üzerinde yoğunlaşmak gerektiğini vurgulamaktadırlar.⁽¹⁸⁰⁾

B- Türün Tarihçesi

Ses, sinemada müziğin eskisinden farklı ve daha zenginleştirici biçimde kullanılmasına olanak sağlamıştır. Film gösterimi sırasında piyanoyla yapılan eşliğin yerini çeşitli popüler melodiler, şarkılar ve caz müziği almış, sesli filmin kabulünde şarkıcıların büyük katkısı olmuştur. Hollywood,1926-1928 arasında gösterime sunduğu filmlerde, özellikle ilk sesli film kabul edilen **Caz Şarkıcısı**'nda (Jazz Singer,1927) şarkı ve müziğe büyük yer vermişti. Ancak ilk özgün müzikal film olarak genellikle **Broadway Melodisi** (Broadway Melody, Harry Beaumont,1929) kabul edilmektedir. Müziğin seyirciden gördüğü büyük ilgi, stüdyoları malzeme açısından epey

(180) Bruca Babington and Peter W. Evans, **Blue Skies and Silver Linings, Aspects of the Hollywood Musical**, Manchester University Press, Manchester, 1985, s. 2-5.

sıkıntıya sokmuş ve Hollywood Broadway'de sahnelenen müzikallerden büyük ölçüde yararlanmıştır. Nitekim MGM yapımı olan **Broadway Melodisi** de bir sahne arkası müzikalidir. İlk yılların bir başka özelliği de, Paramount için çalışan Ernst Lubitsch'in yönettiği "operetta"lardır. Lubitsch, daha çok soylular arasındaki duygusal ilişkileri anlatan ve karakterlerin durup dururken şarkı söyledikleri bu filmlerle; müzikallerin bir sahne oyununu görüntülemenin ötesine de geçebileceğini, cinselliğin ve aşkın da etkili unsurlar olarak kullanılabileceğini göstermiştir.

1. 1930'lar

Hollywood müzikallerinde ikinci dönem Warner Stüdyolarında yapılan 1933 tarihli filmlerle başladı. Bunların ilk ve en ünlüleri, **42'nci Cadde** (42nd. Street, Lloyd Bacon) ve **Altın Arayıcıları**'dır (The Gold Diggers, Mervyn LeRoy). Müzikal filmlerin gösteri dünyasını sahne arkasıyla birlikte perdeye yansıtmaya başlaması, müzik ve dans için daha inandırıcı bir gerekçe, bir çerçeve sağladı. Bu filmlerde sahne arkasındaki dünya ve onun çatışmalarıyla gösterinin hazırlanışı paralellik kazanıyor, numaralar gösterinin provaları olarak icra ediliyordu. Filmin sonunda, seyirci karşısında gerçekleştirilen gösterinin başarısıyla birlikte sahne arkasındaki sorunlar da çözüldüğünden masalsı bir mutlu sona ulaşılıyordu. Bu filmlerin en önemli karakterinin müzikali sahneye koyan yönetmen olmasının bir rastlantı değil, dönemin siyasi ve ekonomik koşullarıyla ilintili olduğu genel kabul gören bir durumdur. Müzikallerin ütopyacı niteliği, yılmadan ısrarla başarı için çalışan, dans ve şarkıyla kenetlenen uyum içindeki topluluk imgesiyle, 1933'de yürürlüğe giren New Deal politikası arasında, gerçekten de ideolojik bir paralellik görülmektedir.

Ekim 1929'da New York borsasında başlayan ve tüm dünyayı saran ekonomik bunalım dönemi Amerikan kapitalizmini büyük öl-

çüde sarstığı gibi güvenilirliğine de ciddi bir darbe indirmiştir. 1933'de Başkan olan Franklin Roosevelt'in, uzun süre ekonomik bunalımın varlığını bile reddetmiş olan Hoover'dan farklı biçimde kamuoyu karşısına çıkarak durumu açıkça ortaya koyması ve yeni bir ekonomik politikayı hayata geçirdiğini açıklaması önemli bir dönüm noktası olmuştur. Çünkü, 1933'de ABD'de on beş milyon civarında işsiz vardı ve ekonominin, toplumsal yapının temel taşı olan küçük-orta çiftçilerin durumu gerçekten çok kötüydü. Sokaklarda gangster çeteleri savaşıyor, resmi görevliler arasında yozlaşma üst düzeye varmış bulunuyordu. Roosevelt'in politikası hem daha geniş yetkilerle donanmış bir hükümeti beraberinde getirmekte, hem de -üç milyar doların kamu hizmetlerine ayrılması, küçük çiftçiye ucuz kredi sağlanması gibi- bazı sosyal yardım programlarını da içermektedir. Roosevelt buna karşı, kemerlerin sıkılmasını, moralin sağlam tutulmasını, çabalamaktan vaz geçilmemesini istediğinden, New Deal aynı zamanda birlik ruhu, iyimserlik, gurur ve güven duygusunu da gerektiriyordu. İşte bu noktada Warner şirketinin müzikalleri "lider" imgesiyle birlikte bu bütünleşme çabalarına destek vermiştir. Bu filmler, diyaloglarda olduğu kadar şarkı sözlerinde de, yaşanan bunalıma ilişkin açık ve kapalı göndermeler içerirler.

Mark Roth'a göre, Benjamin Franklin, Weber'in Protestan Etiğinin laikleştirilmiş şeklini bilinçli olarak -pek ciddiye alınmasa da- bir doktrin haline getirmişti. Buna uygun olarak, dürüstlük, çalışkanlık, sabır ve tutumluluk sahip olunması gerekli özelliklerin başındaydı. Horatio Alger Jr. adlı bir yazar ise, bu doktrinin ideallerinin popülerleştirilmesinde çok büyük bir rol oynamıştır.⁽¹⁸¹⁾ Alger'in sayısı yüze ulaşan romanları, 1890'dan Birinci Dünya Savaşına dek milyonlarca kopya satmış; arkasında bir başarı ve yükselme miti yatan bu romanların, yoksulluktan başarıya ve zenginli-

(181) Mark Roth, a.g.e., s. 44.

ğe ulaşan erkek kahramanları, pek çok göçmen çocuğuna örnek olarak sunulmuştu. Sözü edilen bu romanların çoğunda geçmişi biraz belirsiz, genellikle kırsal kökenli yoksul bir delikanlının çalışarak yükselmesi anlatılmaktaydı. Ancak burada iki önemli nokta vardı. Bunlardan birincisi, gencin kendini olabildiğince eğitmiş, aritmetik, okuma yazma öğrenmiş ve bazı becerilerini geliştirmiş, her türlü olasılığa karşı hazırlanmış olmasıydı. İkinci nokta ise, bu delikanlının, uygun zamanda uygun yerde olma şansını yakalaması ve hazırlıklarından yararlanıp ödülü hak etmesiydi. Ancak burada ödül, dürüst, çalışkan, tutumlu ve sebatkar gence sunulan, yükselmesine olanak tanıyan bir "iş"ti. Böylece, hayata, maddi avantajları olmadan atılan, ama gerekli niteliklere sahip olan genç insan tipinin başarıya ulaşma öyküleri, otuzlarda, bir yandan gangster filmlerine, öte yandan da müzikallere iyi bir malzeme oldu. Dolayısıyla, önüne çıkan ilk fırsatı değerlendirmeye hazır, yetenekli yıldız adaylarının gerçekleşen rüyasını anlatan pek çok müzikal, bu şemayla ortaklığa sahiptir. Ancak yukarıda da değinildiği gibi, müzikaller bu modele başka bir karakteri, sahne yönetmenini de ekledi. Yönetmen, hazırlanmakta olan gösterinin, sözlerine karşı çıkılmayacak tek lideri olarak adeta Roosevelt'in bir yansıması olarak kabul edilebilir. Otuzlar boyunca yapılan bu tür müzikallere egemen olan neşeli hava, dinamizm, canlı diyaloglar ve enerji, ortak bir projenin gerçekleşmesine ilişkin umutlu bir tavrı sergilemektedir. Bu yolla, boş zamanlarını sinemaları doldurarak geçiren milyonlarca işsiz seyirciye de belirli bir özgüvenle birlikte sistemin ideallerinin yeniden aşılması mümkün olmuştur.

Warner'ın otuzlarda yaptığı müzikallerde ve bunların birçok benzerinde, gerçek dünyayla eğlence dünyası içiçe geçmiştir; dans numaraları olay akışını duraksatır, şarkıların perde arkasındaki olaylarla ilintisi kurulmaz. Bu nitelikteki müzikallerin ulaştığı stilizasyonda Busby Berkeley'in çok önemli katkısı bulunmaktadır. Berkeley, müzikal film türünde koreograf ve yönetmen olarak pek

çok filme özgün tarzının damgasını vurmuş birkaç kişiden biridir. Dönemin filmlerinde sahne gösterisi omurgayı oluşturduğundan, koreografların film üzerindeki ağırlığı ve etkisi de çok büyüktür. Berkeley'in, otuzlu yıllar boyunca düzenlediği sahne numaraları, bir yandan seyirlik ve dinamik, öte yandan da fazla cicili bicili, düğün pastası süsleri denli zevksiz bulunmuştur.⁽¹⁸²⁾ Ancak, Berkeley'in, Hollywood müzikallerinin bu ikinci dönemini kendine özgü yaratıcılığıyla canlandıran en önemli kişi olduğu da kabul edilmektedir. Berkeley, çok büyük dekorlar inşa ettirip bunların üzerinde çırpıcı mimari yapılar oluşturmuştur. Berkeley numaralarının temelinde, yüzden fazla kız ve delikanlının yer aldığı geometrik biçimlerin yaratılması yatmaktadır. Böylece, genç kadınlar, çiçek, arp ve sütun gibi nesneler haline gelirler. Kostümlere çok büyük harcamalar yapılmış, gösteriler her zaman debdebeli ve sürprizli olmuştur. Berkeley müzikallerinin bir başka özelliği olan hareketli kamera ve çarpıcı kamera açılarının kullanılması, düzenlenen numaraların bir gereğidir. İnsan gövdelerinden oluşan devasa yapıların tüm boyutlarıyla görüntülenmesi için kameranın çok hareketli olması gerekiyor, koreografi aracılığıyla ortaya çıkan şekillerin gösterilebilmesi için kuşbakışı çekimler yapıliyordu. Sesin gelişiyile, teknik nedenlerle ortaya çıkan sabit kamera kullanımı, Berkeley'in müzikallerinde söz konusu değildir. Kamera vinçler aracılığıyla, her açıdan çevrilmeler ve kaydırmalar yapacak biçimde hareketli kullanılmıştır. Berkeley, gösterilerini kadın gövdeleri üzerine inşa ettiğinden, aynı yıllarda Nazi propaganda filmleri yapan ve çok sayıda insan bedenini cansız kütleler yaratacak biçimde kullanan Leni Riefenstahl'a benzetilerek eleştirilmiş; daha sonraları ise, çok sayıda genç kadını seyirlik nesneler halinde teşhir etmesi nedeniyle feminist eleştirinin de hedefi olmuştur.

Otuzlar boyunca hızla gelişen müzikaller, zaman içinde, farklı

(182) Dennis DeNitto, a.g.e., s. 444.

stüdyoların farklı politikalarından etkilenmeye dolayısıyla da çeşitlenmeye başladı. Örneğin, RKO'ya bağlı olarak çalışan Fred Astaire-Ginger Rogers çiftinin filmlerinde, şarkı ve dans numaralarının öyküyle bütünleştirilmesi gündeme geldi, bunda Fred Astaire'in enerjisi ve yeteneği önemli rol oynadı. Astaire danslarını, sanki olay örgüsü içinden kendiliğinden doğuyormuş gibi sergileyebildiğinden seyircinin, duyguların bu biçimde dışa vuruluşunu inanılır bulmasına yardımcı olmuştur. Otuzların sonlarına doğru değişen ekonomik ortamın da etkisiyle, müzikallerdeki "lider" yönetmenin ağırlığı azalmaya başladı ve onun yerine yetenekleri kollektif çalışmayı aşan yıldızlar öne çıktılar. Böylece yalnızca fiziki görüntüleriyle değil, ses ve dans yetenekleriyle kendilerini kanıtlayan yetenekli oyuncular müzikallerin temel belirleyicileri haline geldi; stüdyolar bu yıldızların çevresinde birbirine benzeyen, ancak öteki stüdyoların yaptıklarından farklılaşan filmler ürettirler. Fox'un müzikallerini çoğunlukla bir sarışının etrafında kurması, Universal'ın Deanna Durbin'le, Columbia'nın Rita Hayworth'la çalışması gibi.

Otuzların sonunda Avrupa'da başlayan ve daha sonra ABD'yi de içine alan İkinci Dünya Savaşı, Hollywood'un dış pazarını büyük ölçüde sınırlamışsa da; film yapımı, savaş yılları boyunca artmış ve bunların arasında müzikaller büyük yer tutmuştur -1943'de yüzde kırk.⁽¹⁸³⁾ Savaş döneminde müzikallerin en sevilen eğlence biçimi olmasının kuşkusuz, bu filmlerin sunduğu "kaçış"la doğrudan ilgisi vardır. Savaşın bitmesiyle ortaya çıkan coşkulu dönem de aynı şekilde müzikallere uygun bir ortam olmuş ve tür altın çağının sonu olarak kabul edilen 1953'e dek iyice olgunlaşmıştır. Otuzlar boyunca yetenekli yıldızların, büyük prodüksiyon numaralarının ve mizahın önemini kavrayan sinemacılar, olay örgüsüyle dansları birbirine daha sıkı bağlamaya, özgün senaryolar, şarkı sözleri ve bestelerle çalışmaya özen göstermişlerdir. Ayrıca, kırklarda devreye giren

(183) A.k., s. 447.

rengin, müzikaller için çok uygun bir öge olduğu da unutulmamalıdır. Renk konusundaki deneyimlerin artması, müzikallerin fantastik dünyalarının inşasına büyük katkıda bulunmuştur. Giderek kişisel duyguların dışı vurulmasına ve sorunların çözülmesine yardım eder hale gelen gösterilere karşın bu filmlerde de sonuç yine ütopiktir. Yine aşk sorunları ve yanlış anlamalar çözülür, rüyalar gerçekleşir ve heteroseksüel romantik aşk evlilikle -ya da evlilik vaa-diyle- son bulur. Operetlerin ağır sayılabilecek müziği yerine popüler müziği koyan, ancak onlardan teinell kadın erkek çatışmasını -aşkım- alıp, sahne arkası müzikallerinin dinamizmine katan bu müzikaller, aynı zamanda sanat ve eğlence arasındaki zıtlışmayı odak noktası yapmışlardır. Kırkların müzikallerinde yer alan popüler müziğin kalitesinin yüksek olduğu, George Gershwin, Cole Porter, Irving Berlin gibi bestecilerle çalışıldığı da unutulmamalıdır.

2. Elliler ve Sonrası

Bu dönemde, Hollywood müzikali kavramına damgasını vuran olgu, bu kavramla neredeyse bütünleşen MGM şirketinin müzikal film yapım faaliyetleridir. Müzikal türü incelerken "yaratıcı"nın saptanmasının zor olduğuna, filmlerle film gruplarını yönetmenlerden çok stüdyo ve yıldızların belirlediğine değinilmişti. Bu çerçevede MGM'in, Arthur Freed yönetimindeki müzikal yapım birimi, bir auteur haline gelmiştir. Freed, şarkı sözü yazarı olarak katıldığı sinema dünyasına, MGM bünyesinde çalıştığı sürede Vincent Minnelli, Stanley Donen gibi yönetmenleri, Judy Garland, Gene Kelly gibi icracıları kazandırmıştır. Ünlü bir yapımcı olan Joseph Pasternak'ın da Freed'in yapım birimine katılmasıyla MGM, en ünlü yıldızların rol aldığı en popüler müzikalleri üretmiştir. Savaş günlerinde ve sonrasında müzik kullanımı açısından ilgi çeken bir başka şirket ise Walt Disney'in şirketidir. Canlandırma sinemasının bu ünlü ismi, çizgi karakterlerinin söyledikleri şarkılarla ünlenmiş bir-

çok film yapmıştır. Görüntü ve müzik uyumuna ağırlık veren, gençlere müziği tanıtmayı hedefleyen filmler de yapan Disney'in bu tarz filmlerinin ilki, popüler değil klasik müzik parçaları kullanarak gerçekleştirildiği 1940 tarihli *Fantasia*'dır.

Elliler, Kore savaşı ve soğuk savaşla birlikte farklı bir dünya anlayışı getirdi ve müzikallerin ütopyacı iyimserliği etkisini yitirmeye başladı. Müzikale yönelik genel ilgi, yavaş yavaş otuzların, kırkların peri masalı film müzikallerinden, duygusallığın ve bir tür gerçekçiliğin içiçe olduğu tiyatro müzikallerine kayıyor, yapımcılar bu nitelikteki başarılı oyunların haklarının peşine düşüyorlardı. Gençliğin kültürel değerleri sorgulayıp aileye başkaldırışına, televizyonun rekabetine, sinema seyircisinin azalması ve yaş ortalamasının küçülmesine sahne olan ellili yıllarda, popüler müzik endüstrisi büyük bir patlama yapmış, dolayısıyla, müzikallerin bütün bunlardan etkilenmesi kaçınılmaz olmuştu. Televizyonun rekabeti karşısında ciddi bir paniğe kapılan stüdyolar, tasarruf önlemleri almaya gerek görerek işe en önce çok büyük maliyetli müzikallerden başladılar. Pek çok yıldız, yönetmen, koreograf vb. sanatçıların sözleşmelerine son verildi; müzikaller hem sayıca azaldı, hem de daha dikkatli daha ucuza mal edilmeye çalışıldı. Bu durumda, parlak günlerin yönetmen ve oyuncularının bir kısmı kısa süre içinde bu alanı terk etmek zorunda kalırken; genç yetenekler, kendilerini geliştirme konusunda engellenmiş oldular. Ancak yine de, Stanley Donen, Gene Kelly ve Vincent Minnelli gibi az sayıda isim, müzikal yönetmeyi sürdürerek dans ve müzik numaralarını olay örgüsüyle bütünleştiren filmler yaptılar.

Bu döneme ilişkin ilginç bir gelişme, farklı türlerde film yapmakta olan -Howard Hawks, Fred Zinnemann, Otto Preminger, Joseph L. Mankiewicz, William Wyler gibi- bir grup yönetmenin ellilerin sonlarına doğru müzikal yönetmeye başlamasıdır. Ancak bunların çoğu bir filminden öteye gitmemiş, altmışlara gelindiğinde müzikal filmin can çekişmekte olduğu fikri yaygınlaşmıştır. Broad-

way müzikallerinden yapılan film uyarlamalarının ellilerin sonunda ve altmışlarda yeniden ağırlık kazanmasına karşın, 1961 yapımı **Batı Yakasının Hikayesi** (West Side Story, Robert Wise), özgün müzikal filmlerin hâlâ seyirci çekebileceğini göstermiş, altı dalda Oscar ödülü kazanmış ve müzikal anlayışının değişmesine zemin hazırlamıştır. Temelinde Romeo ve Jüliet'in bulunduğu bir sahne yapıtından uyarlanan bu film, bir müzikal olarak, ilk kez açık bir biçimde toplumsal gerginliklere yer vermiş; sınıfsal ve ırksal çatışmanın sonuna mutlu bir kavuşma/bütünleşme gösterisi yerleştirmişti. Filmdeki kadın ve erkek karakterlerin hemen hemen hiç dans etmeyip duygularını yalnızca şarkılarla iletmeleri, stüdyo dışında gerçek mekanlarda çekilen sahnelere yer vermesi, doğal seslerin dış dünyanın gerçekliğini vermek üzere kullanılışı, kalabalık dans sahnelerinin çerçeve içine yoğun biçimde yerleştirilerek üst açılarla görüntülenmesi, **Batı Yakasının Hikayesi**'nin farklı stilini vurgulayan örneklerdir. Eleştirmenler ve seyirciler tarafından beğenilen film, birçok dalda Oscar kazanarak müzikal filmlerin de ciddiye alınabilir olduklarını kanıtlamıştır. Ancak bu durum, birçok eleştirmenin önceki "çocuksu" saf eğlence ve kaçış müzikallerini yok sayarak, yalnızca "ileti içeren" müzikalleri yetişkin bulmasına ve desteklemesine neden olmuştur.

Altmışlar boyunca sahne uyarlamalarının sayısı giderek arttı, **Çiçekçi Kız** (My Fair Lady, George Cukor, 1964) gibi pahalı örneklerle, **Gökkuşağı** (Finian's Rainbow, Francis Ford Coppola, 1968) gibi, hâlâ eski günlerin müzikallerindeki büyülü dünyayı yalamaya çalışan filmler yapıldı. Ancak, müzikalin temelindeki "bugün"e ve günün popüler müziğine bağlılık sarsılırken, yüzyılın başlarına ya da önceki yüzyıla geri giden kostüme müzikaller doğdu. Bu dönemde yapılan -eskiye oranla- az sayıda müzikalin çoğu gişe açısından başarısızlığa uğramıştır. Altmışların müzikaller açısından özelliklerinden biri de, ellilerde başlayan bir eğilimin devamı olarak ünlü müzikçilerin yaşam öykülerinin filmleştirilmesidir.

Bu durum, müzikal numaraların azalmasına, kalabalık dans gösterilerinin neden olacağı pahalılığın ortadan kalkmasına, şarkı sahnelelerinin ağırlık kazanmasına neden olmuştur. Bunun yanı sıra gençliğin bir numaralı yıldızı Elvis Presley'in rol aldığı filmler, şarkıcının hayranları tarafından çok büyük ilgiyle karşılanmış, popülerlik açısından birinci sıraya yerleşmiştir. Elvis Presley'in, kendi başına bir alttür oluşturan bu filmleri, günün popüler müziğiyle ilişkinin yeniden kurulmasını sağlamış, müzikallerde rock müziğe yer verilmesinin, pop yıldızlarının film yapmalarının gelenek haline gelmesinin yolunu açmıştır.

3. Müzikalden Sonra

Yetmişli yıllar, westernler gibi müzikal filmler için de çöküş dönemi oldu ve bunların bir kısmı, yine tıpkı bazı westernlerde görüldüğü gibi, kendi uylaşmalarını sinemaya, kurucu ilkelerini sorgulamaya başladı. Yapılan müzikallerin çoğunun, türün temel uylaşmalarının bir kısmını radikal biçimde reddetmesi ya da farklı biçimde kullanması, türü tür yapan nitelikleri ortadan kaldırdı. Müzikal film, seyircisini televizyona kaptırarak popülerliğini yitirdi. Bir film türünü sürdürmek için gerekli olandan çok az sayıda çekilen müzikaller, doğrudan siyasal ve toplumsal meseleleri irdelemeye başlayıp, yaşamın çözülemeyen çelişkilerinin yarattığı mutsuz sonlara yer vererek, komediden drama kayarak eskisinden çok farklı bir nitelik kazandılar. Yetmişlerde, hem gişe başarısı, hem de eleştirel ilgi açısından dikkat çeken ve bu değişimi örnekleyen müzikallerin yanı sıra yeni bir alttür olarak "rock opera"lar gündeme geldi (**Jesus Christ Super Star**, Norman Jewison, 1973; **Tommy**, Ken Russel, 1975). İlk gruba girenlerin büyük bölümü, yine müzik ve gösteri dünyasıyla ilgili olmakla birlikte, konuları ve konulara yaklaşımları açısından geçmişin müzikallerinden büyük ölçüde ayrılır. **Kabare** (Cabaret, Robert Fosse, 1972), **New York, New York**

(Martin Scorsese, 1977), **All That Jazz** (Robert Fosse, 1979) ve **Hair** (Milos Forman, 1979) en çarpıcı örnekleri oluşturmaktadırlar. Bu filmleri, kendi başlarına bir türün çerçevesine yerleştirmeye gerek olmaksızın ele alıp incelemek de mümkündür. Müzikal filmlerin tür olma özelliğini yitirmesinin bir başka nedeni de, stüdyo sisteminin altmışların sonunda tümüyle ortadan kalkmasıyla ilgilidir. Nitekim, o sırada ciddi bir mali yıkım içinde olan, bir dönemin en güçlü stüdyosu MGM, eski parlak günlerin anılarını tazelemek üzere **İşte Eğlence'yi** (That's Entertainment, 1974) gerçekleştirmiştir. Eski filmlerin çeşitli parçalarından oluşan bu film, seyirci tarafından iyi karşılanmış ve geçmiş -yani Vietnam ve Watergate öncesi günlerin "masum" dünyasını hatırlatan başka nostaljik filmlerin yapılmasına neden olmuştur.

Yetmişlerin ortaları, Hollywood'un kendi üzerine en çok filmi yaptığı dönemdir. Bu tavır, Hollywood ile seyircisinin, özbilincini, uzmanlaşma düzeyini ve nostaljik tavrını sergilemektedir. Hollywood'un kendi parlak günlerinin anılarını filmleştirerek popülerliğini sürdürme çabaları, Amerikan sinemasının iki güçlü ögesi olan yıldız sistemiyle tür filmlerinin önem sırasındaki yerlerini yönetmene bıraktıkları bir döneme rastlamaktadır. Bu durum Hollywood geleneğini iyi bilen genç yönetmenlerin sık sık ustalarına göndermeler yapmasına; mevcut türsel kodların, uylarımların olanaklarını araştırıp yorumlamaya çalışmasına olanak vermiştir. **New York, New York** bu eğilimin çarpıcı bir örneğidir ve öyküsü İkinci Dünya Savaşının bittiği, müzikalin en parlak tür olduğu mutlu günlerde başlar. Arkasındaki geleneğe topyekün bir gönderme yapıyor gibi görünen bu film, öteki müzikallerden oldukça farklıdır. Geçmişle bugüne yönelik rahatlatıcı her türlü yanılsamanın üzerine giden ve bu nedenle de "acı"laşan bir film; dolayısıyla, bazı eleştirmenler tarafından "ilk hasta Hollywood müzikali" olarak değerlendirilmiştir. **New York, New York** da, bir çok öteki müzikal örneğinde görüldüğü gibi, gösteri dünyasının insanlarını anlatmaktadır. Ancak

Scorsese filmini, erkekle kadının tanımlanmış toplumsal -ve cinsel rolleriyle ilgili taleplerin yarattığı gerginlik üzerine kurmuştur. Öteki müzikallerden farklı biçimde , eski rol tanımlamalarına uyulmadığından, mesleki ve kişisel düzeylerde ortaya çıkan sorunlar çözümlenememekte, ortaya mutsuz bir son çıkmaktadır. Böylece film, kendini müzikle ifade eden bir drama haline gelmektedir.

Bob Fosse'un, yukarda anılan iki filmi de yetmişlerin önemli müzikalleri arasında yer alır. Kabare, tarihin can alıcı bir noktasında, yükselen Nazizm'in tehdidi altındaki Berlin'de, yine bir sahne arkası yaşantısı sergiler. Ancak, dışarıyla kabare birbirinden kopuk değildir, katil olabilen ve sokaklardaki şiddeti gerçekleştirenler aynı zamanda şarkı da söyleyen insanlar olarak filmin dünyasına katılırlar. Kahramanlar ise kendi bireysel özgürlüklerinin tadını çıkarma konusundaki hassasiyetlerine karşın, yaklaşan tehlike karşısında son derece naif bir tutum takınmışlardır. Film, kabarede söylenen şarkılar aracılığıyla bir yandan dışardaki şiddeti yaratanın ekonomik ve toplumsal koşullar olduğunu sezdirirken; öte yandan da burjuva değerleriyle dalga geçmektedir. Bu filmde de, erkek ve kadın arasındaki aşk ilişkisi, öyküde önemli bir yer tutmakla birlikte "romantik"liğinden sıyrılmış ve belirleyiciliğini büyük ölçüde yitirmiştir. Bu kez de mutlu son yoktur. Çünkü zaten yaratılan atmosfer iyimserlik aşılaktan çok uzaktır ve hayallerin gerçekleşmesi, ütöpik bir dünyanın kurulması olanaksızdır. Bu filmin -müzikal olarak ele alındığında- bir başka özelliği de, ilk kez geleneksel cinsiyet tanımlarının dışına çıkmış olmasıdır. Kabare'yi, bir anti-müzikal olarak tanımlamak bile olasıdır.

Altmışların sonunda yönettiği müzikallerle, sinema yazarları tarafından, Berkeley, Minnelli ve Donen çizgisinde yeni bir auteur olarak değerlendirilen Bob Fosse'un **All That Jazz**⁽¹⁸⁴⁾ adlı filmi ise, otobiyografik bir çalışmadır. Filmde, sanatçının toplumdaki ye-

(184) Argoya kaçan bir deyim olan "all that jazz", "hepsi tatava" ya da "caz yapma" olarak Türkçeleştirilebilir.

ri, çağdaş ailenin konumu, cinsel özgürlük ve ölümle yüzleşme gibi sorular ele alınmakta, bunların sanatsal süreçlerle ilişkisi irdelenmektedir. Bu film, sahne arkası müzikallerinin bir benzeri gibi görünmekle birlikte, anlatısı, anılara geri dönüşlerin, fantazilerin, filmin "gerçek" dünyasının ve hazırlanan müzikalin görüntüleri etrafında kurulması, geçişlerde açık ipuçları verilmemesi nedeniyle oldukça farklı bir yapıya sahiptir. Bu nedenle de film seyirciden, nedenselliğe dayalı bir kronolojik çizgi izleyen müzikallerde söz konusu olmayan, fazladan bir kavrama çabası talep etmektedir. Görsel etkisi ve dramatik yoğunluğu açısından eleştirmenler tarafından onaylanan film, konusunun müzikale uygun olmadığı iddiasıyla tartışmalara yol açmışsa da, ciddi toplumsal ve psikolojik temaların işlenmesi açısından önemli bir örnek olmuştur.

All That Jazz, kırkların müzikallerindeki enerji, yoğunluk ve fantaziyle yüklü olmasına karşın; onu klasik müzikal tanımının dışına taşıyan bir çok özelliğe sahiptir. Bunların başında anlatının zaman yapısındaki farklılık gelir. Ancak, konunun işlenişinde de önemli değişiklikler gözlenmektedir. Örneğin, gösteri dünyasını yöneten mali çevrelerin varlığı ve belirleyiciliğinin altı çizilir, bu dünyanın hiç de görüldüğü denli gerekliliklere dayanmadığı vurgulanır, mükemmellik arayışının ve sanatsal yaratıcılığın matematiksel formüllerden çok öznelliğe açık olduğu ortaya konur. Yapım için para koyanlar estetik kararlara müdahale ederken; yönetmen, oyuncuların seçiminde kişisel arzularının etkisi altında kalmakta, kendine çekici gelen ama yeteneksiz bir kızı da kadroya almaktadır. Filmin en çarpıcı gösterisi finale yerleştirilmiş ve sanatçılarla her kesimden seyirci müzik aracılığıyla kaynaştırılmıştır. Ancak bu sahne, mutlu gelecek günleri karşılamak üzere değil, yönetmeni ölüme uğurlamak üzere düzenlenmiş bir kutlamadır. Ölüm güzel bir kadın kimliğindedir ve bu dünyanın gerginliklerinden onun karnatları arasında kurtulmak mümkündür. Bu yüzden **All That Jazz**'in son sahnesindeki uyuşumsal kucaklaşma, erkek kahramanla

dünya güzeli ölüm meleği arasında gerçekleşir.

Hair ise, yetmişlerin duyarlılığının ürünü olan bir sahne müzikalinden uyarlanmıştır. Hair altmışların gençliğinin kendilerinden önceki kuşağa ve onların ideolojisine başkaldırlarken nelerle silahlандıklarını -Zen, esrar, Freud, Reich, Marcuse ve özgür aşk- gösterir. Bu filmin çarpıcı yönü dünya çapındaki siyasal olaylar ve düşünceler üzerinde duran, kurumların eleştirisini ideolojik bağlantıları içinde yapan ve siyahları ilk kez "insan" gibi değerlendiren bir müzikal olmasıdır. Bu filmde de, müzikallerin geleneksel niteliklerinden olan "cemaat"e de yer verilmiştir ancak bu cemaat artık hip-pilerden oluşmuş göçer bir topluluk aracılığıyla inşa edilmektedir. Film, genç kuşağın yaşamın anlamına ilişkin sorularının yamıt seçeneklerini araştırmak konusunda bir isteği sergilerken, cinsel özgürlüğün, servete, iktidara ve şehvete yönelik hastalıklı hırsın karşısına konulabileceği görüşünü de beraberinde getirir.

Müzikal, yeni sosyo-kültürel biçimlenmelerle türsel temsiliyet biçimlerindeki değişimler arasındaki güçlü ilişkiyi ortaya koyan ve ideolojik yönü açıkça görülebilen bir türdür. Yetmişlerin ilk yıllarındaki müzikaller, bu yılların niteliği haline gelen ve bazı westernlerde de ortaya çıkan eleştirel ruhun kanıtlarıdır.⁽¹⁸⁵⁾ Ancak yetmişlerin sonlarında, yeniden geleneksel müzikal kalıplarına dönmeye başlandığı; romantik aşkın yeniden bir mit haline getirildiği, geleneksel toplumsal cinsiyet rollerinin ve erilliğin öne çıktığı görülmektedir. **Cumartesi Gecesi Ateşi** (Saturday Night Fever, John Bedham, 1977) ve **Yağ** (Grease, Randal Kreiser, 1978) ile ör-neklenen bu tavır, at kuyruklu kızlarıyla, daha sade bir yaşam tarzının egemen olduğu dönemlere özlemi dile getirmektedir. Bu filmlerin ilgi görmesinin nedenleri arasında, yetmişli yılları Amerikalılar açısından güvensiz kılan toplumsal bunalımların, kaçış fantazilerini çekici hale getirnesi de vardır. Sosyo-politik değişimle bağlantılı olarak liberal eğilimlerin yerini tutuculuk almış; altmışların satirik

(185) Michael Ryan, Douglas Kellner, a.g.e., s. 86.

ve eleştirel -liberal- bakışından kaynaklanan yitirmişlik, karamsarlık ve umutsuzluk duygusunun ortaya çıkardığı boşluğun doldurulmaya çalışılmasına Reagan dönemi öncesinden itibaren başlanmıştır. 1980'li yıllar Amerika'nın yeniden geleneksel değerlerine dönüp dört elle sarıldığı dönemdir. Dolayısıyla bu dönemde müzikaller yeniden toplumsal kaynaşma, rüyaların gerçekleşmesi gibi ütopyacı tavrını takınmıştır. Seksenleri ve bu yılların müzikallerini en iyi temsil eden film **Flash Dance**'dir (Adrian Lyne,1983). Bu filmde, klasik müzikallere içkin ideolojik yaklaşımın özü değişmemiş olsa da; kendini dışa vuruş tarzında çarpıcı değişiklikler vardır. Filmin merkezdeki tek kahramanı, seksenlerin özgür genç kadınının bir simgesidir ve iki kahramanlı müzikal anlatı kalıbının bir yana bıraktığını gösterir. İşçi sınıfının üyesi olan bu kadın karakter, sonunda tüm hayallerine kavuşacak, öğrenim görmek istediği akademiye kabul edilecek; bu konuda kendine yardım eden yakışıklı ve üst sınıftan erkekle ortak bir yaşam kuracaktır. Ancak, filmde egemen olan tutucu tavır kendini, öncelikle popüler sanatın "ciddi" olana feda edilişiyle ortaya koyar, sonra da cinsel özgürlüğün ve kadının bağımsız yaşamının terk edilişi demek olan romantik aşkın yüceltilişi aracılığıyla iyice hetleşir. Bununla birlikte kaçınılmaz olarak dönemin gereksinimlerine de yanıt verilmekte, akademik sınav heyeti disko müziğine karşı yobaz bir tavır sergileyememektedir.

C- Müzikalin Öğeleri

Müzikaller, korku filmlerinin aksine seyirciyi eğlendirmek ve neşelendirmek üzere inşa edilmişlerdir. Bu nedenle de çoğu kez "müzikal güldürü" olarak adlandırılırlar ve opera gibi ağırbaşlı sahne eserlerinden ayrılırlar. Müzikali "ağır başlı" yapıtlardan ayırma çabası hep sürmüş, türü belirleyen şeyler, popüler müzikle, yetenek, hırs ve çalışmanın sonunda ortaya çıkan mükemmel gösterinin seyircide uyandırdığı hayranlık olmuştur. Filmin dünyası nerede

kurulursa kurulsun, sesin ve görüntünün, şarkıyla dansın, şarkı sözüyle sinematografik olarak yaratılan atmosferin uyumu, müzikallerin başarısını belirleyen temel etkidir. Bu nedenle de, uzun bir süre müzikallerde, aşk ve başarı öyküleri anlatmanın ötesine geçme zorunluğu hissedilmemiştir. Sinemanın gerçek anlamda kitlelere mal olduğu ve onlara yönelik bir eğlence endüstrisi olarak kabul edildiği dönemde ortaya çıkması, müzikalin niteliğini bu yönde önemli ölçüde belirlemiştir. Gözü ve kulağı okşayan, mutlu sonla noktalanmış bu filmlerin konularının önceleri fazla çeşitlilik göstermesi gerekmemişse de zaman içinde artan talebi karşılamak üzere çeşitli sahne oyunları ve özgün senaryolar devreye sokulmuştur.

1. Müzik ve Dansın Yeri

Müzikaller, adlarından da anlaşılacağı gibi, müziğe özel bir önem veren filmlerdir. Ancak müziğin ağırlık taşıdığı ve karakterlerin görüntüde mevcut olan ya da olmayan müzik kaynağına tepki vererek dans edip şarkı söylediği filmlerin hepsi müzikal olarak kabul edilmezler; çünkü, şarkı ve dans **Mavi Melek**'deki (Der Blaue Engel, Josef von Sternberg, 1930) gibi, filmin varlığı için hayati bir öge olmayabilir. Gerçek müzik olaylarını sergileyen **Woodstock** (1970) gibi filmler de kurmaca anlatılar olmadıklarından müzikal sayılmazlar. Böylece, müzikaller için müziğin "olmazsa olmaz" niteliğinin yeterli olmadığı; müziğin belirli bir tarzda kullanılmasının gerekli olduğu ortaya çıkmaktadır. Dennis DeNitto müzikal filmi bu çerçevede değerlendirerek, "içerdiği popüler müziğe, öyküdeki karakterlerin filmin varlığını birincil derecede haklılaştıracak biçimde şarkı söyleyip dans ederek tepki verdiği kurmaca anlatılar" olarak tanımlamaktadır.⁽¹⁸⁶⁾ Ancak, DeNitto'ya göre müzikallerin müzikal olmanın ötesinde birer film olduklarının unutulmaması ge-

(186) Dennis DeNitto, a.g.e., s. 438.

rekir. Aksi takdirde, bu filmlerin eleştiri ve incelemelerinde yalnızca müziğin özellikleri, rol alan yıldızların kimlikleri, sesleri, danslarıyla sınırlı kalınmaktadır.

Müzikallerin arkasında, eylemi, hareketleri ve müziği birlikte kullanan tüm sahne gösterilerinin -melodram, vodvil, sirk, müzikhol, varyete, kabare, sahne müzikali- oluşturduğu güçlü bir gelenek vardır. Ayrıca, yirminci yüzyılın ilk yıllarında büyük ilgi gören *spectacle* ların sahne düzenlemesi tekniklerinde yaptığı değişiklikler, tiyatrolarda büyük dekorların ve kalabalık oyuncu kadrolarının yönetilmesine olanak vermiştir. Böylece, zengin, süslü ve pahalı Broadway müzikalleri, Amerikan burjuva kültürünün önemli bir parçası haline gelmiş; Avrupa'nın "ciddiyet"inden kurtulmuş ve popülerlik üzerine kurulmuş bir gösteri tarzı gelişmiştir. Müzikal filmler, bu pahalı gösterileri izleyemeyen geniş kitlelere son derece çekici gelmiştir. Bu arada, boş zaman ve eğlence kavramları belirli biçimde tanımlanmış, müzik, dans ve güldürü eğlencenin temel öğeleri olarak kabul edilmiştir. Bu durum, Dyer'ın da belirttiği gibi, "eğlence"nin tanımının ideolojik niteliğini açıkça ortaya koymaktadır. Bu kavrama daha yakından bakmak yararlı olacaktır.

Entertainment sözcüğü Fransızca kökenli olup; sürdürmek, beslemek, bakıp büyütmek anlamlarına gelmekte ve dolayısıyla, bir kişiden ötekine yönelen, ötekinin ilgisini yakalamak ve onunla bağ kurmak çabası içeren bir olguya işaret etmektedir. Ancak bu sözcük zamanla iki anlam içerir hale gelmiştir. Artık entertainment, hem dialog sanatının eski ustalarınca kullanılan, izleyicinin ilgisini onun havasını kollayarak kesintisiz olarak sürdürmeye dayanan gelişkin bir anlatma biçimine; hem de, izleyenleri uyutup keyifli rüyalarla aldatan ve böylece hakiki yaşamsal konulardan uzaklaştıran bir temsiliyet tarzına gönderme yapmaktadır. İkinci anlam, Fransızların seyirlik gösteriler -ve eğlence- için *entretenir*'i terk edip bunun yerine *divertir*'i kullanmalarından itibaren ortaya çıkmıştır. Çünkü bu sözcük, düşmanın ilgisini esas faaliyetten başka tarafa çekerek

üzerine saldırmakla ilgilidir. Dolayısıyla, geleneksel olarak eleştirilenler de bu iki anlamdan birini ele alıp ötekini dışlamakta, seyirlik gösterileri ya uyuşturucu olarak nitelemekte; ya da icracıyla izleyici arasında kurulan özel bir bağ olarak değerlendirmektedirler. Ancak bu iki tanım zıt olmaktan çok birbirinin bütünleyicisidir. Çünkü hem izleyenle özel bir bağ kurulmakta, onun değerlerini onaylamakta, hem de bu yol aracılığıyla belirli bir saptırma için - kullanılmaması da söz konusu olan- bir olanak sağlamaktadır. Amerikan eğlence endüstrisi -"entertainment industry", "show business"-, eğlenceyi tam da bu anlamda değerlendirmiştir. Böylece, özellikle kentli, çalışan kesimlerin boş zamanlarını para harcayarak doldurmalarını sağlayan, ilgilerini günlük yaşamın sorunlarından uzaklaştıran gösteriler üretilmiştir.

Sesle hareketin, müzikle dansın, insan yaşamında büyük yer tutması ve kendini ifade etmenin en etkin araçları olması, eğlence endüstrisinin bunlardan yüksek oranda yararlanmasını kaçınılmaz kılmıştır. Nitekim müzikaller de, yukardaki eğlence tanımı çerçevesinde müzikle danstan sonuna dek yararlanmış ve koltuğunda oturan seyircinin bile bu dinamik sürecin bir parçası haline gelip aşlan- lanışına olanak sağlamıştır. Sinematografi, kendi özgün doğasından kaynaklanan özellikleri sayesinde, tiyatro sahnesinin fiziksel sınırlarını aşp müziği ve dansı sonsuz genişliklerin içine yerleştirmeyi başarır. Filmin kendi hareketliliği, ritmi ve temposu, görüntü içindeki hareketin ve eşlik eden sesin etkisini daha da artırır. Bu nedenle, eğlence kavramının beraberinde getirdiği beklentiler, sesli filmin ilk günlerinden itibaren dansla müziği, müzikal filmler aracılığıyla popüler sinemanın ayrılmaz birer parçası haline getirmiştir. Müzikal filmleri, şarkılı ve müzikli filmlerden ayıran nokta da burada ortaya çıkmaktadır. Bir sahne gösterisini, bir konseri, bir yıldız şarkıcının ya da dansçının solo icralarını içeren sahneler yer veren filmler müzikal olarak değerlendirilemezler. Sinemanın kendi olanaklarını, müzikalin geleneklerinin hizmetine vermesi; buradan si-

nemaya özgü müzikal türü oluşturan anlatısal öğelere sahip filmlerin ortaya çıkması gerekir. Müzikal filmlerde müzik ve dans, mitleşen eğlence kavramıyla bütünleşen ütopyacı bir tavırla değerlendirilmek, fantastik dünyanın kuruluşuna katkıda bulunmak zorundadır. Eğlencenin, tanım gereği içerdiği "saptırıcı"lık özelliği, geleneksel müzikallerin gerçekleşen hayaller üzerine kurulan anlatılarında gülünç anlara, müzik ve dans numaralarında ise gülünç sürprizlere yer verilmesine neden olmuştur. Bu gibi komik öğelerin popüler, neşeli bir müzikle, ona uygun şarkı sözlerini ve dansları desteklemesi, klasik müzikallerin renkli ve "hafif" atmosferinin yaratılmasında önemli bir rol oynamıştır.

Eğlence kavramını ve müzikal türle ilişkisini bu biçimde açıkladıktan sonra, dans, müzik ve şarkının müzikal filmlerin anlatı yapısı içinde nasıl örgütlendiğine geçilebilir. Hollywood müzikallerinin müzik ve görüntü ilişkisini inceleyen Alan Williams'a göre, bu filmlerde tercih edilebilecek iki seçenek vardır. Bunlardan biri, sesin filmin diegetik -kameranın önünde kurulmuş olan- dünyasına sadık kalması, ancak görüntünün bu dünyanın dışındaki malzemeleri kullanmasıdır -yani, Busby Berkeley'in koro kızlarıyla oluşturduğu ve anlatının inşa ettiği dünyayla bağlantısı olamayan geometrik biçimler gibi. İkinci seçenekte bunun tersi söz konusudur ve görüntü diegetik dünyanın içinde kalırken, şarkıyı filmin karakterlerinden biri bile söylese ses, bu dünyanın dışına çıkar -yani, kumsaldaki küçük otel odasında ya da tren kompartmanında görünmeyen bir orkestranın müziği duyulur. Her iki durumda da, müzikal numaranın uzamı, anlatının uzamından daha geniş bir hal almaktadır. Williams'a göre, müzikal türde müziğin yaşamdan daha büyük görünmesi, yaşamın kendinin de kurnaca film olarak aşkınlanmasıyla ilintilidir. Müzikal numaraların bunun da ötesine geçip film sel diegesisi yıkması ise, daha büyük, hiç soruşturulmayan ve mistifiye edilmiş bir proje olan "eğlence"nin bağlamı içinde gerçekleşir. Williams, müzikallerde ortaya çıkan, ancak uyaşımlar aracılığıyla te-

dirginlik yaratmayan bazı özel durumlara da dikkat çekmektedir. Görüntünün, yanlış biçimde önceden kabul edilen "doğal"lığı nedeniyle müzikallerde sesin kaynağının devamlı olarak açıklanmaya çalışıldığını, ama genel çekim ölçeğinde şarkı söyleyen karakterin sesinin sinema perdesinin hemen arkasındaymışçasına duyulmasının tuhaf karşılanmadığını da ileri sürmektedir. Williams bu durumu, görüntünün müziğin uzantısı haline gelmesiyle açıklamakta, şarkıyı söyleyen karakterin de müziğin kaynağı değil, kaynağın göstergesi olduğunu ileri sürmektedir. Popüler müzik endüstrisinin ses kayıtlarında, yakın mikrofon tekniğiyle, çok net bir ses elde etme ilkesinin burada da geçerli olduğunu, şarkının temiz duyulması gerektiğini, tüm dikkatin bu yakınlık aracılığıyla şarkıya yöneldiğini anlatan Williams'a göre, günlük yaşamda gerçekleşen dikkatin duyulanları seçmesi ve belirlemesi sürecinin müzikallerde bir anlamda zorlamaya dönüştüğünü ortaya koymaktadır. Bununla birlikte, bu filmlerde de diyalogların yazımlanması sırasında, seste uzaklığa ilişkin olarak ortaya çıkan farkların göz önüne alınması, en azından dans ve şarkı numaralarına yer veremeyen sahnelerde, görsel ve işitsel perspektiflerin çakışmasına olanak vermektedir. Ancak, müzikallerde, mumaraların olay örgüsünü kırması, müziğin filmsel anlatıya süresel olarak katılmasını engellemez, filmsel zaman müzikal biçimin yarattığı düzen içinde sürer. Williams, müzikallerde filmin tümüne yayılmış ve senfonik bir nitelik taşıyan bir müzik yapısından çok, tek tek popüler şarkılardan oluşan parçalı bir yapı olduğunu da vurgulamaktadır.⁽¹⁸⁷⁾

Müzikallerde söz, diyaloglar aracılığıyla olduğundan daha fazla, şarkı sözleriyle önem kazanmaktadır. Müziğin ritmini ve dansın enerjisini paylaşan seyircinin, kurulan fantastik dünyaya katılmasında; aşk öyküsünün karakterleriyle özdeşleşmek kadar, şarkı sözlerinin duygusuna ve anlamına katılmak da büyük yer tutar. Karak-

(187) Alan Williams, *The Musical Film and Recorded Popular Music*, Genre: **The Musical**, a.g.e., s. 150-157.

terlerin duygularım açıklayan, ya da o andaki durumun betimlemesini yapan şarkılar, çoğu kez seyircinin de "hislerine tercüman olma" niyetindedir. Yaratılan eğlence mitinin niteliğine daha önce değinilmiş ve "eğlendirme" eylemini de içerdiği belirtilmişti. Klasik müzikallerde bu durum kendini açıkça ortaya koymakta; seyirci kurulan fantastik dünyaya ve eğlence ritüeline katılmak üzere, şarkılar aracılığıyla davet edilmektedir. Bazen diegetik dünyanın -muhakkak tiyatro salonunda oturmak zorunda olmayan- seyircisi daveti kabul eder ve yerinden kalkıp kutlamaya katılır. Yaşamsal uzlaşmazlıklar, toplumsal çelişkiler tümüyle duygusal düzleme indirgenmiş ya da en iyisinden mesleki sorunların içinde yok edilmiş olduğundan, sevgililerin başarıya ulaşp birbirlerine kavuşmaları -evlenmeleri- her şeyi yoluna koyar. Ütopyacı bir dünyada, yaşam düzeninin nasıl kurulacağı hiç belirtilmese de işlerin "bundan sonra" hep iyi gideceği anlaşılır ve müzikle dans aracılığıyla karakterler, filmin müzikal numarasını izleyenlerle olduğu kadar sinema salonundaki seyircilerle de kaynaştırılır. Ancak, otuzların müzikallerinde dış dünyanın sorunlarının daha doğrudan hissettirildiği ve umutsuzluğun, tam da "eğlence"den beklenen biçimde giderilebileceğinin şarkılar aracılığıyla seyirciye iletildiği görülmektedir:

"Asma yüzünü, hayat kısa; uğraşma blues'larla.
Giy dans ayakkabılarını, çık piste,
Gelsin neşen, dans et olabildiğince.
Kendini düğümlemişsin bırak, rahatla, keyfine bak,
Gece soğuk ama müzik sıcak.
Kasap, banker, manav ya da tezgahtar,
Önünde sorunlar olsa da hâlâ ay ışığı, müzik ve aşk var.
Gel müziği dinle ve dans et."

Müzikal filmin, beste, şarkı sözü ve koreografi gibi çok belirleyici yapı taşlarının, genellikle farklı sanatçılar tarafından gerçekleş-

tirilmesi ve icranın taşıdığı ağırlıktan kaynaklanan "yıldız" etkisi, bu filmlerde auteur 'ün saptanmasını çok zorlaştırmakta; bu nedenle de müzikaller daha çok, auteur yönetmenler aracılığıyla değil, türsel özellikleri çerçevesinde ele alınmaktadır. Bu anlamda, bir müzikal filmde yer alan popüler danslar, ya da modern danstan ve bale-den uyarlanarak popülerleştirilen figürler de müzik denli önem kazanmaktadır. Dansların filmsel metnin oluşumundaki yerini, dans ve müzik numaralarının belirli işlevlerini tanımlayarak incelemeye çalışan Jim Collins, otuzlarda RKO şirketi tarafından yapılan Fred Astaire ve Ginger Rogers müzikallerinden yararlanarak , "öykü/söylem; dansın yüceltilişi; dansın cinsel gücü" olarak üçlü bir tipoloji geliştirmektedir. Bunlardan birincisinde, filmin diegetik dünyasında düzenlenen gösteriyi izleyen seyirciler bulunmaktadır ve zaten gösteri onlar için yapılmaktadır. Bir yandan şarkı sözleri ve bakışlarla, öte yandan izleyiciyi de dansa dahil eden bu numaralarla, seyircide yaratıcı sürece katılıyormuş yanılması yaratılır. Seyirciye, doğrudan "sen" diyerek yönelmekle elde edilen bu durum, Collins'e göre, ideolojilerin bireyleri özneye dönüştürmesinin bir örneğidir. Yani, seyirci metnin o anda doğrudan kendi şahsına yönelmediğine inanmakta, özne olarak konumlanmakta ve metnin ideolojisine açılmaktadır. Seyirci bir yandan film metnine katılarak, öte yandan da kendi varlığının bu gösterinin devamı için gerekli olduğuna inanarak; bu tür müzik/dans numaralarının işlevi olan "umutsuzluğun seçeneği" olarak dans fikrinin kabul edilmesine katkıda bulunur.⁽¹⁸⁸⁾ İkinci grupta ise, genellikle filmin ortalarında ya da ikinci yarısında devreye giren ve seyirci artık dansın önemine inandığından, doğrudan dansın yüceltilmesine yönelik numaralar yer almaktadır. Bu numaralarda, şarkı sözleri aracılığıyla dansın nasıl yapılacağı anlatılırken öteki danslara da göndermeler yapılmaktadır.

(188) Jim Collins, *Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The Place of the Spectator Within the Textual Mechanisms, Genre: The Musical*, a.g.e., s. 134, 140.

Gerçek dünyada en önemli değer ekonomik başarıyken, bu yıldızın ya da yıldızların büyük bir beceriyle icra ettikleri dans numaraları aşkta ve dansta başarıyı, müzikalin kûrmaca dünyasının en önemli değeri kılmaktadır. Ancak bu sıradan bir yer değıştirme değildir; sürekli olarak "gerçek" dünyaya yapılan göndermelerle birlikte gerçekleştirilir. Üçüncü gruba dansın cinsel gücünü sergileyen numaralar girmektedir. Collins'e göre, müzikalin diegetik dünyasında dansın bu denli önemli olmasının temel nedeni cinsel eylemin bir metaforu olarak kullanılabilmesidir. Collins, bu dans numaralarının müzikallerde, öncekilerden farklı olarak umutsuzluğa bir seçenek ya da dansın kendini yüceltme örneğı olarak yer almadığını; cinsel yakınlığın bir aracı olduğunu söylemektedir. Bu danslar, öteki danslardan farklı bir pistte gerçekleşirler; seyirci ve orkestra tümüyle ortadan çekilmiştir; çiftin içinde bulunduğu mekanda onlardan başka kimse yoktur. Bunun bir uzantısı olarak da oyuncular, önceki numaralardan farklı biçimde, seyirciye bakmazlar.⁽¹⁸⁹⁾

2. Öykü ve Tema

Seyircisine hoşça vakit geçirtmek ve bu ârada, toplumsal cinsiyet rollerinden, cemaat ruhunun gücüne uzanan alanda ideolojik bir tavır ortaya koymak çabasında olan müzikallerde öykü, büyük oranda kadınla erkek arasındaki romantik aşk üzerine inşa edilmiştir. Dolayısıyla, aşık olduğunu geç anlama, yanlış anlamalar, kıskançlık vb., bu öyküleri dokuyan anlatısal ilmekler olarak kullanılır. Müzikal filmlerin öyküleri de bütün öteki popüler filmlerde olduğu gibi neden sonuç ilişkileri içinde, kronolojik bir sıra izleyen olaylar aracılığıyla akar. Öykünün başında, yine çevre ve karakterler tanıtılır ve böylece gerilimin alt yapısı sağlanır. Sahne arkasını anlatan müzikallerde dengede gibi görünen durum, gelen iyi ya da kötü bir haberle bozulur. Bundan sonra olaylar, hazırlanmakta olan

(189) A.k., s. 143-144.

gösterinin mükemmelliğine ilişkin endişelerle sürüp giden duygusal ve dinamik bir tırmanışa geçer. Ancak dengeyi bozan, daha doğrusu olayların ondan sonra "öyle" gitmesine neden olan, çoğu kez kadın ile erkeğin karşılaşmasıdır. Doğrudan aşk öyküsü anlatan müzikallerde de bu ikinci durum geçerlidir ve aşkın başlaması dengeleri değiştirir. Önemli olan nokta, dengenin bozulmasının tehlike anlamına gelmemesidir. Western ve korku türlerindeki gibi çok farklı olarak burada "tehdit" söz konusu değildir ya da anlamı oldukça değişiktir. Çünkü müzikaller güldürü ağırlıklı romantik aşk filmleri olarak, ölüme, dehşete ve şiddete değil, neşeli ve komik anlara yer verirler. Dolayısıyla tehlike, başarısızlık ve yenilgiyle ilgilidir ve başarıyı tehlikeye atacak herşey tehdit olarak kabul edilebilir.

Müzikal filmler anlatısal açıdan genel olarak iki grupta ele alınmaktaysa da, Richard Dyer buna bir üçüncü grup daha eklemektedir. Birinci grupta, anlatıyla gösteri numaralarının açıkça birbirinden ayrıldığı, ancak öykünün gösteri dünyasında gerçekleştiği müzikaller yer almaktadır. Bu müzikallerde bir gerçekçilik, daha doğrusu gerçekmişgibilik çabası söz konusudur ve bu, sahne arkasındaki yaşamlarla, gösterinin hazırlanışına ilişkin sorunlar aracılığıyla ortaya çıkar. Otuzlarda, ekonomik krizin etkisiyle para, işsizlik, fahişelik gibi sorunlar dolaylı biçimde, olay örgüsü ve diyaloglar aracılığıyla ya da şarkı sözleriyle gündeme gelmiştir. İkinci gruba giren filmlerde, anlatıyla numaralar birbirinden tümüyle kopuktur ve bunlarda öyküyle olay örgüsü, diegetik dünyanın sorunlarını ortaya koyar. Bu filmlerdeki şarkı/dans numaraları, karakterlerin herhangi bir durum karşısındaki tepkilerini ya da duygularını dışa vurabilmelerinin tek yoluymuş gibi görünür; bir özgürlük, baskıdan sıyrılma, bağımsızlık olanağı olarak kullanılır. Ancak bunların hepsi sonuçta öyküyle bütünleşmekte, hayaller yine de öykünün dünyası içinde gerektiği biçimiyle gerçekleşmektedir. Böylesi müzikallerde karakterler, şarkı söylemek ve dans etmek -ya da her ikisi için- adeta bir işaret beklerler. İkinci grubun içinde

özellikle Avrupa'dan etkilenerek kısa bir dönem için yapılmış olan Operetta'lar da yer almaktadır. Ancak bunlar daha farklı, görece "ciddi" bir müzik kullandıklarından, soyluların aşk hayatına ağırlık verdiklerinden ve saraylarda, malikanelerde geçtiklerinden, popüler müziğe, caza, tap dansına yönelen, şimdiki zamanda geçen müzikallerden oldukça farklıdırlar. Dyer'in sınıflamaya eklediği üçüncü grupta ise, anlatıyla numaralar arasındaki kopukluğu yok etmeye çalışan, dolayısıyla anlatı dünyasını da açıkça ütopyacı olarak kuran müzikaller yer almaktadır. Bunun yollarından biri, öyküyü geçmiş günlere götürmekse, bir diğeri de egzotik mekanlara taşımaktır. Böylece bazen on dokuzuncu yüzyıl Londra'sına, bazen Güney'in siyah cemaatine, bazen de uzak denizlerdeki adalara uzanmak olasıdır. Bu filmlerde toplumla -aslında cemaatle- bütünleşme tamamlanmış gibi görünmekte ve gerek anlatı gerekse numaralar aynı ütöpik çevrenin içinde gelişmektedir. Burada dans ve şarkı artık bir gösteri değil, cemaatin ortak eyleminin bir parçası, aynı zamanda da bir kutlama olarak yer almaktadır. Şarkılar herkesi davet eder ve yaşayanlar hep birlikte ritüeli paylaşırlar.

Rick Altman'a göre, kültürel bir "sorun giderme" yolu olan müzikaller, -bu gözle bakıldıklarında- toplumsal karşıtlıkları, onları tehlikeli olmaktan çıkaracak bir biçimde farklılaştırarak sergilemişlerdir. Müzikaller temel çatışmalarını üzerine kurdukları, düzenle özgürlük, ilerlemeyle durgunluk, işle eğlence gibisinden paradoksların doğal ve istenilir şeyler olduğu temasını işlerler. Bütün bu zıtlıklar biri olmadan öteki de olamayacak şeyler olarak sunulurlar. Böylece, insanı tedirgin edecek çelişkiler, zıtların uyumu olarak yeniden inşa edilirler. Altman, toplumun bu işlevi geleneksel olarak mitlerden beklediğini ve bütün bunların, müzikallerin Amerika'daki toplumsal statükonun devamında ne denli önemli bir rol oynadığını gösterdiğini ileri sürmektedir.⁽¹⁹⁰⁾

(190) Rick Altman, a.g.e., s. 270.

3. Çevre, Çatışma ve Karakterler

Müzikallerde çevre, korku sinemasındaki denli olmasa da büyük bir çeşitlilik gösterir. Sahne arkası müzikallerinde ve bir yıldızın yaşam öyküsünü anlatan filmlerde çevre kenttir. Gösteri dünyasının merkezi olan New York ve Broadway, müzikal türün en belirgin fiziksel çevresini oluştururlar. Ancak, sanatla olan ilişkisi nedeniyle Paris de, oldukça sık kullanılan bir kenttir. Kırsal yöreler ve uzak ülkeler de müzikallerde yer alırlar. Özellikle “Donanma Müzikalleri”nde çeşitli egzotik limanlar devreye girebilir. Burada önemli olan çevrenin, her neresi olursa olsun hiçbir zaman tehlike içermemesi, müzikallerin neşeli ve komik havasının buna izin vermemesidir. Çevre, mekanlar aracılığıyla müzikalin kurduğu fantastik dünyaların hazırlanmasına yardımcı olan, çoğu kez nötr bir artzeminidir. Kentlerde, tiyatro binaları, stüdyolar, soyunma odaları, neonlarla aydınlanmış işlek caddeler, şık gece kulüpleri, otel odaları ve apartman daireleri müzikal filmlerin en çok kullandığı mekanlardır. Görüldüğü gibi bunların büyük kısmı mesleğin icra edildiği, ötekiler ise yıldızların, başarıya ulaşmış olanların yaşadıkları yerlerdir. Bunların dışında, çiftliklerden kolejlere, donanmadan film ve ses stüdyolarına, trenlerden askeri üslere dek pek çok mekan müzikallerde kullanılabilir.

Bu türün filmlerinde toplumsal çevrenin belirleyici özelliği rekabettir. Mekanlar ve fiziki çevre açısından olduğu gibi, öykü açısından da oldukça değişik toplumsal çevrelere yer verilebilir. Ancak, bu çevreler ne denli çeşitli olursa olsun, müzikal filmler insani ilişkileri temsil ederken belirli uyuşumlara başvururlar. Bunların başında, rekabet ve yarışmaya, bunların yarattığı gerilime ağırlık vermek gelir. Müzikallerde fiziki, şiddete dayalı bir tehdit ya da tehlike söz konusu olmadığından, karakterler hayatta kalma mücadelesi vermekten çok belli bir yaşam tarzını sürdürmeye çalışırlar ve bu durum ortaya daha çok bir meslek aracılığıyla çıkar. Dolayı-

sıyla çevrenin yarışmacı özelliği, her an fırsatları kollamayı, çalışma temposunu düşürmemeyi, azim ve sebatı elden bırakmamayı gerektirmektedir. Özellikle sahne arkası müzikallerinde rol dağıtımını için çok sayıdaki aday arasından yapılan seçimler bu durumu açıkça ortaya koymaktadır. Bu filmlerde gösteri dünyası, ülkenin toplumsal ilişkilerinden, eğlence endüstrisinin kapitalist işleyiş tarzından, kentsel yaşamın iç dinamiklerinden tümüyle kopuk, kendi içine kapalı olarak gösterilir. Bu nedenle, rekabetin ve yarışmanın daha geniş kapsamlı bağlantıları yoktur ve dikey toplumsal hareket, eğlence dünyasının sınırları içinde kalmaktadır. Bireysel başarı söz konusu olsa bile, bireysel özgürlükler konusunda her hangi bir iddia yoktur ve bu nedenle müzikallerin karakterleri kovboyun çektiği sıkıntıları çekmez. Ayrıca, bu türün temel meselesi, seyircinin bulunduğu toplumsal ilişkileri unutturmak, geleceğe "çalışan kazanır; birlikten kuvvet doğar" inancıyla bakmasına yardımcı olmaktır. Dolayısıyla gerçek dünyanın toplumsal çatışmalarını ve o dünyadaki yarışmaların acımasızlığını gözlerden gizlemek üzere müzikaller, sistemin üzerine kurulduğu bu ideolojik kavramı, kişisel yeteneklerin ağırlık kazandığı izlenimi veren tiyatro ortamı içinde mistifiye etmektedir. Üstelik yarışma muhakkak bir oyuncu seçimi çerçevesinde gündeme gelmez; tüm karakterler, kendilerini yenilemek, aşmak zorunda olduklarından, sürekli olarak kendileriyle yarışır. Bu aşkınlanarak mesleki bir hazza dönüştürülür. Doğrudan aşk üzerine kurulu olan müzikallerde ise rekabetin nereden kaynaklanacağı açıktır. Erkek ve kadının, hemcinsleri arasında rakipleri vardır ve bu rakipler zaman zaman, sanat-eğlence, doğal-kültürel zıtlaşmasının devreye sokulmasında aracı olurlar. Bunların yanı sıra, yarışma kadın ve erkeğin kişilikleri arasında da ortaya çıkar ve aslında bu, müzikal türün önemli özelliklerinden birini oluşturur.

Toplumsal çevrenin bir başka belirleyici özelliği, her zaman cemaate benzer, aynı mekanı paylaşan ve benzer yaşam tarzı sürdüren bir grup insanı kapsamasıdır. Bu topluluk, bir tiyatro kumpan-

yası, bazen bir orkestra, bir büyük aile, gemiciler, kolej öğrencileri, sokak çeteleri. küçük bir kasabanın halkı ya da hippy grupları olabilir. Daha önce birçok kez belirtildiği gibi, müzikal -western türünün aksine- toplumla bütünleşmeyi açıkça vurgulayan bir tür olduğundan, aynı hedefi, aynı heyecam, aynı yaşam tarzım paylaşan insanların, sonunda bütün yarışma ve sürtüşmeleri bir yana bırakıp birbirini kucaklaması kaçınılmazdır. Bütün bunlar, müzikal filmlerdeki dramatik çatışmaların kaynaklarını da ortaya koyuyor. Bu filmlerde çatışmanın nedeni bir kötülük değil, toplumsal çevreye içkin rekabet ilkesi, rekabet ortamıdır. Müzikallerin en temel dramatik çatışması, kadınla erkek arasındaki -çoğu kez gizlenen- mesleki ve entellektüel rekabetten kaynaklanır, duygusal düzleme aktarılarak bir aşk çatışması haline getirilir. Ancak bunun çevresinde başka yarışmalar da yer alacaktır. Örneğin, aşk hikayesine dayalı bir müzikalde çevre bir nehir gemisi, olay örgüsü ise kumarbazlık çerçevesinde kurulsa bile; rekabet, kimin daha iyi kumarbaz olduğu konusunda ya da en azından bir başka tekneyle yapılan sürat yarışında ortaya çıkacaktır. Ayrıca, gençlik/yaşlılık, zenginlik/güzellik, kırsal/kentsel, doğa/teknoloji gibi zıtlıklar da sık karşılaşılan rekabet ve dolayısıyla da çatışma kaynaklarıdır. Burada vurgulanması gereken nokta, bir başka türün bazı öğelerini taşıyan bir müzikalde çatışma noktasının, alanına girilen türe özgü olabileceğidir. Örneğin, tümüyle gangster ya da western türünün çevre ve karakterleriyle inşa edilmiş bir müzikal açısından durum böyledir.

Müzikalin, western ve korku filmlerinden farklı olan bir başka niteliği ise, çatışmaların çözümünün şiddete baş vurulmadan gerçekleşmesi, her şeyin tatlıya bağlanmasıdır. Bunu başaran, aşkın gücü, çalışma azmi ve gerektiği anda ortaya çıkan dayanışmadır. Müzikal anlatılar sonunda, müziğin, dansın, tüm cemaatin ve buna duygusal düzeyde katılan seyircilerin -hem filmin kendi dünyasındaki seyirci, hem de sinema salonundaki seyirci- kaynaşmasıyla kapanır. Herkesin beklentisi gerçekleşir. Çoğu kez filmin son müzikal

gösterisi olarak sunulan "kutlama töreni" aslında, kültürel bazı karşıtlıkları ortadan kaldırmakta; kentle kır, enerjiyle akıl, sanatla eğlenceyi, doğayla kültürü bir potada kaynaştırmaktadır. Bu finali belirgin kılan, kurulan düzen ya da ütöpik dünyanın sonsuza dek süreceğı yanılısamasını verecek biçimde noktayı koymas, "onlar ermiş muradına" demesidir.

Müzikallerin karakterleri incelendiğinde, anlatının merkezinde karşı cinsten iki kahramanın yer aldığı görülür. Erkek karakter kadının karşısına, sahne arkası müzikallerinde ve yıldız olan şarkıcıların hikayesini anlatan filmlerde bir tür öğretmen olarak çıkar. Kadındaki yeteneğın derecesini keşfeden, onu zorlayan, başarıya ulaşmasını sağlayan kişidir. Dolayısıyla, sahneye konan gösterinin yönetmeni, tiyatronun yöneticisi, yapımcı ya da gösterinin erkek yıldızı olabilir. Bu erkek, özgüveni sağlam, romantik aşka tutulmadan önce pek çok kadınla ilişkisi olmuş, "çapkın", bağımsız bir kişidir. İçinde doğrudan gösteri dünyasına yer vermeyen müzikallerde ise, kadının aklını çelen; dansın ve şarkının, eğlencenin hoşluğunu savunup kanıtlayan yine erkek karakterdir. Bazen kendi, bir öğrenme sürecinden geçer ve ciddi sanatla popüler olan arasında seçim yapmak zorunda kalabilir. Sonuçta tercihini, kesin olarak ikinciden yana yapmazdan önce, başka kadınlar aracılığıyla "ciddi" sanat çevrelerinde yaşamaya çalışabilir. Müzikalin, bir anlamda "ciddi"ye karşı popülerden yana olduğu, popüler olam doğal sıcak, heyecanlı ve "hakiki" gösterdiği düşünüldüğünde erkek karakterin bu gelişim çizgisini yadırgamak olanaksızdır.

Kadın karakterler ise bütün hırslarına ve başarılarına karşın, evlenip bir "yuva" kurmayı her zaman ön planda tutarlar. Dolayısıyla, müzikallerin anlatısal özelliklerinden biri finalde yer alan bir düğün sahnesidir. Böyle bir sahne olmasa bile çiftin kucaklaşması ve öteki ip uçları, evliliğın yakın olduğunu, kadının büyük olasılıkla kariyerini bırakarak "evinin kadını" olacağını anlatacaktır. Özellikle İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra, kadınların yeniden evin sınırları içine

çekilmesi -ya da itilmesi- süreci içinde, müzikaller doğrudan, film noirlar ise dolaylı bir işlev görmüşlerdir. Müzikallerin gösteri dünyası, özellikle bu filmlerin yapıldığı yıllarda Hollywood sinemasının kadınlara uygun gördüğü tek kamusal alandır. Kadının toplumsal olarak "yukarı" tırmanması, -aristokrat bir erkekle evlenmediği takdirde- ancak gösteri dünyasında, yeteneklerine ve gayretine dayanarak yıldız olmasıyla mümkündür. Bu dünyadaki kadınların bir kısmı sahnede yer alırken, az sayıda olan "ötekiler" ise ancak sekreterlik vb. yardımcı işlerle görevlidirler.

Kadın karakterlere ilişkin olarak üzerinde durulması gereken önemli nokta ise, bunların her zaman gösterinin ve seyretmenin nesnesi olarak sunulmalarıdır. Koro kızları ve öteki kadın karakterlerin erkek bakışının hazzına yönelik olarak görüntülendiği; erkek yıldızların da, dans numaralarını gerçekleştirirken olay örgüsünü aynı şekilde kesintiye uğratmaları ve gövdelerinin teşhiri yoluyla "kadınsılaştırıldıkları" öne sürülmektedir.⁽¹⁹¹⁾ Ancak, erkeklerin dansları, gövdelerini ne denli teşhir ederse etsin; bu kadımsılaştırma süreci, erkeğin anlatı içindeki, olay örgüsündeki, koreografideki vb. etkin durumu tarafından dengelenmektedir. Kadınlar ise, anlatısal edilginlikleriyle birlikte ele alındıklarında, her zaman, öğretilen, yönetilen, bakılan olarak kalmaktadırlar. Koro kızları doğrudan kadın gövdesinin teşhiri ve fetişleştirilmesinin kanıtları olarak ele alınabilir. Berkeley'in bu konudaki görüşleri oldukça açıklayıcıdır: "Hiçbir zaman erotizm ya da pornografiye istekli olmadım. Güzel kızları severim; yüz hatları hoş, vücutları mütenasip güzel kızları biraraya getirip göstermeyi de severim. 'Niçin gidiyorsun?' ile ifade edilen [sorunun yanıtı], seyirliğin ana fikridir. 'Ne yapmaya geldin?', 'Bir seyirlik gösteriye neden gidersin?' Bu[nun yanıtı], ne yıldızlar, ne

(191) Steven Cohan, *"Feminizing" the Song-and-Dance Man, Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, (Eds., Steven Cohan; Ina Rae Hark), Routledge, London, 1993, s. 46-47.

müzik, ne de öyküdür. İnsanların görmek istediği şey güzel kızlardır."(192)

4.Görüntüleme ve İkonografi

Müzikallerin görsel açıdan en tipik özelliği, görüntülerinin aydınlık, parlak ve net olmasıdır. Rahatlıkla anlaşılacağı gibi bunun nedeni, müzikallerin neşeli, canlı havası, ütopyacı tavrıdır. Çatışmalara ve çekişmelere karşın müzikalin temelinde, rüyaların gerçekleşmesi, sevgililerin muradına ermesi, ortak başarının kazanılması ve doğa, sanat, eğlence bütünlüğü içinde yaşanacak mutlu günlere ulaşılması yattığından, aydınlık bir görüntüleme söz konusudur. Gölgelere ya da ışık gölge zıtlıklarına yer vermek müzikalin görsel tarzına uymaz. Bu durumun ikinci ve yine çok önemli bir nedeni de, tüm sahne düzeninin, koreografinin ve dans figürlerinin net bir biçimde görülmesinin gerekmesidir. Aşka ilişkin duygusal sahnelerde, dans değil şarkılar söz konusuysa, mehtaplı bir gecenin karanlığından yararlanmak da mümkündür; ama esas olan, aydınlık gün ışığı ya da balo'salonlarım, otel dairelerini aydınlatan kristal avizelerin ışığıdır. Ancak, sahne arkası ve benzeri müzikallerde sahne arkasının az aydınlatılmış koridorları, gösterinin sergilendiği sahnenin parıltısını vurgulayacak biçimde işlev görmektedir. Bu çerçeve içinde, müzikallerin popülerliğinde rengin büyük katkısı olduğunu belirtmek gerekir. Görüntünün net ve aydınlık olmasının yanı sıra, kırlardan itibaren devreye giren renk, özellikle bu türün, sahne arkası müzikalleri dışında kalan filmlerindeki ideal çevre ve yaşantının sergilenmesinde belirleyici olmuştur. Dekorların, kostümlerin ve her türlü sahne donanımının canlı renkleri müzikallerin temel görsel izlenimini yaratırlar.

(192) Busby Berkeley, *Rencontre avec le grand "Architecte du Musical"*, *Cinema*, 103 (Feb. 1966), s. 44.'den akt. Lucy Fischer, *The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames, Genre: The Musical*, a.g.e., s. 71.

Müzikallerin görüntülemeye ilişkin bir başka özelliği de, özellikle dans ve müzik numaralarının görüntülendiği sahnelerde, çekim sürelerinin uzun olması ve genel çekim ölçeklerinin kullanılmasıdır. Geniş mekanlarda gerçekleşen -aksi takdirde Fred Astaire gibi duvarlarda yürümek gerekir- enerji yüklü solo dansların mekanla kurulmuş ilişkisi içinde tam anlamıyla izlenebilmesi için genel çekim ölçekleri gereklidir. Ayrıca birden fazla dansçının icra ettiği numaralar da başka türlü görüntülenemez. Numaraların görüntülenmesi sırasında kamera genel olarak, salondaki seyircinin konumundadır. Ancak, kameranın dansçıların hareketlerini izlemesi, etraflarında dönmesi hatta Berkeley'in filmlerinde olduğu gibi kuşbakışı çekimler yapması dansların koreografisiyle bütünleştiği takdirde çok özel bir etki yaratmaktadır. Seyircinin müzik ve dansın enerjisinden daha fazla pay alması böylece mümkün olur; bir yandan dansların estetik bütünlüğünü daha iyi yakalarken koreografiler hazırlanırken kamera pozisyonlarının önceden göz önüne alındığını unutmamak gerekir- öte yandan da kamerayla özdeşleşerek müzikalin hedeflediği özgürlük duygusuna ulaşabilir.

Müzikallerin ikonografisi genel olarak tiyatro dünyasına ilişkin nesnelere dayalıdır. Ancak bunların dışında kalan silindir şapka ve baston farklı bir durum ortaya koyar. Çünkü bunlar siyah smokinle birlikte tam anlamıyla ikonlaşmış ve belli bir tarz dansın, özellikle kendi de bir ikon haline gelmiş olan Fred Astaire'in danslarının göstereni olmuştur. Bu film türünde müziğin tuttuğu özel yer, görsel ikonografinin etkisini ve önemini sınırlanmışsa da; spot ışıkları, soyunma odaları, ışıklandırılmış aynalar, perde arkasının dar merdivenleri, dans ayakkabıları, koro kızlarının tüyleri ve takıları, çeşitli müzik aletleri, tiyatro perdeleri, localar, mikrofonlar böyle bir nitelik taşırlar. Bunun dışında asıl önemli olan, nesnelerin müzikallerin dünyasında nasıl kullanıldıkları, nasıl günlük yaşamın sıradanlığından kurtularak başka şeylere dönüştükleri ve nasıl duyguları dışa vurmanın aracı haline geldikleridir. Bu, müzikal filmlerin kendile-

rinden önceki eğlence ve güldürü biçimlerinden aldığı miras sayesinde gerçekleşir. Bir sis makinası romantik akşamın buğusunu yaratır, bir spot lambası mehtap olur, hava muslukları müziğe ritmini verir, bir eşarp gökyüzüne yükselen bir merdiven olur, günlük ev aletleri dansa eşlik eder ve görevlerinin sıkıcılığından kurtulurlar. Bu açıdan dekor ve çevre düzenlemesi de üstüne düşeni yerine getirir. Dans numaraları duyguları sergilemek için, her türlü sahne donanımını ve dekor parçasını şarkı sözleriyle de bütünleşecek biçimde kendi içinde eritir. Anlatısal sınıflamadaki üçüncü gruba giren filmlerde hedeflenen nokta, şarkı ve dansın çevreyle yaşamın "doğal" bir parçası olduğu düşüncesinin yaratılabilmesidir. Eğlencenin ritüelle eşitlendiği, folk ruhunun her şeyin ötesine geçtiği ütopyik dünyada, -gerçek mekan ya da stüdyo olsun- çevre de nesneler gibi kaynaşmanın parçası haline getirilir. Böylece Marsilya limanı ya da Paris'deki bir dilek çeşmesi, liman ve çeşme olmanın ötesine geçer.

SONUÇ YERİNE

İçinde bulunulan dönemde Amerikan sineması, eskisi gibi kendi -oldukça- özerk alanında faaliyet gösteren bir girişim olmaktan çıkmış; içine müzik piyasasını, televizyonu ve birçok yan dalları da alarak genişlemiş olan eğlence endüstrisinin birimlerinden biri haline gelmiştir. Uzun bir süreden beri, büyük prodüksiyon denilen türden popüler bir filme yatırılan para ve bu filmde beklenen kâr, yalnızca filmin seyircisinden elde edilecek gelire dayanılarak hesaplanmıyor. Filmin müziği; "yaratık"ın ya da karakterlerin, bloopları, oyuncakları ve tişörtler üzerindeki çıkartmaları; filmin video piyasasındaki yeri; öyküsünün kitap olarak yayınlanması, çizgi romanlarının, televizyon dizilerinin yapılması gibi çok çeşitli konular göz önüne alınmaktadır. Film pazara, kendi başına değil, sayılanlar ve benzerlerinden oluşan bir bütün, bir paket olarak arz edilmektedir. Sinema endüstrisi zaten kendi özel koşulları çerçevesinde -

seyirci, yapım, dağıtım ve gösterim- yatırım alanlarını, yani hangi filmleri yapacağını belirliyordu. Ancak şimdi her şey daha geniş bir çerçeve içinde değerlendiriliyor. Aynı durum öteki ülke sinemaları açısından da belirli ölçüde geçerlidir. Bugün ulusal sinemalardan söz ederken, basından, tiyatroya; reklam sektöründen, seyircinin tüketim alışkanlıklarına; bilgisayar mühendisliğinden, çalışma koşullarını düzenleyen mevzuata; folklordan, ithalat-ihracat politikalarına vb. uzanan geniş bir çerçeveyi göz önüne almak gerekiyor.

Popüler sinema alanında değişmeyen iki şey varsa bunlardan biri kâr amacı, öteki de bu konudaki tahminlerin gerçekleşme garantisinin olmamasıdır. Dolayısıyla, film yapımının daha farklı dalları da kapsayan geniş bir alan içine yerleştirilmesi, risk payının aşağıya çekilmesine de hizmet etmektedir. Ancak bu durum, yenilikçi denemelerin önünü, "Stüdyo Dönemi"nde olduğundan çok daha fazla kesmektedir. Daha önce de değinildiği gibi, gişe garantisi hedeflenerek uygulamaya sokulan, "her filmde çeşitli türlerden birkaç çarpıcı öğeye yer verme" politikası da bu çerçeve içinde gündeme gelmiştir. Burada bir başka önemli etken daha vardır: Uluslararası ve uluslararası sermaye. Artık Amerikan sinemasının sermayesi içinde, başta Japonya ve Arap ülkeleri olmak üzere başka ülkelerin payları da yer almakta; emeğin ucuz olduğu ülkeler de en azından belirli sekansların çekimi için devreye sokulmaktadır. Bu tür ilişkiler ve popüler film yapımcılığının kendine özgü, heyecanlı, gerilimli ve çekici yaşam tarzının dışında kalan, dolayısıyla da sinemayı, yalnızca "bir yatırım alanı" olarak gören sermayedarların soğuk ve mesafeli yaklaşımları, yapılmakta olan filmleri farklı bir biçimde belirlemektedir. Amerikan sinemasının tür sisteminin geçirdiği sarsıntının ve belki de ortadan kalkmakta oluşunun ardında böylesi ekonomik nedenler yatmaktadır. Ancak en ince matematiksel ve mali hesaplara dayalı, en güvenilir yatırımların hâlâ başarısızlığa uğrayabilmesi; en umulmadık küçük bütçeli bir filmin hasılat rekorları kırabilmesi; seyircinin bir numaralı belirleyiciliğini ve son dere-

ce dđnamik, karmaşık, her an değişebilen etkileşim sđreęlerinin ge-
ęerli olduğunu gđstermektedir. Film "zaruri" bir ihtiyağ olmadığı
gibi, seyirci ne yapacağı önceden hesaplanabilen, bir bđtn olarak
yönlendirilebilen edilgin bir kitle değildir. Seyircinin sinemada
film seyretmesini belirleyen ve yapılan sayısal tahminleri saptırabi-
lecek pek çok öznel etken söz konusudur. Karmaşık sosyo-kültürel
etkenlerin ekonomik formüller aracılığıyla hesaplanması olanaksız-
dır. Bu nedenle de, popüler filmlerin kültürel biçimler olarak, ideo-
loji ve söylemler düzeyinde incelenmesi daha fazla anlam kazan-
makta ve geleceğe yönelik planlamalarda daha çok yardımcı
olmaktadır.

Popüler sinema dünyanın her yerinde toplumsal düzenden yana
filmler üretir. Ancak bu, öncelikle yukarda açıklanan nedenlerden
tr, basit ve aşık bir biçimde gerçekleşmez; karmaşık bir ilişki-
ler ağı içinde, değişken bir tarzda olur. Düzenin temel mantığının
sabit kalması, hiçbir ilkesinin değişim gđstermedięi -esnemediği,
genişlemediği, daralmadığı- anlamına gelmez. Her geçen gün top-
lumsal düzenin işleyişine yeni mekanizmalar katılmaktadır. Bđtn
bunların yarattığı sonuçlar filmlere doğrudan yansımaz, seyirci-
endüstri-teknoloji-sanat ilişkilerinin süzgecinden geçerek aktarı-
lır. Ancak unutulmaması gereken nokta, popüler filmlerin bir par-
ası olduğu kültürel iklimin de, düzenin ilkeleri üzerinde etkin bir
konumda olduğudur. Bu çalışmada açıklanmaya çalışıldığı gibi, po-
pler filmlerin özünde tutucu nitelikler ağır basmaktadır. Ancak
Richard Dyer'm işaret ettiği nokta göz önüne alınır, yani film yapı-
mında, onu üretenlerin belirleyiciliğinin, araba üretiminde çalışan-
larınkinden çok daha fazla olduğu hatırlanırsa, bu alanda her zaman
muhalif ögelerle ve eleştirel yaklaşımlarla karşılaşma şansı olduğu
da kabul edilmelidir.

- Abisel, Nilgün; İngiliz Sineması Üzerine Notlar, BYYO Yıllık 1982, A.Ü.BYYO Yayınları, Ankara, s.1-21.
- Aristoteles; Poetika, (Çev.,İsmail Tunalı), Remzi Kitabevi, İstanbul, 1976.
- Altman, Rick; A Semantic/Syntactic Approach to Film Genre, Film Genre Reader, (Ed.,Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.26-40.
- Altman, Rick; The American Film Musical:Paradigmatic Structure and Mediator Function, Genre:The Musical,(Ed., Rick Altman), Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s.198-207.
- Andrew, Dudley; Concepts of Film Theory, Oxford University Press, New York, 1984.
- Babington,Bruce; W.Evans Peter; Blue Skies and Silver Linings, Aspects of the Hollywood Musical, Manchester University Press, Manchester, 1985.
- Bazin, Andre; The Evolution of the Western, Movies and Methods; An Anthology, (Ed.,Bill Nichols), University of California Press, Berkeley, 1976, s.150-156.
- Bennett, Tony; Outside Literature, Routledge, London, 1990.
- Bordwell, David; Staiger, Janet; Thompson, Kristin; The Classical Hollywood Cinema: Film Style and Mode of Production to 1960, Routledge, London, 1985.
- Braudy, Leo; The World in a Frame;What We See in Films, Anchor, New York, 1976.
- Buscombe, Edward; The Idea of Genre in the American Cinema, Film Genre

- Reader, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.11-25.
- Carroll, Noel; *Nightmare and the Horror Film: The Symbolic Biology of Fantastic Beings*, *Film Quarterly*, Vol. XXXIV, No.3, 1981, s.16-25
- Cavell, Stanley; *Types; Cycles as Genres*, *Film Theory and Criticism*, (Eds., Gerald Mast, Marshall Cohen), Oxford University Press, New York, 1974, s. 359-365.
- Cohan, Steven; "Feminizing" the Song-and-Dance Man, *Screening the Male, Exploring Masculinities in Hollywood Cinema*, (Eds., Steven Cohan; Ina Rae Hark), Routledge, London, 1993, s.46-69.
- Collins, Jim; *Toward Defining a Matrix of the Musical Comedy: The Place of the Spectator Within the Textual Mechanisms, Genre: The Musical*, (Ed., Rick Altman), Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s.135-145.
- Collins, Richard; *Genre: A Replay to Ed Buscombe, Movies and Methods; An Anthology*, (Ed., Bill Nichols), University of California Press, Berkeley, 1976, s.157-163.
- DeNitto, Dennis; *Form and Feeling*, Harper and Row Publishers, New York, 1985.
- Derry, Charles; *More Dark Dreams: Some Notes on the Recent Horror Film, American Horrors, Essays on Modern American Horror Film*, (Ed., Gregory A. Waller), University of Illinois Press, Urbana, 1987, s.162-174.
- Desser, David; *The Samurai Films of Akira Kurosawa*, UMI Research Press, Ann Arbor, Michigan, 1983.
- Dyer, Richard; *Entertainment and Utopia, Genre: The Musical*, (Ed., Rick Altman), Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s.176-189.
- Feuer, Jane; *The Self-reflective Musical and the Myth of Entertainment, Genre: The Musical*, (Ed., Rick Altman), Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s.160-174.
- Fischer, Lucy; *The Image of Woman as Image: The Optical Politics of Dames, Genre: The Musical*, (Ed., Rick Altman), Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s.71-84.
- Frye, Northrop; *Anatomy of Criticism, Four Essays*, Third Printing, Princeton University Press, New Jersey, 1973.
- Gledhill, Christine; *Genre, The Cinema Book*, (Ed., Pam Cook), BFI, 4th. Edition, London, 1992, s.58-112.
- Gledhill, Christine; *Klute 1, A Contemporary Film Noir and Feminist Critique*

- cism, *Women in Film Noir*, (ed., E. Ann Kaplan), BFI, 7th.Edition, London, 1992, s.6-21.
- Grant, Barry Keith; *Introduction, Film Genre Reader*, (Ed.,Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.xi-xvi.
- Jarvie, I.J.; *Sociology of Movies*, Basic Books Inc. New York, 1970.
- Kawin, Bruce F.; *Children of the Light*, *Film Genre Reader* (Ed.,Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s. 236-257.
- Klinger, Barbara; "Cinema/Ideology/Criticism" Revisited : The Progressive Genre, *Film Genre Reader*, (Ed.,Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s. 74-90.
- Kolker, Robert; *Woman as Genre, Women and Film*, (Ed. Janet Todd), Holmes and Meier, New York, 1988, s.130-149.
- Kracauer, Siegfried; *From Caligari to Hitler, A Psychological History of the German Film*, Princeton University Press, 5th.ed.,New Jersey, 1974.
- Krutnik, Frank; *In a Lonely Street; Film Noir,Genre, Masculinity*, Routledge, London, 1991.
- Landy, Marcia; *British Film Genres,Cinema and Society 1930-1960*, Princeton University Press, New Jersey, 1991.
- Lovell, Alan; *The Western, Movies and Methods; An Anthology*, (Ed.,Bill Nichols), University of California Press, Berkeley, 1976, s.164-175.
- Mannoni, Pierre; *Korku*, (Çev.,Işın Gürbüz), İletişim Yayınları, İstanbul,1992.
- Monaco, James; *How to Read a Film*, Oxford University Press, New York,1977.
- Mulvey, Laura; *Visual Pleasure and Narrative Cinema, Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London, 1989, s.14-26.
- Mulvey, Laura; *Afterthoughts on "Visual Pleasure and Narrative Cinema"* Inspired by King Vidor's *Duel in the Sun* (1946), *Visual and Other Pleasures*, Macmillan, London, 1989, s.29-43.
- Neale, Steve; *Genre*, BFI, London, 1980.
- Neale, Steve; *Questions of Genre, Screen*, Vol. 31, No. 1, Spring 1990, s.45-66.
- Oskay, Ünsal; *Çağdaş Fantazya, Popüler Kültür Açısından Bilim-kurgu ve Korku Sineması*, 2. Basım, Der Yayınları, İstanbul, 1994.
- Panofsky, Erwin; *Style and Medium in the Motion Pictures*, *Film Theory and Criticism*, (Eds.,Gerald Mast, Marshall Cohen), Oxford University Press, New York, 1974, s.151-169.
- Prawer, S. S.; *Caligari's Children, The Film as Tale of Terror*, Oxford Univer-

- sity Press, Oxford, 1980.
- Pye, Douglas; *The Western (Genre and Movies)*, Film Genre Reader, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.143-158.
- Reader, Keith; *Cultures on Celluloid*, Quartet Books, London, 1981.
- Reed, Joseph W.; *American Scenarios, The Uses of Film Genre*, Wesleyan University Press, Connecticut, 1989.
- Rhode, Eric; *A History of the Cinema, From Its Origins to 1970*, Penguin Books, Middlesex, 1978.
- Roth, Mark; *Some Warners Musicals and the Sprit of the New Deal, Genre: The Musical*, (Ed., Rick Altman), Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s.42-56.
- Ryan, Michael, Kellner, Douglas; *Camera Politica, The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*, Indiana University Press, Indianapolis, 1990.
- Schatz, Thomas; *The Structural Influence*, Film Genre Reader, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.91-101.
- Schatz, Thomas; *Hollywood Genres: Formulas, Filmmaking and the Studio System*, Temple University Press, Philadelphia, 1981.
- Schulz, Walter; *Çağdaş Felsefede Kaygı Sorunu, Korku ve Kaygı*, (Ed., Hoimar von Ditfurth), (Çev., Nasuh Barın), Metis Yayınları, İstanbul, 1991.
- Sobchack, Thomas; *Genre Film: A Classical Experience*, Film Genre Reader, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.102-113.
- Sontag, Susan; *The Imagination of Disaster, Film Theory and Criticism*, (Eds., Gerald Mast, Marshall Cohen), Oxford University Press, New York, 1974, s.422-437.
- Steinberg, Cobbett; *Reel Facts*, Penguin Books Ltd. Suffolk, 1981.
- Sutton, Martin; *Patterns of Meaning in the Musical, Genre: The Musical*, (Ed., Rick Altman), Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s.191-196.
- Tarratt, Margaret; *Monsters from the Id*, Film Genre Reader, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.258-277.
- Taylor, Lonn; *The Cowboy Hero: Notes on a Myth*, Dialogue, No. 63, 1984, s.60-63.
- Telotte, J.P.; *Through a Pumpkin's Eye: The Reflexive Nature of Horror, American Horrors, Essays on Modern American Horror Film*, (Ed., Gregory A.

- Waller), University of Illinois Press, Urbana, 1987, s.115.
- Todorov, Tzvetan; *The Fantastic, A Structural Approach to a Literary Genre* (Trans.by Richard Howard), The Press of Case Western Reserve University, Cleveland, 1973.
- Tudor, Andrew; *Image and Influence, Studies in the Sociology of Film*, George Allen, Unwin Ltd., London, 1974.
- Tudor, Andrew; *Theories of Film*, Secker and Warburg, London, 1974.
- Tudor, Andrew; *Monsters and Mad Scientists, A Cultural History of the Horror Movie*, Basil Blackwell Ltd., Oxford, 1989.
- Tusca, John; *The American West in Film*, Greenwood Press, Connecticut, 1985.
- Waller, Gregory A.; *Introduction, American Horrors, Essays on Modern American Horror Film*, (Ed., Gregory A. Waller), University of Illinois Press, Urbana, 1987, s.1-13.
- Warshow, Robert; *The Westerner, Film: An Anthology*, (Ed., Daniel Talbot), University of California Press, Berkeley, 7th. printing, 1975, s.148-162.
- Willeman, Paul; *Presentation, Genre*, BFI, London, 1980, s.1-4.
- Williams, Alan; *The Musical Film and Recorded Popular Music, Genre: The Musical*, (Ed., Rick Altman), Routledge and Kegan Paul, London, 1981, s.148-158.
- Wood, Robin; *Ideology, Genre, Auteur, Film Genre Reader*, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.59-73.
- Wood, Robin; *An Introduction to The American Horror Film, Movies and Methods Vol.II*, (Ed., Bill Nichols), University of California Press, Berkeley, 1985, s.195-220.
- Wood, Robin; *Hollywood from Vietnam to Reagan*, Columbia University Press, New York, 1986.
- Wright, Judith Hess; *Genre Films and the Status Quo, Film Genre Reader*, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.41-49.
- Wright, Will; *Six Guns and Society, A Structural Study of the Western*, University of California Press, Berkeley, 1977.
- Yacowar, Maurice; *The Bug in the Rug: Notes on the Disaster Genre, Film Genre Reader*, (Ed., Barry Keith Grant), University of Texas Press, Austin, 1986, s.217-235.

Sinemanın, onu öteki sanatlardan ayıran pek çok niteliği vardır. Ancak, popüler film üretimi alanında egemen olan kollektif çalışma tarzı ve sinema endüstrisinin örgütleniş biçimi bunların en önemlisidir. Film türlerinin bu denli etkin ve gelişkin araçlar haline gelmeleri de popüler sinemanın kendine özgü yapılanışının sonucudur. Nitekim, son yirmi yılda sinemanın eski popülerliğini televizyona kaptırdığının kesinleşmesi ve seyirci sayısının azalması, sinema endüstrilerinin yapılanma tarzlarında değişiklikler yaratmış; stüdyo sistemi çökmüş ve ona bağlı olarak işleyen yıldız sistemi büyük ölçüde önemini yitirip birkaç ismin etrafında varlığını sürdürür hale gelmiştir. Aynı şey türler için de söz konusudur ve bu yüzden son yıllarda gözlenen eğilim, tek bir türün uylaşımları içinde kalmak yerine, birden çok türün özelliklerini içeren popüler filmler yapmaktır.

Türlerin ve alttürlerin, dönemsel film gruplarının uylaşımları bilinmeden, hangi filmde hangi türlere göndermeler yapıldığı ve bunların kendine özgü hangi niteliklerinden yararlanıldığını belirlemek mümkün değildir. Tür sistemi eski gücünü yitirmiş olsa bile, sinemanın kendinin ve ürünlerinin alacağı yeni biçimler ya da bunların kültürel yaşam içindeki yerleri üzerine düşünürken, film türleri pek çok ipucu verebilecek, incelenmesi gereken konuların başında gelmektedir.



SANAT DİZİSİ: 151 / 1

ISBN 975-7414-32-8



9 789757 414322