

# Film Okumalarında Alımlama Estetiği Bir Filmi Yeniden Okumak

Yrd. Doç. Dr. Mustafa YAĞBASAN

fırat üniversitesi, iletişim fakültesi  
myagbasan@firat.edu.tr

## Özet

*Film çalışmaları tarihine bakıldığında yöntem olarak edebiyat eleştirii yöntemlerinin ağırlıkta olduğu görölmektedir. Ancak çağdaş edebiyat kuramlarından biri olan alımlama estetiğinin, genel anlamda film çalışmalarında ve eleştirisinde kullanılmadığı göze çarpmaktadır. Bu çalışmada, alımlama estetiği ve film çalışmaları ile ilgili bilgiler verildikten sonra örnek olarak "Yeni Hayat" filminin analizi ile kuramın film çalışmalarına uygulanabilirliği saptanmaya çalışılmıştır. Çalışma sonucunda alımlama estetiğinin sinema alanında uygulanmasında birtakım zorluklar bulunduğu, ancak kuramın özellikle film estetiği alanında film çalışmalarına önemli katkılar yapacağı görölmüştür.*

**anahtar kelimeler:** alımlama estetiği, sinema, film çalışmaları

## **Esthétique de réception dans les perceptions d'un film Relecture d'un film**

### **Résumé**

*L'histoire des études de film est marquée surtout par la méthode de la critique littéraire. Mais l'esthétique de la réception qui est l'une des méthodes les plus importantes des théories de la littérature moderne est pratiquement ignorée dans les critiques et études filmiques.*

*Après avoir donné des informations sur l'esthétique de la réception et les études filmiques nous tenterons, dans ce travail de démontrer l'application de cette méthode dans les études filmiques à partir de l'analyse du film "Nouvelle vie". A la fin de ce travail nous verrons que même si analyser un film à partir de l'esthétique de la réception présente des difficultés, cette théorie apporte beaucoup dans le domaine des études filmiques et plus précisément dans le domaine de l'esthétique du film.*

**mots-clés :** *esthétique de la réception, cinéma, études filmiques*

## **The Reception Aesthetic on Film Perception Re-perception a Film Regarding**

### **Abstract**

*If we look at the history of film studies, we see that literary critical methods are used largely. On the other hand, the Reception Aesthetic, which is one of the contemporary literary theories, is not generally employed in film studies and criticism. In this study, after having given information about the Reception Aesthetic and film studies, the film "New Life" is analysed as example and doing this, the applicability of the theory on the film studies is tried to be understood. As a result of the study, it is concluded that there are some difficulties in the applicability of the theory in cinema, but it is seen that the theory can help develop the film studies especially in the film aesthetics.*

**keywords:** *reception aesthetics, cinema, film studies*

## 1. Giriş

### Sorun

Sinema, her şeyden önce görsel-işitsel anlatıya dayanan ve teknoloji ile aracılanmış bir iletişim aracıdır. Diğer yandan anlatıyı oluşturan ve sanatsal anlamda dışavurumunu sağlayan temel unsurlardan biri de kuşkusuz yazın sanatıdır. Bu açıdan sinema sanatının önemli bir oranı, edebî eserlerden sinemaya uyarlanan filmlerden oluşmaktadır ve bu yönüyle sinemaya önemli ölçüde kaynak sağlamaktadır.

Sinema endüstrisinin estetik değerlere sahip olan ürünler üretmesi beklenir ve bu bağlamda hem popüler hem de sanatsal filmler yapmanın mümkün olabileceği öne sürülebilir. Ancak sinema endüstrisinin ürettiği ürünün yaşamın düşünsel temsili ve estetiğin konusu olmasına rağmen, ticari kaygılarla yapılan popüler filmlerin bazen estetik değerler kaygısından uzak bir görüntü sergiledikleri görülebilmektedir. Ayrıca; "sanat sineması" olarak da adlandırılan Avrupa sinemasının bazı örneklerinin izleyiciden fazla kopuk olduğu yönündeki eleştirilere de rastlanmaktadır. Bu yaklaşımla; sinemada estetik değerlendirmelerin öznel, ancak farklı estetik yorum yaklaşımlarından hareketle bazen nesnel olabileceği gibi paradoksal bir sonuca ulaşılmaktadır. Geline bu noktada edebiyat kuramlarında çağdaş yaklaşımlardan biri olan ve Konstanz Okulu çevresiyle anılan "*Alımlama Estetiği*" kuramı, metinlerin estetik değerlerini belirlemede somut bir yöntem önermesiyle dikkat çekmektedir. Diğer taraftan film ve diziler için üretilen senaryoların da çoğu kez edebî değerlerle donatıldığı görülmektedir. Özellikle yazın eleştirisinde etkin ve belirleyici bir konuma sahip olan alımlama estetiğinin bu açıdan sinema eleştirisinde ve film okumalarında da kullanılabilir olmasının temel bir kuramsal varsayım olarak tartışılması gerekmektedir.

Bu çalışma; sorun bağlamında bir önerme anlayışı içerisine odaklanan söz konusu savın hangi ölçülerde sınanabileceğinin ortaya konulması açısından önem arz etmektedir. Diğer bir söyleyişle; yazın eleştirisi için geçerli olanların görsel sanatlar için de uygulanabilirliği akademik açıdan tartışılmalıdır. Özellikle film eleştirisinde kullanılan ve öne çıkan şematik unsurlara tematik yaklaşımların katkısıyla da, filmlerin izleyiciler tarafında farklı şekillerde okunabileceği bu anlamda önem kazanmaktadır. Edebî eserde "okuyucu" bağlamının karşıtı olan "izleyici" unsuru, beklenti açısından aynı estetik kaygıyı taşıyabilmektedir. Bu olgu, filmin estetik açıdan okunmasını da zorunlu kılmaktadır. Ancak bu bağlamda tartışılması gereken diğer bir yaklaşım ise; estetiğin, kaygının odaklaştığı şematik aktarımlar yerine semantik unsurlarda (aktarılan anlamda) aranabilirliğidir. Akademik açıdan değerlendirildiğinde, söz konusu bu denencenin bilimsel bir sav olarak ortaya konulması mümkün görülmektedir. Konu üzerinde yapılan çalışmaların sınırlılığına, bir de farklı önerme ile yeni bir

alana uygulama kaygısının eklenmesi şüphesiz temel bir eleştiri konusu olacaktır. Ancak bu savın daha kapsamlı, bilimsel ve kuramsal bir çerçeveye oturtulması yapılan bu çalışmaya getirilecek eleştirilerle mümkün olabilecektir.

## 2. Yöntem

Bu çalışmada, bir taraftan alımlama estetiğinin film çalışmalarında olanaklılığını tartışmak amaçlanırken, diğer taraftan, inceleme nesnesi hakkında oluşturulacak tarihsel bilginin nasıl edinileceği konusuna da bir yöntem önermektedir. Diğer yandan alımlama estetiğinin sinema tarihi çalışmalarına getirebilecekleri de (belki de filmlerin yeniden okunması) bu araştırmanın diğer tartışma konusu olacaktır. İdeolojiyi, anlamlar çerçevesinde yer alan mücadele alanı olarak gören ve medyanın ideolojik işlevini çözümllemek için geliştirdiği eleştirel bir araştırma biçimi olan Stuart Hall'un çoklu okuma yöntemi, visuel (görsel) bir ürünün yeniden okunmasında ideolojinin nasıl işlediğinin analizi için de önem arz etmekte ve ideolojinin kökenlerini bulmaktan ziyade, somut etkilerini belirlemeye çalışmaktadır. Bu noktada Hall'un kodlayanın istediği anlama tamamen zıt bir şekilde mesaj anlamının yorumlanmasına olanak tanıyan "*Karşıt Okuma*" ve egemen anlamların kısmen benimsemesi ile birlikte daha müzakereli bir şekilde yorum yapmayı izleyicinin kendine saklamasını sağlayan "*Tartışmacı Okuma*" (1999:57-61) bu çalışma için de temel dayanak oluşturmaktadır. Osgood tarafından geliştirilen '*İçerik Analizi*' tekniklerinden biri olan '*Olumsuzluk Analizi*' (Bilgin 2006:22) yaklaşımından hareketle ve örnek olarak seçilen bir film analizi ile ayrıca çalışmanın nesnellğine katkı sağlanması hedeflenmiştir. Bu analiz yöntemi, neyin kaç kez görüldüğünü değil, neyin neyle beraber görüldüğünü, çeşitli mesaj öğelerinin hangi ilişki yapısı içinde birlikte bulunduğunu saptamaya çalışır. Osgood'un olumsuzluk analizi için önerdiği algoritmada mesaj veya metnin parçalara bölünmesi (2006:22) önemli bir yöntem olarak göze çarpmaktadır. Dolayısıyla "... *Bir metni anlamak, yazının içerdiği söylemlerin bizim içinde bulunduğumuz bağlamla ilişkilendirilip ilişkilendirilmediğinin ortaya konmasına dayanır*". Yani, okuyucu ya da dinleyici açısından kendi anlam dünyasıyla ilişkilendirilmeyen metinler, içerik analizi açısından önem arz etmez ve araştırma konusu yapılamaz (Gökçe 2006:30).

Bu bağlamda Robert Zemeckis'in yönetmenliğini yaptığı ve Tom Hanks'in başrolde oynadığı "Cast Away" (Yeni Hayat, 2000) filmi bu çalışma için örnek film olarak seçilmiştir. Buradaki temel hedef, kuramsal yaklaşımlara dayanak oluşturmak ve bu dayanakları alımlama estetiği ile ilişkilendirerek bir sonuca ulaşmaktır. Analiz kapsamında filmin ana teması (leitmotif bağlamında) irdelenerek filmin mesajlarından hareketle yeni çıkarımlar elde edilmeye ve yeniden anlamlandırılmaya çalışılmıştır.

### 3. Kuramsal ve Kavramsal Çerçeve

#### 3.1. Alımlama Estetiği Kuramı

Alımlama Kuramı (Reception Theory) iletişim metninin tüketim sürecini ele alan, belli bir iletişim içeriğine alıcının nasıl yaklaştığını ve bu içeriği nasıl yorumladığını araştıran bir çözümlenme yaklaşımıdır. Höijer (1990), alılmamayı, izleyicilerin metinleri yorumlamaları, deşifre etmeleri, okumaları, anlam üretmeleri, algılamaları ve kavramalarını dile getiren ortak bir terim olarak tanımlamaktadır (Mutlu 1995:32). Özbek, iletişim kurmanın ve alımlamaya çalışmanın yalnız uzmanların işi olmadığını, her tüketicinin bunu başarabileceğini aktarır. Alımlama estetiğinin her okuru ve yorumu önemsemesini post modern dünyanın, post modern yapıtların kapılarını tüketiciye açan bir anahtar olmasına dayandırmaktadır (2005:viii, ix). Hiç kuşkusuz *"her ileti alıcıya bir çeşit anlam nakleder. Ancak iletinin ele alınış biçimi, bunun nasıl anlaşıldığını ve hatta ne anlaşıldığını büyük ölçüde etkiler"* (Burton 1995:36). Nickel bunu; *"aktarılan nesne ile işaret edilen arasında direk bir bağlantı yoktur, aksine alıcının gösterilenin istem dışını birleştiren tinsel bir tasarımı vardır"* şeklinde açıklar (1985:130). Iser'e göre ise; *"Metnin kendisi ne bir beklenti, ne de bir anıdır. Öngörünün ve reaksiyonun diyalektiği sentez oluşturmaya yönelik bir sebeptir"* (1994:219). Bu bağlamda *"her metin sonuçta bir alımlamaya dayanmaktadır; ancak alımlama, sadece kritik metin için spesifik anlamda tesis edilebilir veya uygulanabilir"* (Wunberg 1975:118).

Terry Eagleton, modern edebiyat kuramının tarihsel olarak kabaca üç aşamaya ayrılabilirliğini söyler. *"Yazarın ön planda olduğu Romantizm ve 19.yy, sadece metne dönük 'Yeni Eleştiri'; ve son yıllarda ilginin belirgin şekilde okura yönelmesi"* (1990:99). 1960'ların sonunda Konstanz Okulu çevresiyle anılan Alımlama Estetiği kuramı da okur (alıcı) merkezli yaklaşımlardan birisidir. Kuramın en önemli isimleri olarak Konstanz Okulu'ndan Wolfgang Iser ve Jauss, Amerika'da Stanley Fish sayılabilir. Alımlama kuramının -diğer ekollerden farklı olarak- okuyucuyu görüntülü bir faaliyetin sorumlusu tutması, temelde sorun edindiği şu konulardan da açıkça anlaşılmaktadır: *"Bir sanat yapıtı, bir 'alımlayıcı' tarafından hangi koşullarda kavranır, bu kavramanın tarzları ve bu kavramadan doğan sonuçlar nelerdir?"* (Tunalı 2001:106). Alımlama kuramının okuyucuya verdiği önem, o döneme dek hâkim olan iki ana yaklaşımın okuyucuyu ihmal etmesine bir tepki olarak görülebilir. Hans Robert Jauss, alımlama estetiğinin temel özelliklerini açıkladığı çalışmasında, asıl amacının tarihsel bilgi ile estetik bilgi ve tarih ile yazın arasındaki uçurumu kapatılabilmek olduğunu söyler. Jauss'a göre o güne dek edebiyat kuramında hâkim olan iki düşünce okulu, Marksist ekol ve Formalist ekol okuyucuyu hep ihmal etmiştir. Fakat Batı Alman edebî sanatından etkilenildiği hissine kapılmış olan Doğu Alman Marksist çabalar edebiyatın toplumsal fonksiyonunda ve geleneksel yapının oluşmasında olduğu gibi edebî yapının anlamının algılanmasında da okuyucuya aktif rol verilmesine

yönelik bir alımlama estetiği geliştirmiştir (Jauss 1988:345). Ancak Marksist yaklaşım okuru ele aldığında; ya toplumsal durumu hakkında bilgi edinir ya da onu yapıtların temsil ettiği sınıflandırılmış toplum düzeni içinde bir yere oturtmaya çalışır. Formalist okul ise; okura ancak metin kıskırtmalarına uyarak biçimi ayırt edecek ya da teknik yöntemi görececek algılama öznesi olarak gereksinim duyar (Rifat 2005b: 286-287).

Jauss, alımlama estetiğinin temel özelliklerini *Literaturgeschichte als Provokation* adlı çalışmasında yedi tez çerçevesinde açıklamaktadır (Rifat 2005b:286). Jauss sonraki tezlerinde, beklenti ufkunun nasıl nesnel bir şekilde somutlaştırılabileceğini anlatmaktadır. "*Geçmişte bir eserin yaratıldığı ve alımlandığı beklenti ufkunun tekrar yapılması, okuyucunun metnin cevap verdiği soruları ortaya koymasına neden olur ve bu sayede o günün okuyucusunun eseri nasıl görmüş olabileceğinin keşfedilmesini sağlar*" (Bozkurt 1999:19). Dolayısıyla eleştirmen bir yapıtı, alımlandığı dönemden ve okuyucudan soyutlayarak ele almaktan kaçınmalı, beklenti ufkunu yeniden yapılandırmalıdır. Kısaca Jauss, temelde yeni bir edebiyat tarihi sunumunun prensiplerini geliştirmek istemektedir. Dilbiliminin terimleriyle ifade edilecek olursa; '*artsüremli*' analizle '*eşşüremli*' analizi birleştirmek istemekte, bu yolla tarihsel bilgi ile estetik bilgi arasındaki uçurumu kapatmayı amaçlamaktadır (Synchronie = eşşüremli, Diachronie = artsüremli). Alımlama estetiğinin bir diğer önemli ismi olan Iser ise, edebiyat yapıtının anlamının metnin içinde hazır şekilde bulunmadığını, metindeki bazı ipuçlarına göre okur tarafından okuma süresince yavaş yavaş kurulduğunu söyler. Bir metnin iki ucu vardır. Yazarın yarattığı metin ve okurun yaptığı somutlama. Iser, bunlardan birincisine '*artistik*', ikincisine '*estetik*' uç adını verir ve bu iki uç olmadan metni meydana gelmiş saymaz. Iser'e göre yazar, metinde her şeyi söyleyemez ve yarattığı "boş alan"ları veya "belirsizlik"leri okur doldurur (Moran 2001:242).

Bunun yanı sıra, okuyucu, "bir yapıtın kullandığı edebi teknik ve gelenekleri tanıyor [olmalı] ve metnin anlamlarını üretme yollarını sistematik olarak yöneten kuralları, yani metnin 'kodlar'ını bil[melidir]" (Eagleton 1990:102). Bu durumda okuyucu, metni yorumlama konusunda sonsuz bir özgürlüğe sahip değil, ancak metnin onu yönlendirdiği ölçüde özgür olmaktadır. Dolayısıyla, "bir metnin, yaratıldıktan sonra uzun yıllar varlığını sürdürebilmesi, gelecekteki alımlama biçimlerini için olarak yapısında bulundurmasına dayan[maktadır]" (Rifat 2005a:172). Ancak yine de "Iser'e göre en etkili edebiyat yapıtı, okuru kendi

<sup>1</sup> Wenn die Sprache (Langue) ein System von Zeichen und Regeln ist, dann darf man nicht willkürlich einige dieser Zeichen herausgreifen und durch die Zeiten hindurch betrachten, sondern muss als erstes das System zu einem bestimmten Zeitpunkt untersuchen (*Synchronie*). Historisch miteinander vergleichen (*Diachronie*) kann man dann nur ganze System (Zarnikow 1974:8). *Dil eğer göstergelerden ve kurallardan oluşan bir sistemi ise bunlardan sadece birkaçı keyfi olarak seçilemez ve zamanlara bağlı olarak değerlendirilemez. Aksine, bu sistem öncelikle belli bir zaman dilimine bağlı olarak incelenmelidir (Synchronie). Tarihsel olarak (Diachronie) birbiri ile karşılaştırmada ise sadece bütün sistem incelenebilir.*

alışılmış kod ve beklentilerine eleştirel bir gözle bakmaya zorlayan yapıttır" (Eagleton 1990:103). Alımlama estetiğinin Amerika'daki temsilcisi olarak nitelendirilen Stanley Fish, okura Jauss ve Iser'in tanıdığından daha etkin bir rol tanımaktadır. Fish'e göre "anlam, okuma süreci içinde okurda uyanan yaşantılardan başka bir şey değildir" (Moran 2001:248). Bu düşünce, her bir metnin sınırsız sayıda yorumu olabileceğini düşündürse de, Fish, okurun "*her türlü tartışmayı engelleyebilecek kadar farklı tepkiler göstermesi beklenmeyen, akademik kurumlarda yetişmiş 'bilgili' okurlar*" olduğunu savunarak, bu karmaşayı ortadan kaldırır (Eagleton 1990:109).

### 3.2. Film Çalışmalarına Dilbilimsel - Tarihsel Yaklaşım ve Alımlama Estetiği

Alımlama estetiği Jauss'un da belirttiği gibi hem estetik bilgiye hem de tarihsel bilgiye ilişkin bir kuramdır. Sinema, edebiyata kıyasla oldukça genç bir sanat olduğundan sinema hakkındaki tarihsel bilginin yanı sıra estetik bilginin de edebiyattaki kadar gelişkin olması beklenemez. Ancak bu durum film çalışmaları için daima dezavantaj anlamına gelmemelidir. Şöyle ki; inceleme nesnesi olarak filmlerin ve alıcıların, yani izleyicilerin tepkileri pek çok sebepten binlerce yıl geriye uzanan yazılı metinlere ve onların okuyucularına kıyasla çok daha fazla ulaşılabilir durumdadır. Öncelikle sinemanın ortaya çıktığı dönem olan 20. yüzyıl enformasyon çağıdır. Bu yüzyılda enformasyonu kayıt altına alma, depolama ve enformasyona ulaşma olanakları çok gelişmiş olduğundan sinemanın ilk örneklerinin bile ne kadar izleyici tarafından izlendiği az bir hata payıyla bilinebilmektedir. İkincisi kitle iletişim araçlarının hızla artmasından ötürü filmlerle ilgili haberlere, yorumlara, eleştirilere kolaylıkla ulaşılabilir. Dolayısıyla Jauss'un edebiyat tarihçisinden büyük bir titizlikle araştırmasını beklediği konular sinema tarihçisi için -en azından batıda- kolaylıkla ulaşılabilir bilgiler olmaktadır. Estetik bilgi konusunda ise sinemada yapılan çalışmaların oldukça sınırlı olduğu bilinmektedir. Sinema estetiği hakkında kuramların genellikle onun görsel ve işitsel (şematik) düzenlemelerinde yoğunlaştığı bilinmektedir. Dolayısıyla sinemanın diğer önemli öğelerini göz ardı etmeden onu bir bütün olarak ele alabilen uygun bir zeminin oluşturulamadığı söylenebilir. Kuşkusuz bunda kitle kültürü tartışmaları da etkili olmuştur. Sinema, özellikle Hollywood'un tür filmleri ticari kaygılarla yapıldıkları ve seri şekilde üretildikleri gerekçesiyle uzun süre, değil üzerine estetik bir kuram geliştirmek, hakkında herhangi bir akademik yazı yazılmaya bile değer bulunmamıştır. "*Tür filmleri sinema üzerine düşünen ve yazarlar tarafından 'yüksek sanat yapıtı' kıstaslarına uygun bulunmadıklarından, uzun süre bir köşeye terk edilmişlerdir*" (Abisel 1999:31).

Sinema estetiği hakkındaki düşüncelerin tarihsel bir alt yapısı olmasına rağmen, somut olarak İkinci Dünya Savaşı sonrası Avrupa sanat sineması tartışmalarının içinden doğduğu söylenebilir. Özellikle 1960'larda Fransa'da ortaya çıkan *auteur* (yazar, yaratıcı) yaklaşımı, daha önceki endüstriyel üretim

biçiminden ve star sisteminden farklı olarak film yönetmenini ön plana çıkartmaktadır. Kuram, auteur yönetmenleri ele alırken "*örnek olarak apaçık sanatsal özlemleri olan ve filmleri üstünde mutlak denetimi bulunan Avrupalı yönetmenleri*" model olarak almaktadır (Wollen 2004:69). Auteurist eleştirisel yaklaşım; yönetmeni ön plana aldığından, yönetmenin, bir başka deyişle filme her aşamada müdahalede bulunan ve filmin denetimini elinde tutan film yaratıcısının "*temel kaygılarını, filmlerinde tekrarlayan motifleri, filmlerinin içeriklerini ve biçimlerini kişiliğinin tutarlılığı bağlamında ve diğer yapıtları ile ilişkisi içinde değerlendirmekte ve açıklamaktadır*" (Özden 2000:108). Oysa Jauss'a göre; "*edebiyat yapıtının esas niteliği, ne sadece onun bir tür içindeki gelişiminin yerine bakılarak ne de yazarının biyografik bir incelemesi yapılarak anlaşılabilir*" (Bozkurt 1999:10).

Film çalışmalarında uzun süre etkili olan Göstergebilim ise Saussure'un çalışmalarına dayanır. Saussure dilde yaptığı üç ayrımla dilbilimde bir devir açmıştır. Öncelikle dilin tarih içindeki gelişimi anlamına gelen artsüremlilik ve dilin belli bir andaki kullanımı anlamına gelen eşsüremlilik arasında bir ayırım yapmış ve dilbilimcinin görevini eşsüremli analiz olarak belirlemiştir. İkinci olarak dilin tek tek bireyler tarafından kullanımı anlamına gelen *parole* ile dilin genel kullanımı anlamına gelen *la langue* arasında bir ayırım yaparak, dilbilimcinin dilin bireysel kullanımlarını bir kenara bırakmış ve genel kullanımıyla ilgilenmesi gerektiğini öne sürmüştür. Saussure'un yaptığı son ayırım dilin en küçük birimi anlamına gelen gösterenler ve gösterilenler arasındadır. Dil, kapalı bir sistemdir ve bu sistemin öğeleri, yani kelimeler gerçek dünyada belli nesnelere, kavramlara karşılırlar. Göstergeler, anlamlarını bu kapalı dizge içinde birbirleriyle kurdukları karşılıklardan alırlar.

Göstergebilim film çalışmalarında uzun yıllar etkili olmuş Christian Metz gibi bazı isimler, sinemada göstergebilimin nasıl mümkün olabileceği üzerine kuramlar geliştirmişlerdir. Yapısalcı film çözümlemelerinin en etkili örneklerini oluşturan tür filmlerin incelemelerine ise alımlama estetiğinin önemli katkıları olabileceği düşünülmektedir. Jauss, eşsüremli analize artsüremli analizin dâhil edilmesinin önemini özellikle vurgulamıştır. Yani bir metnin kendinden önce gelen metinlerden soyutlanarak, tarihsel bağlamı dışlanarak tek başına ele alınıp incelenmesinin (eşsüremli) eksik olacağını söylemekte, diğer metinlerle ve tarihsel bağlamla ilişki içinde ele alınması gerektiğini (artsüremli) belirtmektedir. Tür filmleri incelenirken hem ele alınan türü kendi içinde değerlendirmenin (eşsüremli) hem de zaman içinde meydana gelen değişimleri, kırılmaları kaydetmenin (artsüremli) yapısalcı çözümlemelerin eleştirilen taraflarının ve zaaflarının alt edilmesinde faydalı olabileceği düşünülebilir.

Çağdaş film kuramlarına gelindiğinde ilginin gitgide izleyiciye doğru kaydığı görülmektedir. Bunda dilbilimi Freudyen bir açıdan yorumlayan Jacques Lacan'ın katkılarının büyük olduğu söylenebilir. Ancak film çalışmalarındaki bu



izleyiciye kayışın, alımlama estetiğindeki farklı bir nitelik taşıdığı gözlemlenebilmektedir. Jauss'un birinci tezinden de anlaşıldığı gibi, alımlama estetiğinde temel amaç metinleri tarihselleştirmek, uygun bağlamlarında değerlendirmektir. Bu, aynı zamanda, eserlerin estetik değerini de saptamayı amaçlar. Eserin estetik değerini, beklenti ufkuna olan mesafesi belirler. Oysa çağdaş film çalışmalarında filmlerin estetik değerini ölçme gibi bir kaygı güdülmemekte, izleyiciyle tamamen ideolojinin nasıl işlediği sorusuna cevap bulabilmek için ilgilenilmektedir. Kuşkusuz bunda ideoloji kuramlarındaki gelişmelerin, feminist çalışmaların, kültürel çalışmaların ve dilbilimdeki gelişmelerin de etkisi vardır.

Yine de alımlama estetiğini, bir metin olarak ele alınan film üzerinde uygulamayı ve bu yolla filmlerin estetik ve tarihsel değerini saptamayı denemenin mümkün olabileceği söylenebilir. Ancak bu kez, ortaya aracın doğasından kaynaklanan bazı sorunlar çıkmaktadır. İser, anlamı oluşturmada okuyucunun aktif bir rolü olduğunu, yazarın belirtmediklerini okuyucunun kafasında tamamlayarak kurduğunu söylemektedir. Film ise temelde görsel bir araçtır. Dolayısıyla yazınsal yapıttan farklı olarak, izleyiciye, zihninde kurması gereken bir dünyadan çok, yaratıcısı/yönetmeni tarafından hâlihazırda görselleştirilmiş bir kurmaca dünya sunmaktadır. Bu durum, İser'in bahsettiği "belirsizlik" unsurunun filmdeki karşılığının daha değişik niteliklere sahip olduğunu gösterir. Sözelimi; bir romanda yazar, görsel ayrıntılara ne kadar çok yer verirse versin, bir fotoğrafın yarattığı görselliği oluşturması mümkün değildir. Oysa sinema, zaman içinde ortaya koyduğu görsellik aracılığıyla, göstermek istediğini etkili ve anlam karmaşasına yol açmayacak biçimde izleyiciye rahatlıkla iletebilmektedir. Fakat bu noktadan yola çıkarak sinemada izleyicinin doldurabileceği boşlukların olmadığı sonucuna varmak da hata olacaktır, çünkü endüstriyel şartların da sinema üzerinde oluşturduğu etkiler, film sürelerini standartlaştırmakta, bu durum da ister istemez film anlatısı içinde birtakım boşluklar oluşmasına yol açmaktadır. Bu boşluklar, *ellipsis* (eksilti) adıyla anılmaktadır. Özellikle zaman konusunda sıkıntı yaşayan film aracı (*medium*), zaman içinde perdede gerçekleşen olaylar arasında ipuçları bırakmak suretiyle boşluklar yaratarak hem izleyici zihninde bütünlüğün bozulmamasını sağlamakta, hem de filmin gerçek zamandaki uzunluğunu, üretim koşullarının belirlediği standartlara yakın sürelerde tutabilmektedir. Bu ipuçları, ağırlıklı olarak zaman içinde şekillenmiş olan filmsel kodlar aracılığıyla izleyiciye verilir. Örneğin kararma (*fade-out*) efektinin ve zincirleme (*superimpose*) efektinin izleyicide oluşturduğu etkiler, zaman içinde uzlaşımlara dönüşmüştür ve artık izleyici bu etkileri gördüğünde filmsel zaman ve mekânda bir atlama yaşanacağını bilmektedir.

Bu durum ile ilgili olarak değinilebilecek bir başka nokta ise filmlerde belirsizlik unsurunun değişkenlik gösterdiğidir. Sinema, sanat olmasının yanı sıra büyük sermaye gerektiren kolektif bir iş kolu olduğundan özellikle popüler

sinemanın izleyiciyle ilişkileri çok sıkıdır. Ticari filmler mümkün olduğunca çok izleyiciyi yakalayabilmek için belirsizlik unsurunu en aza indirmeye yolunu tutarlar. Özellikle Hollywood'un tür filmlerinde iyiler kötüler açıkça tanımlanır, neden-sonuç ilişkisi sağlam şekilde kurulur, film bittiğinde karışıklığa yol açmayacak şekilde anlatı sıkıca kapanır ve hiçbir nokta karanlıkta kalmaz. Dolayısıyla tür filmleri yorum farklarına fazla olanak tanımaz. Oysa Avrupa sinemasında durum farklıdır. Bağımsız yapımların ağırlıkta olması yönetmene özgürlük tanımakta, her izleyiciyi yakalama kaygısı bu filmlerde görülmemektedir. Örneğin; Krztof Kieslowski, *Mavi* filminde kararın efektini zamanın geçtiğini, sahnenin değiştiğini ifade etmek için kullanmak yerine karakterin yaşadığı duygusal çöküntüyü anlatmak için kullanmaktadır. Bu, izleyici için bir belirsizliktir ve yorum farklarına yol açabilmektedir. Bunun yanı sıra sinemada karakterlerin ruhsal durumları ancak oyunculuğuyla, bazı efektlerle ya da sembollerle verilebilmekte ve romandaki gibi uzun psikolojik tasvirler yapma olanağı bulunmamaktadır. Böylece izleyici, karakterlerin iç dünyaları hakkında daha geniş bir yorumlama özgürlüğüne sahip olmaktadır.

Ancak bu farklılıkların yanı sıra alımlama estetiğinin 'beklenti ufku' kavramı, filmlerin estetik değerini göstermede işlevsel olabilir. Sinema tarihine bakıldığında izleyicilerin, eleştirmenlerin ve akademisyenlerin nitelikli bulunduğu filmlerin bir yönleriyle radikal özellik taşıdığı görülmektedir. Örneğin sinema tarihinin en iyi filmlerinden biri olarak kabul edilen *Yurttaş Kane / Citizen Kane (Orson Welles, 1941)* filmi, o döneme kadar yapılmamış olan bir şeyi sinemada denemiş ve görüntü yönetmeniyle beraber geliştirdiği çift odaklı mercek sayesinde net alan derinliğini artırarak çerçeve içinde bir derinlik sağlamış ve bu yolla dönemin izleyicisinin beklenti ufkunu sarsmıştır. Sinema tarihinde benzeri pek çok örnek bulmak mümkündür. Şüphesiz bu noktada tekniğin estetiği getiremeyeceğini, ancak filmin inşası için kullanılan teknolojik araçların amaç için kullanılmasına olanak tanıyacağını söylemek mümkündür.

Alımlama estetiğinin beklenti ufku kavramı, şekilsel (şematik) analiz bağlamında, henüz hakkında sınırlı sayıda çalışma bulunan film estetiği alanına katkılar sağlayabilir. Beklenti ufkunun semantik (tematik) boyuta katkısı ise şüphesiz izleyici refleksindeki pratikliğe bağlanabilir. İzleyici reflekslerindeki farklılıklar ise görelilik prensibi (*Relativitätsprinzip*) ile açıklanabilir. Bu durum, film okumalarında bir sorun olarak değerlendirilebilir. Ancak unutulmamalıdır ki, yazın (edebi nesir) sanatındaki betimlemeler veya anlatılanlar her zaman yazarın vermek istedikleri ile örtüşmeyebilmektedir. Özellikle yazın sanatında bu sorun daha belirgindir. Yazarın betimlemelerindeki bir obje her okur tarafından doğal olarak farklı şekillerde yeniden tasarlanmaktadır. Diğer taraftan eserde verilmek istenen mesajın kod açımı da her zaman yazarınki ile örtüşmeyebilmekte veya daha farklı şekillerde çıkarımlara ve alımlamalara neden olabilmektedir. Görsel sanat analizlerinde ve özellikle film okumalarında izleyicinin yeni betimlemeler ve tasarımlar yapması mümkün görünmemektedir. Zira film yapım elemanları,

izleyiciye bunların tümünü zaten hazır bir biçimde sunmakta veya en azından sunduğunu var saymakta, daha da ötesi bu çaba içerisinde olmaktadır. Yazın sanatına karşın film sanatında ortaya çıkan bu paradoksal durum, film mesajlarının kod açımında görülmemektedir. Diğer bir söyleyişle; betimleme ve tasarım için geçerli olan hazırolma olgusu, mesaj anlamlandırılması veya alımlaması için her zaman geçerli olamayabilmektedir. Eser, her ne kadar bir bütünsellik içerisinde değerlendirilse ve yazar eserini kendi dünyasına göre kurgulamış olsa dahi, okuyucuların dilsel dünyalarına ve alımlama estetiklerine müdahale şansı bulunmamaktadır. Oysa film yapıtları için aynı şeyi söylemek mümkün görünmemektedir. Anlatı örgüsü salt yönetmene göre şekillenmekte ve izleyici anlatı elemanlarının sundukları ile yetinmek zorunda kalabilmektedir. Alımlama çıkarımlarının zenginliği, işte bu noktada, filme sanat değeri katan temel unsur olarak değerlendirilebilir.

### 3.3. Film Çalışmalarına Göstergibilimsel Yaklaşım ve Eser İnşası

Ingarden'in Husser fenomenolojisinden etkilenerek ortaya koyduğu "*edebi eserin inşası*" teorisi; edebi eser anlayışını çok yönlü bir olgu olarak değerlendirmektedir: 'dilsel ses olgusu katmanı', 'içeriksel özellik katmanı', 'şematik görüntü katmanı' ve 'anlatının nesnel katmanı' (Warning 1988:11). Yazın sanatında bu dört katmanın görünüşü kuşkusuz okuyucuya sınırsız özgürlük ve bağımsız değerlendirme refleksi kazandırmaktadır. Yazarın farklı birikimlere sahip okuyucu kitlesine sunduğu mesajların alılmaması rölatif bir temele dayandırılabilir. Ancak bu bağlamda Anderegg bir metnin algılanmasının bir deneyime aracı olarak dayanamayacağını, aksine bunun iletişim sürecini etkileyebileceğini ifade ederken, bu durumda; fiktif iletişimin salt bir duruma dayalı olarak açıklanamayacağını, metinsel iletişimde her şeyden önce spesifik bir kodun açılımının metnin bütünselliği sayesinde gerçekleşebileceğini ileri sürmektedir (1983:156). Mukarosky'nin estetik objenin semiotik tanımının kısa yorumunu, Vodickas kendi anlayışına göre genel iletişim modeline dayandırmaktadır ki, bu modelde Mukarosky dilsel sanat eserini estetik fonksiyonlarla donanımlı bir göstergeler sistemi olarak tanımlamaya çalışmıştır (Warning 1988:13). Bir metnin içindeki bir kelimenin örneğin, enformasyonu o kelimenin öngörülebilirliğine daha ziyade beklenilmezliğine bağlıdır. Belli bir yerde belli bir kelimenin gelebileceğinin biliniyor olması, bilinç algılamasında enformasyonun genişlemesine ve açılımına engel olabilmektedir (Link 1976:113).

Göstergibilim (Semiologie), tüm kültür görüngülerinin birer gösterge dizgesi olduğu varsayımından hareket eder ve dizgelerin içerdikleri anlamı ortaya çıkarmaya çalışır. Gösteri sanatlarında inceleme nesnelere birincil işlevleri kullanım değil, seyir işlevidir (Topçu 2005:240). Bildirişim yanı sıra daha baskındır. Göstergibilimsel yaklaşıma göre gösterge, kültürel bir bağlamda şifrelenmiş olan gösterilene gönderme yapan ve aynı zamanda da gösterileninin pratik olarak

var olmasını mümkün kıldığı işleve karşılık gelmektedir. Daha teknik bir dille söylenirse, göstergeye *gösteren*, bununla beraber, olası anlamların her birine *gösterilen* ve alıcının göstergeye verdiği anlama da *anlamlandırma* denilmektedir (Burton 1995:40). Buna göre gösteren ve gösterilen birbirinden ayrıdır ve gösterenler gösterilenlerden bağımsız olarak algılanıp betimlenebilirler. Gösterilenler de gösterenleri anlamlandırmak için kullanılan belli anlamlandırma kalıplarına (şifreleme) göre değişebilirler. Zira "*dışsal dünyayı (Apperzeption) anlamaya yönelik sunulan dünyanın (Perzeption) yalın her bilinç aşaması görelî simgelerin sinyal transferine dayanmaktadır*" (Zeitter 1987:61).

"*Mevcut bildirişim ilişkilerinin yapısal örnekleri olarak sunulan şifreler, düzanlamsal (dennotativ) ve yananlamsal (konnotativ)<sup>2</sup> gösterilenler, bildirişimsel çözümlemenin içinde*" (Eco 1987:96-97) yer aldığı göstergibilimsel düzlemin sınırlarını oluşturur. Bu sınırlar içerisindeki nesnelere, yalnızca gösteren düzlemindeki nesnelere, yani somut gösterilenlere. Düzanlam, anlamlandırmanın birinci düzeyidir ve bu düzey göstergenin göstereni ve gösterileni arasındaki ilişkiyi ve göstergenin dışsal gerçeklikteki göndergesiyle ilişkisini betimler. Düzanlam, anlamlandırma işine dâhil olan herkes tarafından aynı çıkarımların yapılmasına olanak tanır (Fiske 1996:116). Yananlam ise Barthes'in "*anlamlandırmanın ikinci düzeyi olarak gösterdiği ve göstergenin kullanıcıların duygularıyla ya da heyecanlarıyla ve kültürel değerleriyle buluştuğunda meydana gelen etkileşimi betimlemektedir*". Farklılığı yaratan yananlamlardır (Fiske 1996:116). Sowinski'ye (1979:131) göre, (görsel simgelerin önemli farklı bakış açılarını aktaran bir reklam analizinden hareketle resimlerin retorikini geliştiren) R. Barthes'in aslında; göstergelerin tek başlarına da bize bir şeyleri güçlü bir şekilde işaret edebileceklerini aktarmak isteyebileceğini ifade etmektedir. "*Ancak sonuçta iletideki tamamlanmış anlamı oluşturan her zaman göstergelerin toplamıdır*" (Burton 1995:40).

Alımlama Estetiği Kuramının açılımında kuşkusuz görecelik prensibinin (Relativitätsprinzip) göz ardı edilmemesi gerekir. Farklı alımlama biçimleri aslında ürünün zenginliği açısından da önemli bir ölçüt sayılmalıdır. Zira Özbek'e (2005:10) göre; "*bir metni her farklı okur yeniden bir daha bir daha yaratır, kendi perspektifinden bakar yapıta...*". Özbek'in bu yaklaşımı bize bir filmin farklı izleyiciler tarafından pekâlâ farklı perspektiflerden okunabileceği savının ileri sürülebilmesine neden olmaktadır. Özellikle anlamın kavramsal ve inandırıcılık düzleminde kaynak dile bağlı olan felsefi ve kutsal metinlerde bu yoldan ödün verilmediği bilinmektedir (Yücel 2006:493). Ancak çeviri bilim için geçerli olabilecek bu savın, çağdaş sanatların tüm alanlarına dogmatik şekilde yansımaları bir sorun olarak görülmelidir. Gerçi alımlama estetiği kuramı (felsefi ve kutsal

<sup>2</sup> Mit Denotation ist der Kern einer Wortbedeutung gemeint, mit Konnotation eine- sozial, individuell oder sonstwie gebundene- Überlagerung dieses denotativen Kerns mit zusätzlichen Bedeutungsaspekten, mit Gefühlswerten und anderem. (Linke, 1996:153). (*Denotation [Denotatif] ile bir kelimenin çekirdek anlamı ifade edilmektedir. Konnotation [konotatif] ise -sosyal, bireysel ve buna bağlı- denotatif çekirdek anlamın ek anlam bakışı ile örtülmesidir.*

olgular da dâhil) bir filmin farklı izleyici tarafından farklı şekillerde okunabilmesini mübah saymamaktadır.

Yazınsal bir yapıtta göstergeleri okumak, açıklamak veya yorumlamak akademik bir uğraş alanı olarak değerlendirilebilir. Her okuyucunun dil dünyasının göreceli olması eleştirmenlere geniş bir analiz alanı sunmakta ve bir bakıma bunu zorunlu kılmaktadır. Ancak aynı şeyi film eleştirisi için söylemek ilk bakışta zor görünebilir. Zira doğası gereği, diğer bir ifade ile filmin görselliği semiotik unsurları zaten içinde barındırmaktadır. Bu bakış açısı eleştirmenleri filmleri daha ziyade kurgu, görsel ve işitsel efekt veya çekim açıları gibi şematik analizlere yönelttiği görülmektedir. İzleyici için de tematik aktarımın öne çıktığı, ancak şematik unsurları da yer yer alımlama eylemi için kullandığı söylenebilir. İster yazın, ister görsel sanatlarda olsun, anlatıcı olayların sunumunu salt kendi yaşantı ve deyimlerine göre kurgulayabilir ve mesajlarını leitmotiflerle aktarabilir, hatta bunu farkında olmadan yapıtın tali aktarımları içine gizleyebilir. Anlamın açıklanmasında, alımlama estetiği kuramının film sanatı için uygulanabilirliğinin değeri bu noktada önem kazanmaktadır.

Bu yaklaşımı en azından edebi sanatlar bağlamında yorumsamacılıktan kopuşa dayandıran İpşiroğlu (2001), bunun ilk kez "metne dönük" eleştiri yöntemlerinde kendini göstermeye başladığını, yapısalcılık ve göstergebilimde vurgu kazandığını ileri sürmektedir. Özellikle edebiyat eleştirisinde metni soncul bir anlamın taşıyıcısı olarak görmeyen alımlama estetiğinin anlamı tümüyle göreceleştirerek yok etmesine gönderme yapması manidardır. İpşiroğlu'na göre; "Son yıllarda kendisine çok sayıda yandaş bulan bu eğilime göre, anlam, metin ile okuyucunun ortak etkinliğinin bir ürünüdür; her okur kendi anlamını özgürce kendi üretir ve bu 'yaratıcı' bir edimdir". İpşiroğlu'nun bu yargısı; semantik bağlamda film okumalarında da izleyicinin yaratıcı bir edime muhtaç olabileceği sayılıştısının öne sürülmesinin gerekliliğini ortaya koymaktadır. Başka bir söyleyişle; film okumalarında da izleyici kendi anlamını özgürce kendisi üretebilmelidir. Öyle ise klasik film eleştirisindeki; kurgu, ışık, ses vs. gibi şematik eleştirilerin yanına tematik eleştirilerin de eklenmesinin gerekli olduğu söylenebilir. Tematik eleştirinin göreceliği ise ne eleştirmenleri, ne de yapımcıları ürkütmemelidir. Zira eleştirinin bu göreceliği izleyici odaklı bir eleştirideki masumiyet şeklinde algılanmalıdır. Ancak alımlama estetiğinin ve dolayısıyla okur/izleyici odaklı yaklaşımın tartışılması gereken yanları olabilir, tartışılmalıdır da. Ancak okur/izleyici odaklı yaklaşımın yaratıcı ve üretken bir yazın (film) eğitiminin gerçekleştirilmesine sağlayabileceği katkılar da ortadadır (Polat 2006:6).

Özbek (2005:3) bu bağlamda; (sanatsal) yapıtların birçok anlamlar içerdiğini ve çok katmanlı olduğunu, dolayısıyla bir veya birkaç perspektiften çözümlenmesinin yeterli olamayacağını ifade etmektedir. Ona göre; *"Yazarın kaleminden çıkan şey çoğu kez yazarın demek istediği şey değildir ve alımlama*

*estetiği kavramı bu açıdan yazın alanında okuru öne çıkarmaktadır". Özbek'i (2005:4-5); "... birbirinden bağımsız, görünen öğeler arasında kuracağımız her anlamlı bağ, her düzen, yapının çözümü, yorumu olacaktır" savını söylemeye yüreklendiren ifadeler aslında Wolfgang Iser'in "boşlukların doldurulması" ve Roman Ingarden'in "belirli alanların, belirli hale getirilmesi" savlarıyla örtüşmektedir.*

#### **4. Ampirik Yaklaşım**

Yeniden okuma ve anlamlandırma bu çalışmanın temel ampirik yaklaşımını oluşturmaktadır ve içerik analizi temeline dayanmaktadır. Bu analiz yöntemi, iletişimin metne dönüştürülmüş haliyle ilgilenir ve film vs. gibi kayıt altında bulunan malzemeleri analiz etmeyi amaç edinir. İçerik analizi kimin ne söylemek istediği ile değil, söylenenin nasıl anlamlandırıldığı sorusu üzerine odaklanmaktadır (Gökçe 2006:29). Bu bağlamda ayrıca Hall'un yöntem kısmında kısaca açıklanan "*Karşı Okuma*" ve "*Tartışmacı Okuma*" (1999:57-61) yöntemleri ve Osgood tarafından geliştirilen içerik analizi tekniklerinden biri olan "*Olumsuzluk Analizi*" (Bilgin 2006:22) yaklaşımları çalışmanın analizine katkı sağlayan diğer bilimsel kıstaslar olarak öngörülmüştür.

##### **4.1. "Yeni Hayat" filmine yüzeysel bir bakış**

Robert Zemeckis'in yönettiği filmde; dünyaca ünlü kargo şirketi FedEx'de sistem mühendisi olarak çalışan ve hayatını dakiklik üzerine kurmuş olan Chuck Noland'ın (Tom Hanks) mutlu yaşamı, acı bir uçak kazası sonucu alt üst olur. Kazada sağ olarak kurtulmayı başaran Noland kendisini Büyük Okyanus'un ortasında tek başına ıssız bir adada bulur. Bir yandan tek başına hayatta kalma mücadelesi verirken, bir yandan da kendini yeniden keşfedeceği ve henüz başlayan yeni hayatına doğru zorlu bir yolculuğa çıkar. Bu yolculukta eski alışkanlıklarının hiçbir işe yaramayacağını öğrenir ve yalıtılmışlığın getirdiği duygusal zorluklarla mücadele etmek zorunda kalır. Eleştirmenlerin temel analizde genel olarak yukarıdaki olguları ele aldıkları görülmektedir. Ancak alımlama estetiği bağlamında ve beklenti ufkunu sarsan unsurlardan hareket edildiğinde filmde tematik tali çıkarımlara ulaşabilmenin mümkün olduğu da görülmektedir. Oscar'a da aday gösterilen filme getirilen şematik eleştirilere bakıldığında ise, bakış açılarının görsel efektlerin mükemmelliği üzerine odaklaştığı şekildedir.

##### **4.1.1. "Yeni Hayat" filminin konu örgüsü**

Chuck Noland, dünyaca ünlü bir kargo şirketi olan FedEx'in dağılan Sovyetler Birliği sonrası Moskova bürosunu yöneten sistem mühendisidir. Şirketin yönetim felsefesi dakiklik üzerine kurulmuştur ve Noland bu felsefeyi yerleştirmek üzere görevlendirilmiştir. Amerika'dan kargoya verilen bir kargo

paketinin yaklaşık 87 saat sonra Moskova'daki alıcıya ulaşmasını bir kargo şirketinin anlayışıyla bağdaştırmayarak çalışanların daha dakik olmaları gerektiği yönündeki telkinler, modern ve teknolojik yaşamın çalışma koşullarının bir gereği şeklinde filmin başlangıç sahnelerindeki anlatılarda sunulmaktadır. Bir Amerika şirketi olan FedEx'in Moskova'ya açılması, kayan görüntüler içerisinde Lenin çıkarmasının bir mağazanın önünden sökülmesi, FedEx'in Moskova'ya ulaşan ilk kargo paketini şirkete ulaştırıran Nikolay adındaki bir çocuğun Snickers çikolatası, Cd çalar ve bir Elwis Presley Cd'sini ödül olarak alması Amerikancı Emperyalist göstergeler olarak alınabilmektedir. Modern dünyanın emperyalist yaklaşımın çalışma koşulları ve bireyin olumsuz koşullar karşısında vermiş olduğu yoğun çabalar tinsel bir çöküntüyü de berberinde getirmektedir. Noland, yoğun iş temposu arasında ağrıyan dişinin tedavisi için doktora gidecek zamanı dahi bulamamaktadır. (İssiz adada yalnız kaldığında diş ağrısından çok acı çekecektir). Bu görev bilinci sevgilisi Kelly'yi bile ihmal etmesine kadar uzanır. Noland, kısa bir Amerika seyahati sonrası Moskova'ya dönüş yolunda yılbaşında sevgilisi Kelly'nin yanında olacağına dair söz verir ve ondan (modernliği ve teknolojiyi simgeleyen) bir çağrı cihazı ve dedesinden kalan (aşkı ve duygusallığı simgeleyen) bir cep saatini hediye olarak alır. Bu saat dedesinin Pasifik'te kullandığı bir saattir. İki sevgili ayrılır ve Noland dönüş yolu için FedEx uçağına biner. Uçak Pasifik üzerinde düşer, ancak Noland çabaları sonucu kendisini ıssız bir adada bulur. Bir modern "Robinson Crusoe" örneği olan filmin bundan sonraki bölümleri Noland'ın hayatta kalmak için verdiği çabalar üzerine kurgulanmıştır. Mücadele azmine, geçmişte öğrenilenlerin yeni yaşamda uygulanamazlıklarına veya hayatta kalma içgüdüsüne filmin ilerleyen bölümlerinde tematik tali anlatımlar şeklinde göndermelerde bulunmaktadır. Adaya ulaştığında ilk baktığı şey çağrı cihazıdır (teknoloji), ancak bozulmuştur. Kontrol ettiği ikinci şey ise Kelly'den aldığı saattir (aşk), sağlamdır, ancak artık zamanı göstermemektedir. Yani zaman durmuştur. Düşen uçak enkazından sahile vuran FedEx paketlerindeki eşyalar Noland'ın hayatını sürdürmesine kısmen kolaylık sağlarken (örneğin paketlerden çıkan bezlerle ayakkabı veya fileli bir kadın elbisesinden balık ağı yapması), balık avlarken veya hindistan cevizini kırarken yaşadığı deneyimsizlikler vahşi hayatta karşılaşılabilir zorluklara yapılan göndermeler olarak dikkat çekmektedir. Filmin başlangıç sahnesinde bir FedEx görevlisinin teslim aldığı kargo paketinin adada hiç açılmaması ve alıcısına ulaştırılmak üzere bekletilmesi Noland için hayata bağlanmanın bir göstergesi olarak sunulmaktadır. Kurtuluş serüveni sırasında Wilson ile birlikte bu paketi de yanına alması en zor koşullarda bile görev bilinci veya aidiyetlik duygusu ile açıklanabilir. Film bu kargo paketinin adadan kurtulduktan sonra Noland tarafından göndericisine tekrar teslim etmesi ile son bulur.

Tüm bu anlatılar "yeni hayatın zorlukları" olarak izleyiciye aktarılmaktadır. Filmin ana örgüsü içerisinde izleyicinin beklenti ufkunun (tematik anlamda) sarsılmadığı ve mesajların koda açımının rahatlıkla yapabileceği söylenebilir. Zira filmin leitmotifi, modern hayatın bir parçası olan ve hayatını dakiklik üzerine kuran

bir bireyin Büyük Okyanus'un ortasında tek başına ıssız bir adada yaşamasında karşılaşılabileceği zorluklar üzerine kurgulanmıştır. Bu bağlamda izleyicinin beklenti ufkunu sarsabilecek unsurların genel anlamda görsel efektlerin ve sematik anlatıların üzerine yoğunlaştığını söylemek mümkün görünmektedir.

#### 4.1.2. Bir film içeriğinin yeniden anlamlandırılması

Film metninin bütünselliğine dayalı olarak alımlama estetiği kuramı çerçevesinde ve görecelik ilkesi bağlamında şu anlatımlar öne çıkmaktadır: Filmin ilerleyen bölümlerinde Noland'ın yalnızlık duygusu ile bunalıma girdiği ve bu duygu yoğunluğunun kendisini arayışlara yönelttiği görülmektedir. Sessiz ve yalnız bir ortam, geçirdiği ve geçireceği günleri daha da çekilmez hale getirmektedir. Noland için uçak kalıntılarından kıyıya vuran parçalardan en değerlisi meşin bir toptur. Kanayan eli ile topa dokunduğunda beliren bir insan silüeti onun için dönüm noktası olur. Beyaz meşin yuvarlağın bir yüzüne kanı ile göz, burun, ağız çizer, adına Wilson (meşin topun markası) diyerek onu kişileştirerek (personification) iletişime girer. Bu eylem ilginç repliklerle izleyiciye aktarılır. Noland, en zor anlarında Wilson'u kendisine yardımcı bir simge olarak algılar. Bu göstergesel değer onun için fiktif bir iletişim partneridir. Yalnızlığını ve konuşma (iletişim) ihtiyacını onunla giderir. Adadan kurtulabilme düşüncesi onunla girdiği iletişim sonrasında daha da olgunlaşır, cesaretlenir ve kurtuluş planları yapmaya başlar. Wilson onun için çok önemli ve tek partnerdir. Korkularını yenmesine, her şeyden önemlisi iletişim gereksinimini karşılamasına yardımcı olmaktadır. Özellikle ağaç parçalarını bir birine sürterek ateşi bulma çabası içerisindeyken; "yanında bir kibrit varsa versene" repliği sonrasında ateşi bulması onunla sıcak temasın başlangıcı olarak sunulmaktadır. Noland zaman zaman gerçek hayattaki insan ilişkilerinde olduğu gibi Wilson'la çatışmaktadır. *"Ben gitmek istiyorum ve bu adada kalarak hayatımın kalan kısmını bir lanet voleybol topu ile konuşarak geçirmek istemiyorum"* şeklindeki diyalog sonrası onu fırlatması, daha sonra pişmanlık duyarak onu tekrar bulması, elini kanatarak tekrar göz ağız çizerek iletişime devam etmesi iletişim gereksinimine dönük önemli mesajlar iletmektedir. Dönüş serüvenine çıkarken; *"Endişelenmene gerek yok Wilson! Kürek çekme işini ben yaparım"* şeklindeki replikler aslında bir duygu transferi şeklinde algılanmaktadır. Noland bu diyalogları aslında "innere Monolog" (içsel konuşma) şeklinde yapmakta ve replikler soru "gerektirmeyen cevaplar" şeklinde devam etmektedir. Noland adadan kurtuluncaya kadar onu yanından ayırmaz, hatta kurtuluş serüveni sürecinde okyanusta büyük dalgalarla boğuşurken onu kaybettiğinde büyük acılar çeker. Adadan kurtuluş sonrası Noland'ın gördükleri Wilson'u haklı çıkarmıştır ve onu bir ruhsal çöküntüye sürüklenmiştir. Zira sevgilisi Kelly öldüğünü düşünerek başka birisiyle evlenmiştir.

Konuşma, insanın temel gereksinimlerinden biridir. Konuşan insanın düşünebilme yetisi daha sağlıklı ve gelişkindir. İletişim halinde olabilmek korkuların bastırılmasında da önemli bir etkidir. Robert Zemeckis'in bu filmde



Chuck Noland'a yüklediği asli görevin aslında bu tem üzerine odaklaştığını söyleyebilmek mümkün görünmektedir. Filmin konu örgüsü içerisinde Noland ile Wilson arasında geçen diyalogların iletişimsel değeri ve izleyici açısından beklenti ufkuna olan uzaklığı şematik anlatılarla ayrı bir anlam kazanmaktadır. Bu bağlamda iletişim temel içgüdüüne yapılan göndermeleri bu filmin leitmotifi dışında kalan, ancak leitmotif içerisine gizlenen tali semantik ve semiotik unsur olarak değerlendirmek mümkündür. Bu açıdan bakıldığında filmin analizini şu şekilde geliştirmek mümkün görünmektedir.

#### 4.1.3. "Yeni Hayat" filminin analizi

Bu bulgular sonuç olarak; "Yeni Hayat" filminde ek mesaj olarak ortaya konulan; "iletişim gereksinimin birey için ne kadar gerekli olduğu, hatta konuşma özleminin meşin bir toptan yaratılan im (gösteren + gösterilen) ile giderilmesi" bu noktada önem kazanmaktadır. Diğer bir söyleyişle; artsüremlilik bağlamında "top" futbol oyununu çağrıştıran "gösteren", ancak iletişimsel gereksinime dayalı olarak bu filmde eşsüremlilik bağlamında "gösterilen" konumundadır. Özellikle ıssız bir ortamda bir iletişim partnerinin bulunması korkuların yenilmesine, yalnızlığın giderilmesine, düşünsel etkinliğin daha aktif hale gelmesine katkı sağlayabilmektedir. Diğer taraftan film yapıtlarında yönetmenin özellikle leitmotif olarak ortaya koymak istediklerinden daha farklı çıkarımların, semiotik unsurların okunması ile mümkün olabileceğine ve alımlama estetiği kuramının film okumalarındaki işlevselliğine de "Yeni Hayat" bu açıdan önemli bir örnek teşkil etmektedir. Bir visuel ürünün yeniden okunmasında (çoklu okuma yöntemi ile) ideolojinin kökenlerin bulunmasından ziyade etkilerinin belirlenmesi amacı güdülmektedir. Bu açıdan olumsuzluk analizi, beklenti ufkuna olan uzaklık bağlamında filmin yeniden okunmasını akademik açıdan mümkün kılmaktadır. Zira bu analiz ile "neyin kaç kez görüldüğü değil, neyin neyle beraber görüldüğü, çeşitli mesaj öğelerinin hangi ilişki yapısı içinde birlikte bulunduğu" saptanmaya çalışılmıştır. Kodlayanın istediği anlama tamamen zıt bir şekilde mesajın anlamının yorumlanmasına olanak tanıyan "*Karşıt Okuma*" ve egemen anlamların kısmen benimsemesi ile birlikte daha müzakereli bir şekilde yorum yapmayı izleyicinin kendine saklamasını sağlayan "*Tartışmacı Okuma*" yöntemlerinin sonucunda farklı çıkarımlara ulaşılabilirlik en azından bu çalışma için alımlama estetiğinin önemini ortaya koymaktadır.

Bu tür çıkarımların yapılabileceği birçok filmin yapıldığı bilinmektedir. "Yeşil Yol" filmi de bu türe örnek olarak gösterilebilir (veya Steinbeck'in sinemaya uyarlanan "Fareler ve İnsanlar" filmi). Tom Hanks'ın de rol aldığı bu filmde, idam mahkûmu başkarakterin hücre cezasını çektiği süre içerisinde bir fareyle kurduğu iletişim "Yeşil Yol" filmine de konu edilmişti. Göstergibilimsel anlamda filmin, "iletişimsel gereksinim"i üzerine odaklandığı izleyici tarafından yer yer öncül anlam bağlamında alımlanabilmektedir. Ancak filmin okunmasında alımlamanın arka planına itilen ve izleyicinin alımlama refleksine dayalı olarak

çıkarılabilen mesajın özellikle beklenti ufkunu sarstığı söylenebilir. Diğer bir söyleyişle; beklenti ufkunun salt "*leit motif*" olarak işlenen temde aranmasının zorunlu olamayacağıdır.

## 5. Sonuç

Sanatsal yapıtlar olan filmlerin de çok anlamlar içerebileceği, çok katmanlı olabileceği ve bir veya birkaç perspektiften çözümlenmenin aksine, seyreden birey sayısı kadar çözümlenmenin yapılabileceği sonucuna ulaşılmaktadır. Söz konusu yaklaşım aynı yürekliliğin bu tarz savların film okumalarında da geçerli olabileceğinin söylenebilmesini mümkün kılmaktadır. Çünkü "alımlama estetiğinin ele aldığı sorun, sanat yapıtı ile onu kavrayan, onunla ilgi kuran özne (okuyucu, seyirci, dinleyici), arasındaki ilgidir" (Bozkurt 1999:4). Bu cümlelerde "alımlayıcı" rolünün salt "okuyucu" ile sınırlı kalmayışı ve ilgi kurucu rolünün "seyirci" ve "dinleyici" unsurlarına da atfedilmesi, beklenti ufku kavramı içerisinde görsel sanatın da olabileceğinin ipuçlarını vermektedir. Diğer bir anlatımla; araştırma için seçilen "Yeni Hayat" filminin, anlatı örgüsü içine gizlenen dilbilimsel çıkarımla izleyicinin beklenti ufkunu sarstığı söylenebilir. Zira Tunalı'nın (2001:124) dediği gibi; eserin beklenti ufkuna uzaklığı, eserin sanatsal değerini artırmaktadır. Filmin Oscar'a aday gösterilmesi de bu değerlendirmelerin sonucu olsa gerek!

Alımlama estetiğinin film çalışmalarında olanaklılığını tartışmayı da amaçlayan bu çalışmada kuramsal - kavramsal değerlendirmeler ve örnek film yorumlaması ile ulaşılan sonuç doğrultusunda alımlama estetiğinin film çalışmalarına uygulanmasının *zorlukları* şu şekilde belirlenmiştir:

a. Alımlama estetiği yazılı metinleri konu aldığı için yazılı metinlerdeki belirsizlik unsurunun sinemadakinden farklı nitelikler gösterdiği, film çalışmalarında belirsizlik unsurlarının aracın doğasına uygun şekilde yeniden tanımlanması gerektiği görülmüştür. Yazılı metinlerde belirsizlikler daha çok görsel ayrıntılarla ilgili olmakla birlikte sinemada belirsizlikler, eksiltilerden, karakterlerin psikolojik durumlarından, çerçeve dışında kalan alanlardan, aydınlatma eksikliklerinden ve açık uçlu anlatılardan kaynaklanmaktadır. Dolayısıyla sinemada yapılacak bir alımlama estetiği çalışmasının sinemanın bu özgüllüklerine göre yapılması gerekmektedir.

b. Alımlama estetiği eski metinleri değerlendirmede dönemin okuyucusunun beklenti ufkunun yeniden yapılandırılmasını önermektedir. 20. Yüzyılın enformasyon zenginliği sebebiyle Batı sinemasında geçmişteki izleyicilerin beklenti ufkunu yapılandırmak kolay olmaktadır. Ancak ülkemiz gibi tarih yazıcılığının, arşivleme alışkanlığının geri kaldığı ülkelerde geçmişteki izleyicilerin beklenti ufuklarını oluşturmada veri yetersizliği sorunuyla karşılaşılabilen öngörülmektedir.

---

Alımlama estetiğinin sinema çalışmalarına getirebileceği *katkıları* ise şu şekilde özetlemek mümkündür:

a. Film estetiği alanındaki çalışmaların sayıca sınırlılığı, bunun yanı sıra subjektif ve çeşitlilik gösteren niteliği olumsuzluk arz etmektedir. Alımlama estetiğinin önerdiği estetik değerin nesnelleştirilmesi yöntemi bu konuda süren şiddetli tartışmaları hafifletmek, daha sağlam bir zeminde yükselen film estetiği kuramı oluşturmak için bir olanak görünümündedir. Ayrıca günümüze dek süren popüler kültür-elit kültür tartışmalarına izleyici beğenisini dışlamayan bir yaklaşımla katkı yapabilecek olması sebebiyle önemlidir.

b. Alımlama estetiği eşsüremli analizi artsüremli analizle birlikte kullanmayı savunduğu için eşsüremli göstergebilimsel film çalışmalarını, tür film incelemelerini mevcut zaaflarından kurtarabilecektir.

c. Hala çok sayıda çalışmaya ihtiyaç duyulan Türk sinema tarihi alanında yapılacak çalışmalarda filmlerin değerlendirilmesinde daha nesnel olma imkanı sunan beklenti ufkunun yeniden yapılandırılması bilhassa ülkemiz gibi tarih yazıcılığının gelişmediği ülkelerde özel önem arz etmektedir.

d. Beklenti ufkunun yeniden yapılandırılması genel anlamda, sinemanın teknolojiyle sıkı bağı sebebiyle büyük bir hızla eskiyen film efektlerini dönemin koşullarıyla değerlendirebilmeyi sağlayacağından daha sağlıklı sonuçlara varmayı mümkün kılacaktır.

**Kaynakça**

- ABİSEL, N. (1999), *Popüler Sinema ve Türler*, 2. Baskı, Alan, İstanbul
- ANDEREGG, J. (1983), "Das Fiktionale und das Ästhetische", in: Funktionen des Fiktiven (Poetik und Hermeneutik), Wilhelm Fink Verlag, München
- BİLGİN, N. (2006) *Sosyal Bilimlerde İçerik Analizi – Teknikler ve Örnek Çalışmalar*, Siyasal Kitabevi, Ankara
- BOZKURT, O. (1999), Plastik Sanatlarda, Alımlama Estetiğindeki 'Beklenti Ufku' Sarsılması, Yayınlanmamış Y.Lisans Tezi, İTÜ Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- BURTON, G. (1995) *Medya Analizlerine Giriş - Görünenden Fazlası*, çev. N. Dinç, Alan Yayıncılık, İstanbul
- EAGLETON, T. (1990), *Edebiyat Kuramı*, çev. T. Esen, Ayrıntı, İstanbul
- ECO, U. (1987), *İşlev ve Gösterge, Göstergibilim Açısından Mimari - Göstergibilime Giriş* içinde, çev. F. Erkman, Alan Yayıncılık, İstanbul
- FISKE, J. (1996), *İletişim Çalışmalarına Giriş*, çev. S. İrvan, Ark Yayınları, Ankara
- GÖKÇE, O. (2006) *İçerik Analizi - Kuramsal ve Pratik Bilgiler*, Siyasal Kitabevi, Ankara
- HALL, S. (1999) Encoding/Decoding, Media Studies, edit. P. Morris & S. Thornham, Endinburg University Press (57-61), Edinburg.
- ISER, W. (1994). Der Akt des Lesens – Theorie ästhetischer Wirkung, Wilhelm Fink Verlag, München
- İPŞİROĞLU, Z. (2001), "Edebiyat Eleştirisinde Postmodernist Yönelimler", *Çağdaş Türk Yazını*, Adam. 116-125, <http://www.mevsimsiz.com/yazi.asp?id=3976>, 08.09.2006
- JAUSS H. R. (1988), "Zur Fortsetzung des Dialogs zwischen bürgerlicher und materialistischer Rezeptionästhetik", in: Rezeptionästhetik (hrsg. v. Rainer Warning), Wilhelm Fink Verlag, München
- JAUSS H. R. (1994), Toward an Aesthetic of Reception, University of Minnesota Press, Minneapolis'ten aktaran BOZKURT, Onok, (1999); "Plastik Sanatlarda, Alımlama Estetiğindeki 'Beklenti Ufku' Sarsılması", Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İ.T.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü, İstanbul
- LINK, H. (1976), Rezeptionsforschung – Eine Einführung in Methoden und Probleme, Kohlhemmer Verlag, Stuttgart:
- LİNKE A. ua. (1996), Studienbuch Linguistik, Max Niemeyer Verlag, Tübingen
- MORAN, B. (2001), *Edebiyat Kuramları ve Eleştiri*, İletişim, İstanbul
- MUTLU, E. (1995) *İletişim Sözlüğü*, Ark Yayınları, Ankara

- NICKEL, G. (1985) Einführung in die Linguistik – Entwicklung, Probleme, Methoden, Erich Schmidt Verlag, Berlin
- ÖZBEK, Y. (2005), *Postmodernizm ve Alımlama Estetiği*, Çizgi, Konya
- ÖZDEN, Z. (2000), *Film Eleştirisi: Film Eleştirisinde Temel Yaklaşımlar ve Tür Eleştirisi*, Afa, İstanbul
- POLAT, T. (2006), "Okur Odaklı Bir Yaklaşımla Yazın Eğitimi", <http://yayim.meb.gov.tr/dergiler/169/>, 08.09.2006
- RİFAT, M. (2005a), XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları, 1. Cilt: Tarihçe ve Eleştirel Düşünceler, 3. Baskı, Yapı Kredi, İstanbul
- RİFAT, M. (2005b), XX. Yüzyılda Dilbilim ve Göstergibilim Kuramları, 2. Cilt: Temel Metinler, 3. Baskı, Yapı Kredi, İstanbul
- SOWINSKI, B. (1979) Analysen zur Sprache und Literatur – Werbeanzeigen und Werbesendungen, Oldenbourg Verlag GmbH, München
- TOPÇU, D. A. (2005), "Kayseriyi Okumak – Göstergibilimsel Yaklaşımla Bir Şehrin Analizi", E.Ü. Sosyal Bilimler Dergisi, s: 18, Kayseri
- TUNALI, İ. (2001), *Estetik*, 6. Basım, Remzi, İstanbul
- YÜCEL, F. (2006), "Alımlama Estetiği Açısından Çeviri", Ç.Ü. Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi, cilt: 15, sayı: 1, s: 489-504, Adana
- WARNING, R. (1988), "Rezeptionästhetik als Literaturwissenschaftliche Pragmatik", in: Rezeptionästhetik (hrsg. v. Rainer Warning), Wilhelm Fink Verlag, München
- WOLLEN, P. (2004), *Sinemada Göstergeler ve Anlam*, Metis, İstanbul
- WUNBERG, G. (1975), "Modell einer Rezeptionsanalyse kritischer Texte", in: Literatur und Leser – Theorien und Modelle zur Rezeption literarischer Werke, Reclam Verlag, Stuttgart
- ZARNİKOW, A. (1974), Einführung in die Linguistik – Kommunikation/Sprache, Verlag Moritz Diesterweg, Frankfurt am Main
- ZEITTER, E. (1987) Fernsehen – Unterhaltung, Ablenkung, Bildung, Lexika Verlag Barbara Rumpf, München