DİJİTAL KÜTÜPHANE KANALI

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

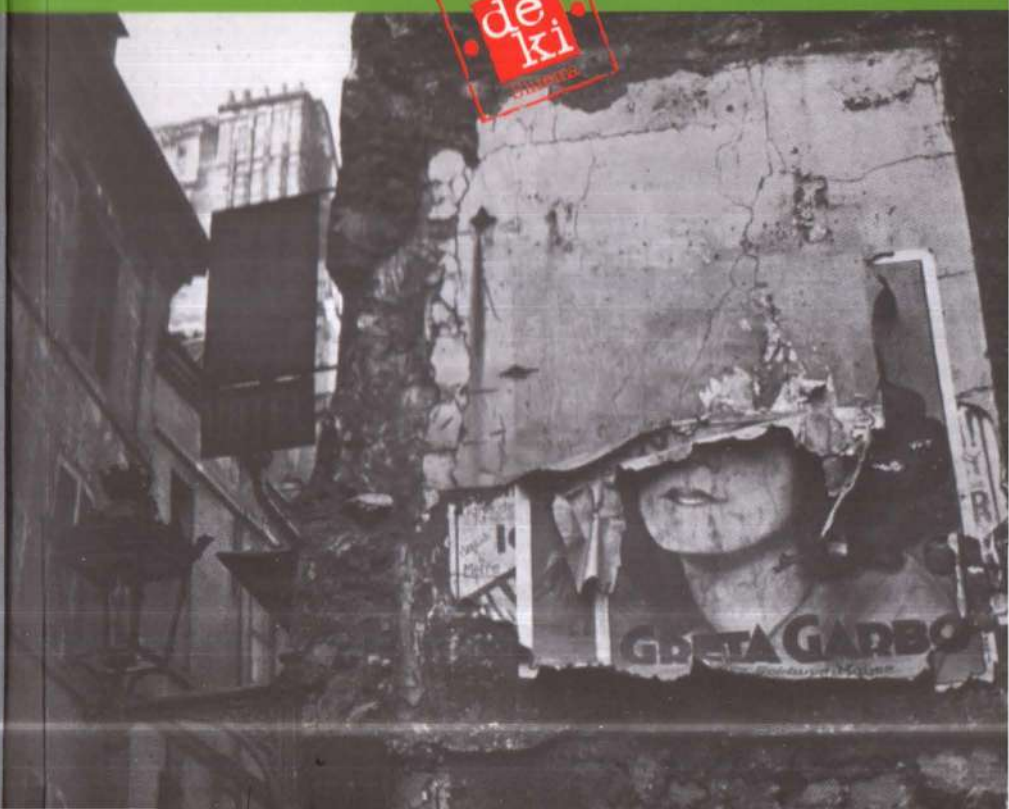
• WhatsApp Kanalımız : https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4IvMoc0Y

ROBERT KOLKER

Film, Biçim ve Kültür

Çevirenler:
Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır
Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz

Film, Form & Culture



ROBERT KOLKER
Film Biçim ve Kültür

Robert Kolker Maryland Üniversitesi'nde Emekli İngilizce Profesörü ve Virginia Üniversitesi'nde Medya İncelemeleri Yardımcı Profesörü'dür. Sinema üzerine yazdığı kitaplar arasında *Yalnızlık Sineması: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg, Altman (Öteki Yayınları, 1999)*, *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema* (De Ki Yayınevi, 2010) gibi yapıtlar vardır. Yakın dönemde *Alfred Hitchcock's* Psycho: *A Casebook*'un editörlüğünü yapmıştır.

ROBERT KOLKER

FİLM, BİÇİM ve KÜLTÜR

Film, Form and Culture

Yayıma Hazırlayan:
Ertan Yılmaz

Çevirenler:
Fırat Ertınaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır
Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz

FİLM BİÇİM ve KÜLTÜR

Film, Form and Culture

ROBERT KOLKER

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2009
© The McGraw-Hill Companies Inc., 2006

5846 Sayılı Fikir ve Sanat Eserleri Kanunu uyarınca her hakkı saklıdır. De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.'nin yazılı izni olmaksızın kısmen veya tamamen çoğaltılamaz.

Dizi Editörü: Ali Karadoğan
İngilizceden Çevirenler: Fırat Ertunaz, Ali Güney, Zeynep Özen, Onur Şakır Berivan Tokem, Dilek Tunalı, Ertan Yılmaz
Yayıma Hazırlayan: Ertan Yılmaz
Teknik Hazırlık: Ali Karadoğan
Kapak Tasarımı: İLEF Reklâm Atölyesi
Kapak Uygulama: Ali Karadoğan

Baskı: Cantekin Matbaası (0 312 384 3435)
Birinci Baskı: Nisan 2011 (1100 Adet)

ISBN: 978-9944-492-57-4
Bandrol Seri No Aralığı:
KTB-AGP 386750'den 387849'a kadar.

De Ki Basım Yayım Ltd. Şti.
İlkyerleşim Mahallesi, Elele Sitesi
1989 Sokak, No: 8
BATIKENT/ANKARA
Tel-Fax: + 90 312 386 27 58

bilgi@deki.com.tr • www.deki.com.tr

Linda'ya

İÇİNDEKİLER ▸

YAYIMA HAZIRLAYANIN NOTU ▸ 1
ÖNSÖZ ▸ 3
Üçüncü Baskı İçin Yeni Olan 3

GİRİŞ ▸ 5

1▸ GÖRÜNTÜ VE GERÇEKLİK
GÖRÜNTÜLERİN GÖRÜNTÜLERİ 17
Görüntünün "Gerçeği" 20
"Gerçekliği" Temsil Etme İtkisi 26
Perspektif ve Gözü Yanıltmanın Hazları 26
Fotoğraf ve Gerçeklik 28
Görüntünün Yönlendirilmesi 31
Görüntü Olarak Gerçeklik 32
FOTOĞRAFİK GÖRÜNTÜDEN SİNEMASAL GÖRÜNTÜYE 34
Hareketli Görüntüler 34

2▸ BİÇİMSEL YAPILAR: FİLMLER ÖYKÜLERİNİ NASIL ANLATIRLAR?
GÖRÜNTÜ, DÜNYA VE FİLM STÜDYOSU 41
Görüntüden Anlatıya 42
GÖRÜNTÜNÜN EKONOMİSİ 45
Sistem Gelişiyor: Buster Keaton ve Charlie Chaplin 47
Şirketleşen Film Yapımının Gelişimi 51
KLASİK HOLLYWOOD STİLİ 52
Görüntünün Üretimi 52
Bütün ve Parçaları 60
Parçaların Görünmez Kılınması 62
Öykü, Olay Örgüsü ve Anlatım 63
Gelenek ve Bilinç 65

3▸ BLOKLARI OLUŞTURMAK I: ÇEKİM
ÇEKİM KOMPOZİSYONU: ÇERÇEVE ORANI 71
Geniş Ekran 72
Sıkıştırma ve "Düz" Geniş Ekran İşlemleri 73
Standartların Kaybolması 76
KOMPOZİSYON NASIL İŞLER? 76

İlk Dönem Sinemada Kompozisyon 78
D. W. Griffith 78
90-Derece Kuralı 80
Stüdyolar ve Çekim 80
Mizansen, Alman Dışavurumculuğu, Kuralların İstisnaları 83
Sternberg, Murnau ve Hitchcock'ta Mizansen 86
ORSON WELLES VE KOMPOZİSYONUN YENİDEN KEŞFİ 88
Derin Odak ve Uzun Çekim 90
KURALLARA KARŞI GELMEK 96
IŞIK VE RENK 98
Geniş Ekranda Düzenleme Yapma 101
DEVİNEN KAMERA 102

4› BLOKLARI OLUŞTURMAK II: KURGU
DEVAMLILIK KURGUSUNUN GELİŞMESİ 109
Griffith ve Kurgu 112
Açı / Karşı Açı 113
Bakış Açısı 116
Görüş Hatları 117
180-Derece Kuralı 117
GELENEK, KÜLTÜR, DİRENİŞ 119
Toplumsal Cinsiyet 126
Kodlama 127
Devamlılık Kurgusuna Tepkiler 128
Eisenstein Tarzı Kurgusu 129
Klasik Stilin Anlatısı 132
Avangard Sinema 133
Geleneklerin İçinde ve Karşısında Yaratıcı Çalışma 134

5› SİNEMANIN ÖYKÜ ANLATICILARI I
YARATICILIK OLARAK İŞBİRLİĞİ 139
YARATICI EKİP 140
Görüntü Yönetmeni 141
Sanat Yönetmeni 143
Bilgisayar Tasarımcısı 145
Ses Tasarımcıları 146
Kurgucu 149
Besteci 151

Senaryo Yazarı 154
Oyuncular 157
Yapımcı 161

6› SİNEMANIN ÖYKÜ ANLATICILARI II: YÖNETMEN
AVRUPALI KÖKENLER 167
AUTEUR KURAMI 169
Robert Altman 174
Martin Scorsese 176
Stanley Kubrick 187
Alfred Hitchcock 189
KADIN AUTEURLER 191
Kadınların Avangard Filmleri 193
Maya Deren 193
Alice Guy-Blaché ve Lois Weber 195
Dorothy Azner 196
Ida Lupino 196
Günümüzdeki Kadın Yönetmenler 199
Julie Dash, Julie Taymor ve Chantal Akerman 201
ABD DIŞINDA AUTEUR 207
Günümüzde Auteurizm 208

7› KÜLTÜREL PRATİK OLARAK FİLM 215
KÜLTÜR ALANINDA SİNEMA 215
METİN OLARAK KÜLTÜR 216
Alt-Kültürler 217
Medya ve Kültürler 218
Yeni Ağ 222
KÜLTÜR KURAMLARI 222
Frankfurt Okulu 223
Amerikan Popüler Kültürünün Eleştirisi 225
Yüksek Kültür, Kitle Kültürü ve Orta Sınıf Kültürü 226
Benjamin ve Mekanik Yeniden Üretim Çağı 227
Devlet Müdahalesinin Aurası 230
Birmingham Kültürel İncelemeler Okulu 230
Alımlama ve Müzakere 231
Yargı ve Değerler 233
Metinlerarasılık ve Postmodernizm 234

ÖLÜM KORKUSU VE *ZOR ÖLÜM*'E UYGULANAN
KÜLTÜREL ELEŞTİRİ 236
Kültürel-Teknolojik Karışım: Sinema ve Televizyon 238
Bruce Willis, TV ve Filmler 239
Oyuncunun Kişiliği: James Stewart ve Bruce Willis 241
Ölüm Korkusu ve 1950'lerin Kültürü 243
Kinsey Raporları 245
Sinemadaki İncinebilir Erkekler 246
Postmodern Kötüler 254
Zor Ölüm'de Etnisite 256
Kafadar Filmi 257
Kefaretin Sonu 258

8▸ SİNEMANIN ANLATTIĞI ÖYKÜLER I
TEMEL ANLATILAR VE BASKIN KURMACALAR 265
Final 266
Temel ve Baskın 266
Anlatı Sınırlamaları 269
Sansür 269
TÜR 271
Alt-Türler 271
Tür ve Jest 273
Türün Kökenleri 273
Tür Modelleri: Gangster Filmi 275
Tür ve Anlatı Ekonomisi 277
BELGESEL 279
Haber Filmleri ve Televizyon 279
Belgeselin İlk Ustaları 280
II. Dünya Savaşı 287
Sinema-Gerçek 288
Televizyon Belgeseli 292
KURMACA FİLM TÜRLERİ 292
Melodram 293
Kara Film 307
Kara Filmin Zirvesi 313
Kara Filmin Yeniden Doğuşu 316

9› SİNEMANIN ANLATTIĞI ÖYKÜLER II
DİĞER TÜRLER: WESTERN 321
Manzara 322
Batı'ya Doğru Yayılmanın Önündeki Engeller 323
Western Yıldız Oyuncusu ve Western Yönetmeni 324
1950'lerden Sonra Western 329
BİLİM-KURGU 332
1950'lerde Bilim-Kurgu 335
TÜRÜN ESNEKLİĞİ 342
AVRUPA VE DİĞER SİNEMALAR
İtalyan Yeni-Gerçekçiliği 342
Yeni-Gerçekçilik Amerika'da 346
Fransız Yeni Dalgası 347
DOUGLAS SIRK, RAINER WERNER FASSBINDER VE TODD HAYNES: BİR TÜR, ÜÇ TARZ 352
Yönetmenler 353
Ortak Düşünüş Tarzı 354
Her Şey Senin İçin ve *Cennetten Çok Uzakta* 356
Fassbinder – *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir* 361
KISA SONUÇLAR 368
SÖZLÜKÇE 371

YAYIMA HAZIRLAYANIN NOTU ▸

Ülkemizde sinema üzerine kitapların çoğalması sevindirici olmakla birlikte, yeterli olmaktan hâlâ çok uzaktadır. Bunun sıkıntısını en çok da kuşkusuz üniversitelerin sinema eğitimi veren bölümlerinde ders verenler öğretim elemanları ile öğrenciler çekiyor. Üniversite öncesinde genellikle en azından bir yabancı dil yeterli düzeyde öğretilmediği için, öğrenciler Türkçe'de mevcut metinlerle yetinmek zorunda kalıyorlar. Bu da yapılan araştırmaların düzeyini ciddi bir biçimde aşağıya çekiyor. Ayrıca yabancı dilden yapılan çevirilerde de sorunlar yaşanıyor. Ciddi çeviri hatalarıyla karşılaşıyoruz. Bunda sinemanın literatürünü bilmemenin büyük rolü olduğunu düşünüyoruz. Bu nedenle yayınevlerine ve editörlerine büyük görev düşüyor. Yayınevlerinin sinema literatürünü bilen insanlardan yardım almaları, bu hataları büyük ölçüde asgariye indirecek ve ilgili insanların doğru bilgilenmelerini sağlayacaktır.

Bu kitabın çevirisinde oldukça fazla çevirmenin görünmesi sizi biraz şaşırtabilir. Ama bu çeviri çalışmasının ağırlıklı olarak bir öğrenci faaliyeti olduğunu belirtmem gerek. 2002-2003 öğretim döneminde Dokuz Eylül Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Sinema-TV Bölümü'nde öğrenime başlayan öğrencilerimle yaptığım bir derste kendiliğinden gelişen bir proje olarak başladı. Daha sonra Yüksek Lisans ve Doktora programlarından arkadaşlarım/öğrencilerim de bu projeye katıldı. (Soyadı sırasına göre Fırat Ertınas, Ali Güney, Onur Şakır ve Berivan Tokem birinci sınıf öğrencisiydiler; Zeynep Özen üniversitemizin Güzel Sanatlar Enstitüsü, Sinema-TV programında Yüksek Lisans, Dilek Tunalı ise bölümümüzde Öğretim Görevlisi olmakla birlikte aynı programda Doktora yapıyorlardı. Şimdi hepsi de programlarından mezun olmuş durumdalar.) Bu kitabı ben zaten Türkçe'ye kazandırmayı istiyordum. Kolker'ın bir kitabını Türkçe'ye çevirerek yayımlatmış (*Yalnızlık Sineması*, Öteki Yayınları, Ankara, 1999) olduğum ve diğer kitabını da (*The Altering Eye*) çevirdiğim ve yayımlanmayı beklediği için (bu kitap *Değişen Bakış: Çağdaş Uluslararası Sinema* [De Ki Yayınları, Ankara, Ekim 2010] adıyla yayımlandı), bu kitap elime geçer geçmez (kitabı New York'tan getiren öğrencim Hilal Yılmaz'a teşekkürler) çevirmeyi planlamıştım. Ama öğrencilerimin de bana katkıda bulunabileceklerini söylemesi, kitabın bölümlerinin onlara dağılmasını sağladı. Hepsi üzerlerine

düşeni yaptılar. Öğrencilerime bu nedenle minnettarım. Bana ise bir bölümün çevirisi ile kitabının tamamının dil bütünlüğünü sağlamak kaldı. Her zaman olduğu gibi, öğrencim ve o dönemde bölümümüzde Araştırma Görevlisi olan Yörükhan Ünal da son okumaları ve düzeltmeleri yaptı. Ona da teşekkür ediyorum. Onlar bildiğim kadarıyla Türkiye'de bu alanda (sinema) türünün ilk örneği olan bir çalışmaya imza attılar. Ancak onların da çevirdikleri bu kitabı görüp okuduklarında çok şaşıracaklarına eminim. Çünkü öğrencilerim bu kitabın 1999 tarihli ilk baskısını çevirdiler. Ancak 2006'da üçüncü baskısı çıktı ve gördük ki Robert Kolker kitabın yalnızca kurgusunu değil, içeriğini de değiştirmiş. Bölümler eklemiş ve bir bölümü tamamen atmış. O yüzden bu kitap ikinci kere çevrildi dersek yanlış olmaz.

Çevirinin yöntembilimi olarak, daha önceki çevirilerimizde olduğu gibi, metinde geçen film adlarının ilk geçtiklerinde varsa Türkçe adını, ardından parantez içinde orijinal adlarını, yönetmenini ve yapım yılını vermeyi, birden fazla geçtiklerinde ise varsa yalnızca Türkçe adını, yoksa da orijinal adını vermeyi seçtik. Metnin içinde koyu renkle yazılan terimler İngilizce'deki karşılıklarıyla birlikte Sözlükçe'de açıklanmaktadır.

Film, Biçim ve Kültür bir tür "Sinemaya Giriş" ders kitabı olarak da görülebilir. Ancak sinema dilinin pek çok yanının yanı sıra estetikten ekonomiye, politikadan ideolojiye kadar birçok alanı da görece güncel örneklerle aydınlattığı için, bir ders kitabının ötesine geçtiğini ve ilgili herkese hitap ettiğini düşünüyoruz.

Bu çevirinin bu alana ilgi duyan insanlar için bir açığı kapatacağı umuduyla.

Ertan YILMAZ

Eylül 2007

ÖNSÖZ▸

Film, Biçim ve Kültür'ün ikinci baskısını okuyan meslektaşlardan ve öğrencilerden gelen tepki hem sevindirmeye hem de yardımcı olmaya devam ediyor. Onların yorumlarına dayanarak üçüncü baskıda sinema bilginize daha yararlı olacağına inandığım bir dizi kapsamlı değişiklik yaptım. Kitap dokuz bölüme çıkarılmış ve bölümleri lisans öğrencileri için okunabilir ve anlaşılabilir bir tarzda tamamen yeniden yazılmıştır.

Üçüncü Baskı İçin Yeni Olan

Bu kitabın birçok okuyucusu çekimin, kompozisyonun, kurgunun ve türün (genre) daha ayrıntılı tartışılmasını talep etti. Bütün bu konulardaki tartışmayı genişlettim ve onları ayrı bölümlere ayırdım. Artık filmi sayısaldan (dijital) ayırmak mümkün olmadığından – gerçekten de siz bu kitabı okurken film kendi yolunda selüloitten sayısala doğru değişim sürecinde olacak, sinematografi ya da videografi ve gösterimde değişimler olacaktır – bunun ortaya çıkaracağı teknik ve estetik değişimleri düşünmek önemlidir ve bu nedenle sayısal üzerine olan daha önceki bölümün öğeleri artık sinemanın ve geleceğinin genel tartışmasının parçasıdırlar.

Metnin başından sonuna sinemanın kültürel bağlamı ve film ile medya ekonomisi işlenmektedir; bu metnin temel teması filmlerin asla kültürel bir boşlukta varolmadıkları ve her zaman kültürel olarak belirlenmiş bir ekonomik sistem içinde yaratıldıklarıdır. Öğrencilere tarihsel ve kültürel analiz yöntembilimlerini tanıtan "kültür incelemeleri" bölümünü, meslektaşlarımın bana öğrencilerin özellikle hoşlandıklarını söylediği Hitchcock'un *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*, 1958) ile McTiernan'ın *Zor Ölüm*'ünün (*Die Hard*, 1988) karşılaştırmalı okuması ile birlikte olduğu gibi korudum. Bu bölüm bir yanda film biçiminin incelenişi ve diğer yanda türlerin – filmlerin bize anlattığı öyküler – tartışılmasıyla uyum içinde olan bir odak noktası işlevi

görüyor. Sinemanın yaşaması için gerekli kan olan türlerin ele alınışını genişlettim ve böylece auteur'e, özellikle yabancı yönetmenlere ve onların türler üzerindeki etkilerine geri dönerek bu konuya ayrılan iki bölüm düzenledim. *Ölüm Korkusu/Zor Ölüm* karşılaştırmasını kitabın sonunda aynı anlatı üzerine inşa edilen ve her biri kendi kültürel uğraklarına (moment) ve ulusal kökenlerine tekabül eden üç filmin (Douglas Sirk'ün *Her Şey Senin İçin* [*Aşktan Kaçılmaz, All That Heaven Allows*, 1955], Alman yönetmen Rainer Werner Fassbinder'in *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir* [*Angst essen Seele auf*, 1974] ve Todd Haynes'in *Cennetten Çok Uzakta* [*Far From Heaven*, 2002] filmleri) karşılaştırmalı bir analiziyle dengeledim. Bu da tür incelemesine ve bir bütün olarak kitaba yararlı bir son oluşturmaya olanak sağladı. Kitapta yer alan birçok fotoğraf da önemli noktaları aydınlatmaktadır. Sözlükçe genişletilmiş ve metin içindeki daha fazla terim ve tanımlama netleştirilmiştir.

GİRİŞ ▸

Film, Biçim ve Kültür sizden sinemayı edebiyatı olduğu kadar ciddi bir biçimde düşünmenizi istiyor. Bu, biçim ve yapı, içerik ve bağlamlar, tarih ve ticari etkinlik üzerine bir kitaptır. Size sinemanın tarihine, bu tarihin daha büyük bir şeyler şeması içindeki, özellikle de sözcüklerin ve edimlerin, paranın, sanatın, ürünlerin ve içinde yaşayıp da kültür dediğimiz gündelik hayatın içindeki yerine dair bir miktar fikir verecektir.

Neden sinemayı hiç ciddi bir şekilde düşünmeyiz? Çoğu insan bunu yapmaz. Filmler yaşamlarımızda görünüşte ciddiye almaya *gereksinim duymadığımız* şeyler arasındadır. Eğlenmek, korkmak, iğrenmek, anlamak, zaman geçirmek ve sonrasında tartışacak bir şeylere sahip olmak için filmlere gideriz. Ancak çoğunlukla filmleri duygusal ve entelektüel yaşamlarımızın ciddi bir parçası olarak düşünmeyi, hatta onları diyelim spor ya da politikayı tartışırken sahip olduğumuz ciddiyetle ele almayı istemeyiz. Bir sinema okulundaki film incelemeleri dersinin dışında, insanların olay örgüsü ve karakterlerin ötesine geçen bir film tartışmasına daldıklarını nadiren duyarız.

Televizyonda ya da gazetelerde filmleri yorumlayan* insanlar bile kendi konularında nadiren diğer gazetecilerin spor dalları, müzik ya da resim konusunda oldukları kadar ciddidir. Şakalar ve kelime oyunları, başparmaklarıyla kabul ya da ret işareti yaparlar, bize olay örgüsünü ve karakterlerin inandırıcı olup olmadığını anlatırlar. Onlar aslında çoğu kez gösterinin bir parçası, görmeye gideceğimiz ya da videoda izlemek üzere eve getirdiğimiz film için bir tür uvertürdür. Onlar eğlencenin bir diğer öğesidir.

Filme dikkat edilmesi zorunluluğunun nedeni, çoğumuzun ondan ve yakın akrabası televizyondan kendi öykülerimizi –kendi anlatılarımızı ve mitlerimizi– çıkarıyor olmamızdır. Başka bir deyişle, 19. yüzyılın sonundan itibaren insanlar filme eğlence, kaçış

---

* Kolker burada "criticize" (eleştirmek) değil, "review" sözcüğünü kullandığı için bu karşılığı kullandık. (Ç.)

ve eğitim –yaşadıkları ya da yaşamaları gerektiğini düşündükleri hayat tarzının bir onaylanması– olarak bakmışlardır. Ancak film "yalnızca" eğlence olsa bile, onun nasıl işlediğini anlamak önemli olurdu. Neden film bizi eğlendirir? Neden eğlendirilmeye gereksinim duyarız? Sinema dünya politikasının ve ulusal politikanın bir parçasıdır. Bazı hükümetler kendi ulusal kültürlerini dünyaya ifade etmenin bir aracı olarak yönetmenlere destek olurlar. Diğer hükümetler özellikle de telif hakkı ve korsanlık söz konusu olduğunda sinemayla ilgili uluslararası olaylara neden olmuşlardır.

İnanması zor ama sinemayla ilgili uluslararası politika bazen estetik sonuçlara yol açabilir. Örneğin II. Dünya Savaşı'ndan sonra, 1946 yılında, Fransa ile ABD arasında önemli bir anlaşma imzalandı: Blum-Byrnes Anlaşması. Bu anlaşma Fransa'nın kendi filmlerini kendi sinema salonlarında gösterme konusundaki kaygısına rağmen eşitsiz bir uzlaşma olarak imzalandı. Fransız halkı Amerikan filmlerini istiyordu. Bu anlaşma Fransa'yı eşit olmayan bir oranda Amerikan filmlerini kabul etmeye zorladı: Fransa kendi filmlerini yılın yalnızca on altı haftasında gösterebilecek, kalan otuz altı haftayı ise diğer filmlere ayıracaktı. Bu antlaşma Fransızların film yapma tarzını değiştirdi çünkü bazı yönetmenler bu kotayı karşılamanın en iyi yolunun edebi eserlerin sinemaya uyarlanması yoluyla nitelikli filmler yapmak olduğuna karar verdiler. Diğer Fransız yönetmenler bu uyarlamalardan nefret ettiler, yeni sinemasal biçimlerle denemeler yapmaya başladılar ve ortaya 1950'lerin sonunda film yapımında Fransız Yeni Dalgası denilen bir devrim çıktı. Bunun sonucu ise bütün dünyada film biçimindeki bir değişimdi. Amerikan filmleri ve diğer iletişim araçlarının akınına Fransızların kızgınlığı 1990'larda yeniden yaşandı.

Amerikan filmlerinin korsanlığı konusu dağıtım modellerini öylesine değiştirmiştir ki, yeni bir filmin önce Birleşik Devletler'de ve daha sonra da yavaşça dünyanın diğer yerlerinde gösterime girmesi yerine, birçok film artık uluslararası olarak gösterime giriyor. Sinema, politika, para ve kültür asla birbirinden ayrılamaz.

Film işi genel olarak bugüne kadar dünyadaki ekonomi, politika ve teknoloji nedeniyle dalgalanmalar yaşıyor. Gelecek yıllarda büyük medya güçlerinin – özellikle de America Online ile Time-Warner ve Fransız şirketi Vivendi ile Universal Pictures – birleşmesi yalnızca filmin ekonomisinde değil, aynı zamanda filmin gerçekten ne anlama geldiğinde de uzun erimli değişimleri getirebilir. Medya birleşmeleri farklı servis sistemlerinin – film, sayısal video, basılı malzeme, müzik ve internet – bugün anladığımız şekliyle filmi farklı bir biçime ve eğlence türüne

dönüştürecek iç içe geçmeleri yaratabilir. Ya da AOL Time-Warner'ın durumunda olduğu gibi bu birleşme başarısızlıkla sonuçlanabilir. Tek bir şirket olduğu halde, AOL adı şirketin adından çıkarılmıştır.

Bizimki (ABD) de dahil, bütün ülkeler değerlerin ve ideolojilerin propagandasını yaparak kendi halklarını etkilemek için sinema ve televizyonun gücünü biliyorlar. Film her zaman ekonomik bir üründür, dış politikada bir pazarlık konusu, ülke içinde (Hollywood'un yıldız oyuncuları politikacı oldukları ve yaşamlarımızı daha da fazla etkiledikleri halde, seçilmek için adayların Hollywood filminin kötü ahlaki etkisine karşı sövüp saymalarında olduğu gibi) politikacının öfke nesnesi olabilir ve sonuçta gücü ve karmaşıklığının kabul ve analiz edildiği çok farklı türlerden akademik programların inceleme konusu haline gelir. Politika ve iş/ticaretten bir miktar konuşacağız, çünkü sinema büyük bir iş, ticari bir girişimdir ve onun yaratılması, biçimi ve içeriği politikanın özü olan güç/iktidar üzerinedir. Ancak çoğunlukla filmin biçiminden – filmlerin oluşturulma tarzı – ve içeriğinden bahsedeceğiz, böylece bize ne anlatmaya çalıştıklarını biz izleyiciler anlayacağız. Bütün bunlara metinsellik perspektifinden yaklaşacağız ve filmin, yapılmasının, alımlanışının ve kültürümüz içindeki yerinin, analiz edebileceğimiz anlamlı ve birbiriyle ilişkili öğelerin büyük, tutarlı bir yapısını – okuyabileceğimiz bir metni – nasıl oluşturduğunu anlayacağız.

Bir anlığına yalancı şahitlerimiz olan film yorumcularına geri dönelim. Neredeyse her film yorumcusunun yaptığı ilk şey filmin olay örgüsünden – genellikle özetleyerek – bahsetmektir. "Charlie Kane mutsuz bir gazete sahibidir. Karısı onu terk eder ve bütün arkadaşlarını kaybeder." "*2001* çöldeki hayvanların bir dizi çekimiyle başlar. Sonra bir maymun sürüsü, gece yarısı sürüden biri kaldıkları yerin ortasında garip bir monoliti keşfedinceye kadar başka bir sürüye saldırır. Fazla diyalog yok, ama maymunlar yeterince gerçeğe benziyor."

Film yorumcularının neredeyse her zaman kaçındıkları konu filmin birkaç gerçekliğinden biridir, yani filmin yapay (artificial) bir ürün olduğu, özel amaçlar için belirli bir stille yapıldığı, bir filmin olay örgüsü ya da öyküsünün onun başlıca ilkesi değil, bu oluşumun bir işlevi olduğudur. Başka bir deyişle ve ilerledikçe daha ayrıntılı olarak göreceğimiz gibi, filmin biçimsel öğeleri – örneğin çekim ve kurgu – filme özgüdürler. Bunlar ışık, kamera hareketi, müzik, ses ve oyunculukla birlikte filmin oluşturulmasının temel biçimleridirler ve kendi tarihinin başından sonuna filmin gelişiminde ve film yapımının bir parçası olduğu kültürün

gelişiminde olan bitenler tarafından belirlendiler ve belirlenmektedirler. Filmden "yapay" diye söz ettiğimde, bunun yanlış olduğunu kastetmiyorum; bu terimi kök anlamında, yani sanat tarafından ya da çoğunlukla sinemanın durumunda, hünerle yapılmış anlamında kullanıyorum. Film bir hünerdir ve onu izlemek için para ödeyen izleyiciye haz vermek amacıyla özel yollarla yapılan, özel araçlar kullanan, özel etkiler (kolaylık açısından ve bir filmle ilgili bir noktayı belirtmek için dönmek zorunda olduğumuz olay örgüsüdür) üretmek ve yaratmak için oluşturulan bir sanat haline gelir. Film yorumcuları ve günlük film tartışmalarının çoğu filmin yapay, oluşturulmuş yanını – biçimini – görmezden gelmeye ve bunun yerine sadece öyküden bahsetmeye çalışır. Filmdeki karakterler sanki filmin kendi anlamını oluşturulmasından çıkmamış da, "gerçekten" yaşıyorlarmış gibi her nasılsa "gerçekçi" olurlar.

Yönetmenlerin ve 20. yüzyıl boyunca film biçiminin gelişiminin bu aldanımda bir rol oynadığına kuşku yoktur. Birçok yönetmen izleyicilerin çoğunun kendi yapıtının oluşturulma ilkeleriyle ilgilenmediğini, filmlerinin yapısını görünmez kılarak büyük bir başarı elde ettiklerini varsayarlar. Başka bir deyişle, filmin biçimine ve yapısına dikkat etmememizin bir nedeni, filmin biçimi ve yapısının öykü ve onu üreten karakterlerin arkasında kaybolmasıdır. Bu büyük bir hokkabazlık eylemi ve filmlerin bu kadar popüler olmasının başlıca nedenlerinden biridir. Filmler aracılık ettiği görülmeyen – tarihsiz, aygıtsız, öykü hariç aramızda gerçekten hiçbir şeyin olmadığı, sadece orada olan – bir varoluşu, bir duygusal yakınlığı başarmıştır.

Aşağıdaki tartışmada, bu aşikar büyü işini açıklayacak, analiz edecek ve sırrını çözeceğiz. Filmin karmaşık ve esnek bir biçime sahip olduğunu ve öykü ile karakterlerin bu biçim tarafından yaratıldığını daha fazla anladıkça, dikkatli ve ciddi bir biçimde *yapılmış* bir şey olarak film anlayışından daha fazla rahatlık duyacağız. Bu noktadan ilerleyerek bu yapılışın bir tarihi olduğunu ve bu tarihin de birden fazla bölümü ve branşı olduğunu anlayabileceğiz. En büyüğü olan branş, ticari Hollywood anlatı sinemasıdır ve incelememizin ana konusudur. Çok sayıda ulusal sinema vardır ve Hindistan gibi, bunlardan bazıları Amerikan sineması kadar büyüktür ama bunların kendi sınırları dışında fazla etkisi yoktur. Bir başka branş, çoğunlukla Avrupa, Asya, Afrika, Ortadoğu ve Latin Amerika'da olan ama ABD'de ara sıra ortaya çıkan ve iyi bir roman yazarının, şairin ya da bilgisayar programcısının yeni anlamları, yeni duygu ve düşünce yapılarını yaratması tarzında film biçiminin potansiyellerini araştıran ve bunlarla denemeler yapan daha deneysel sinemadır.

Sinema tarihini anlamak biçim ve içeriğin geleneklerini anlamamıza yardım edecektir. Açık bir biçimde filmler zamanın akışı içinde değişirler. Görsel yapı, oyunculuk stilleri, öykü içeriği, filmlerin *görülme* tarzı günümüzde on yıl ya da yüz yıl öncesinden tamamen farklı görünür. Ancak bir çok yönden bu değişimler yalnızca yüzeyseldir. Aslında filmin yapısının ve bu yapının yarattığı öyküler ve karakterlerin büyük ölçüde değişmeden kalmış olduğunu ya da sinema tarihinin akışı boyunca yalnızca tedrici değiştiğini söylemek sadece küçük bir abartı olurdu. Teknik yöntemler, stillerin (özellikle de oyunculuk stilinin) görünümü gerçekten değişmiştir ancak filmlerin anlattığı öyküler ve anlatma tarzları ilk görüntülerin halka gösterilmesinden bu yana neredeyse bir değişmezlik gösteriyor ve hâlâ film kendi biricikliğinin ve özgünlüğünün reklamını yapıyor. "İlk kez beyaz perdede ..." 1940'lar ve 50'lerde popüler bir reklam sloganıydı. "En komik," "benzersiz," "gördüğünüz her şeyden farklı," "en iyi film," "böylesini daha önce görmediniz" sloganları film reklamları için yararlı saçma ifadelerdir. Gerçekten, her ticari, sinema salonu filmi şu ya da bu biçimde diğer bütün ticari, sinema salonu filmleri gibidir ve tümü de bilinçli olarak böyle olmaları için yaratılırlar! Hollywood'da bir film yapmanız için, bir ajansı, bir yapımcıyı ya da bir stüdyo yöneticisini kafanızda olan filmin "tıpkı diğerleri gibi," "yalnızca farklı" olduğuna ikna etmeniz gerekir. Bir Hollywood yapımcısına "bir öyküyü satmanın" neye benzediğinin keyifli bir anlatımı için Robert Altman'ın *Oyuncu* (*The Player*, 1992) filminin ilk yarım saatini ya da özgün bir film fikri arayışı hakkındaki ironik bir fantezi için Albert Brooks'un *The Muse* (1999) veya Spike Jonze'un *Adaptation* (2002) filmlerini izleyin.

"Tıpkı diğerleri gibi ... yalnızca farklı," filmi hareket ettiren motordur. Özellikle Hollywood sineması türün (genre) geleneklerine, türün tarihi boyunca büyük ve küçük çeşitlemelerle yinelenmiş olan sinemasal öğeler ve stillerle anlatılmış öykü *türlerine* (kind) dayalıdır. Türler aracılığıyla filmler tarihten etkilenirler, karşılığında ise çok nadiren tarihi etkilerler. 8. ve 9. bölümlerde göreceğimiz gibi, türler yönetmen ile film izleyicisi arasında imzalanan karmaşık kontratlardır. Filmin karşılamak zorunda olduğu belirli beklentilerle bir korku ya da heyecan (thriller), bir romantik komedi ya da bilim-kurgu, bir Western ya da melodram filmine gideriz. Eğer film beklentileri karşılamazsa hayal kırıklığı yaşarız ve ondan hoşlanmayız. Eğer bir film, türmüş gibi yaparsa iki şey olabilir: ya ona saldırır ya da onunla alay eder. Eğer diğer tarihsel ve kültürel olaylar bu saldırı ya da parodiyle eşzamanlıysa, bu türün zayıflıyor ve hemen hemen yok olmak üzere olması olasıdır. Bu durum 1960'ların sonunda ve 1970'lerin

başında Western'in başına geldi. Western'in tarihsel ve biçimsel öğelerini sorgulayan üç etkili ve rahatsız edici film – Sam Peckinpah'ın *Vahşi Belde* (*The Wild Bunch*, 1969), Arthur Penn'in *Küçük Dev Adam* (*Little Big Man*, 1970) ve Robert Altman'ın *McCabe and Mrs. Miller*'ı (1971) – Western'i müthiş popüler olmaktan güçbela iyileştiği bir noktaya getirmek için Vietnam Savaşı'na olumsuz tepki, Amerika'nın emperyal çıkarları ve tartışılmaz kader olan Batı'ya yayılma mitleriyle ilgili bazı temel soruları birleştirdi. Bu günlerde Western'in bir yinelemeden ziyade bu tür üzerine bir yorum olması ya da bilim-kurgu gibi diğer türlerin içine yedirilmesi daha muhtemeldir. Yakın dönemdeki oldukça ilginç Western'ler Jim Jarmusch'un *Dead Man* (1995) ve Maggie Greenwald'un *The Ballad of Little Jo* (1993) filmleri gibi bu türü karakter, tarih ve toplumsal cinsiyete dair başka araştırmalar için bir örtü olarak kullanan filmlerdir.

Kendi türsel yapısını aşırı zorlayarak taklit eden bir filme oldukça olası bir tepki, kimsenin o filmi görmeye gitmemesidir. Bu durum Altman'ın 1970'lerin ikinci yarısında yaptığı Paul Newman'lı *Buffalo Bill ve Kızılderililer* (*Buffalo Bill and the Indians*, 1976), Bruce Willis'in başrolünde oynadığı *Hudson Hawk* (1991) ve Arnold Schwarzenegger'in başrolünü oynadığı *Son Kahraman* (*The Last Action Hero*, 1993) filmlerinin başına geldi. Kuşkusuz ironik ve kendiyle dalga geçen ve başrolünde Bruce Willis'in oynadığı *Zor Ölüm* çok popülerdi (7. Bölüm'de bu filmi ayrıntılı olarak analiz edeceğiz). Ancak Willis ve daha sonra da Schwarzenegger bu dalga geçişi fazla abarttıklarında ve aksiyon kahramanı stereotipi fazlasıyla bir çizgi film kahramanına dönüp fazlasıyla öz-bilince sahip olduğunda, izleyici isyan etti. Stereotipler, beklenen/bilinen karakter, şaşırtmayan öykü, umulan final, görünmez stil; bütün bunlar onları yapanların onlardan istediğimize inandıkları, filmlerle olan kontratımızın parçalarıdır. Böylesi istemler kesinlikle sadece filmlerle sınırlı değildir: Televizyonda, pop müzikte, haberlerde, politikada çok sık olarak duymuş olduklarımızla daha rahat olma eğilimi taşırız. Yeni olandan sakınırız. Popüler kültürümüz çoğu zaman zaten sahip olunan düşünceleri onaylama, gerçek olarak kabul ettiklerimizi tanımlama ve sınırlama işlemidir. "Yeni" ya hızlı bir şekilde geleneğin içine çekilir ya da görmezden gelinir.

Bir film hakkında söyleyebileceğimiz en kötü şey, onun "gerçekçi olmayışıdır." "Karakterler gerçek değildi." "Öykü beni gerçek olarak etkilemedi." Gerçeklik her zaman bizim son sığınağımızdır. Eğer birisi bizim ciddi olmadığımızı düşünürse, bize "gerçeklikle yüzleşmemiz" söylenir. Eğer düşüncelerimiz

olgunlaşmamışsa, aşırı özseverciyse (narcissistic), hatta aptalcaysa, bize şöyle söylenir: "Gerçeği gör!" Eğer bir okulda öğretmen ya da öğrenciysek, bize "gerçek dünyada" farklı şeylerle karşılaşacağımız anlatılır. Gerçeklik yüzleşmediğimiz, içinde yer almadığımız ya da başa çıkamadığımız bir tehdit olabilir. Ancak aynı zamanda sözlü bir onaylama da olabilir. "Öylesine gerçekti ki." Ve kuşkusuz bu bir film için yapabileceğimiz en büyük komplimandır ve bu büyük bir paradokstur çünkü medyaya bağlı dünyamızda derine indikçe, gördüklerimizin gerçeklikle çok az ilişkili olduğunu biliyoruz.

Aslında "gerçeklik" orada bir yerlerde, bizden ayrı olarak varolan bir şey değildir. Gerçeklik kendimizle, bizler arasında ve gerçek dediğimiz kültürün geri kalanıyla yaptığımız bir anlaşmadır. Belki de, bazılarının öne sürdüğü gibi, gerçekliğin tek güvenilir tanımı, birçok insanın üzerinde hemfikir olduğu şeydir. Bu, dünyada "gerçek" şeylerin olmadığını öne sürmek değildir. Doğal süreçler, maddenin durumları (sıcak, soğuk, fiziksel şeylerin görece dayanıklılığı), ılıman iklimlerde, bitki yaşamının sonbaharda sona ermesi ve ilkbaharda canlanması gerçeği: bunlar, belki de bizden bağımsız olarak varoldukları için, bir "gerçekliği" oluştururlar. Ancak doğal olaylar ve süreçler ne olursa olsun, insanların yorumları olmadan, öznel ya da toplumsal bağlamlar içinde onlardan bahsetmezsek, onlara ad vermeyip anlam yüklemezsek, fazla anlamları yoktur.

Filmleri gerçekçi buluruz, çünkü onlardan belirli tepkileri, jestleri ve tutumları öğreniriz ve bir filmde ya da bir televizyon programında bu jestleri gördüğümüzde ve bu tepkileri hissettiğimizde, bunları gerçek sanırız çünkü onları daha önce görmüş ve hissetmişizdir. Muhtemelen onları taklit etmişizdir. (Birisini öpme biçimini nerede öğreniriz? Tabii ki filmlerden.) Bu, onları tekrar tekrar gördüğümüz ve içselleştirdiğimiz, iyi ya da kötü olsun onları yaşadığımız için gerçek olduğunu varsaydığımız sonsuz bir çember, kültürel olarak onaylanmış, aslında kültürel olarak emredilmiş çeşitli duygusal ve görsel oluşumlar aracılığıyla bir yineleme olarak gerçekliktir.

Burası gerçeklik faktörünün tür, tarih, gerçeklik, gelenek ve filmin daha önce bahsettiğimiz görünmez yapısıyla birleştiği yerdir. Filmde "gerçekçi" dediğimiz şey genellikle yalnızca bildiğimizdir. Bildik olan, sanki o her zaman oradaymışçasına açıkça ve rahatça deneyimlediğimizdir. Bir filmin gerçekliğini onayladığımızda, aslında onunla olan rahatlığımızı, izlediğimizi kabul etme arzusunu onaylarız. Arzu – basitçe bildik olanı görmeyi, bildik olandan şaşırmayı isteme ve izlemekten haz alma – önemli bir sözcüktür çünkü film izleyicileri aptal değillerdir. Hiçbir izleyici

ekranda/perdede gördüğüne kelimenin tam anlamıyla inanmaz; hepimiz arzularız ve bir anlamda imreniriz ve daha geniş bir anlamda gördüğümüzü, onun olası oluşunu ya da daha büyük bir ihtimalle olanaksız oluşunu bilmemize rağmen, *isteriz*. Şeylerin böyle olabileceği ya da sadece perdede/ekrandaki gibi görünen bir dünyada yaşamayı istediğimiz arzusuyla tepki veririz. Karakterlerin orada yaşıyor oldukları duyguları paylaşmayı ya da o duyguların aynısına sahip olmayı isteriz. Onu eleştirel olmayan bir biçimde kabul etmekten ve ona duygusal olarak yanıt vermekten hoşlanırız. Kültürümüz bize sürekli olarak duyguların yalan olmadığını söylüyor. Eğer hissedersek, öyle olmak zorundadır.

Aşağıdaki tartışmada, arzunun sık çalıları içinde yolumuzu bulacak ve filmlerden neden bu kadar çok şey istediğimizi ve filmlerin nasıl onların ve bizim istediğimizi sandığı şeyleri verdiğini anlamaya çalışacağız. Biçimi ve tepkilerimizin kültürel olarak belirlenme yollarını inceleyerek, gerçekçiliği talep ettiğimizde aslında ne yaptığımızı, neden gerçekçiliği istediğimizi ve neden beklentilerimizin değişmeye devam ettiğini anlamak için tepkilerimize bakmaya çalışacağız. En popüler filmlerin – örneğin bilim-kurgu ve aksiyon filmleri – çoğunun fanteziler olduğunu ve *Batman* filmlerinden (Tim Burton, 1989, 1992; Joel Schumacher, 1995, 1997) *Örümcek Adam* (*Spider-Man*, Sam Rami, 2002, 2004), *The Hulk* (Ang Lee, 2003) ve *X-Men*'e (Bryan Singer, 2000, 2003) kadar bunların birçoğunun çizgi romanlara dayandığını hatırlayın! Korku filmleri ve korku filmlerinin parodileri artık açık bir biçimde izleyicilerin korku filmi geleneklerine dair anlayışına ve onlara gülebilmesinden haz almasına dayanan fantezilerdir. Film "gerçekliğin" verili değil, seçilmiş olduğunun kanıtıdır.

Kültür bu kitaptaki bir diğer önemli düşüncedir. 7. Bölüm ayrıntılı olarak kültürü, özellikle de popüler kültürü incelemenin ne olduğunu ve kültürle ilgili düşüncelerimizin, neredeyse incelenen kültür kadar fazla nasıl değiştiğini içerecek. Ancak daha sonra bu terimi kullanacağımdan, bir giriş yapmama izin verin.

Kültür kendimizle, diğer insanlarla, toplumumuzla, ülkemizle, dünyayla ve evrenle anlaması güç ilişki kurma yollarımızın toplamıdır. Kullandığımız diş macunundan ve hiç diş macunu kullanmıyor oluşumuz gerçeğinden hoşlandığımız müziğe, savunduğumuz politik görüşlerden toplumsal cinsiyetimize, kendimize dair sahip olduğumuz imgeden özendiğimiz modellere kadar gündelik yaşamlarımızın ayrıntılarından oluşur. Kültür bizlerden daha fazlasıdır çünkü benliklerimiz çeşitli etkilerle ve mutabakatlarla biçimlenir. Bu nedenle kültür aynı zamanda genel ideolojik bileşenlerden, içinde yaşadığımız toplumda varolduğunu

saydığımız şeyler ve inanışlar ağından oluşur. Politika, hukuk, din, sanat, eğlence; bunların tümü kültürün parçasıdır. Bunlar onun ideolojik motorunu, rıza güçlerini, değerleri, imgeleri ve benimseyip peşinden gittiğimiz ya da karşı gelip mücadele ettiğimiz düşünceleri biçimlendirir.

Kültürü genel anlamda, belki de Fransızların kendi kültürlerinin Amerikan filmlerinin akını ve popülerliği nedeniyle tehlikede olduğu konusunda kaygılandıkları sırada düşündüklerine yakın olarak kullanacağız. Bizim tanımlamamızda, kültür "kaliteli ürünler" anlamına gelmiyor ya da yalnızca bizim için iyi olduğu düşünülen yüksek ya da seçkin sanat yapıtlarına gönderme yapmıyor. Kültür daha çok günlük yaşamlarımızın ve yaptıklarımızın karmaşık bir bütünüdür. Kültür toplumumuzla, ülkemizle, toplumsal ve ekonomik sınıfımızla, eğlencelerimizle, politikamızla ve ekonomimizle ilişki içindeki bizlerin biçim ve içeriğidir. Kültür, ideolojiyi yaşama geçirme tarzımızdır.

İdeoloji kendimizi görme, davranışta bulunma ve yaşamlarımızın değerlerini yaratma konusunda hemfikir olma yolumuzdur. İdeoloji ve kültür birbirinden ayrılmazdır. Zor bir durumda sakin ya da öfkeli olarak davranmaya karar verdiğimde, tepkim ideolojik ve kültürel uygun davranış talepleri tarafından belirlenir. Bu durumda tepkim kültürün yetişmem boyunca biçimlediği toplumsal cinsiyetim tarafından belirlenir. Erkeklerin şiddetli değilse bile güçlü bir şekilde tepki vereceği "beklenirken", kadınların erkek tavrı içinde mükemmel olarak kabul edilebilecek bir saldırganlık olmaksızın daha edilgin bir biçimde tepki vermesi "gerekir." Kültürümüzün büyük bölümü normların dışında ve entelektüelce olan bir davranışa "uygunsuz" der. Ancak "normlar" doğal olarak yaratılmazlar. Onlar hangi davranış ya da kişilik tipinin "normal" olarak görüldüğüne verdiğimiz ideolojik onayla ortaya çıkarlar. Normu kim belirler? Hepimiz ideolojik ve kültürel varsayımlara gösterdiğimiz rıza ölçüsünde bunu yaparız. Eğer bir kültür olarak birden entelektüel etkinliğin fiziksel bir etkinlik – örneğin atletizm – kadar anlamlı ve "erkekçe" olduğunda hemfikir olursak, ideolojik makine vites değiştirir ve "uygunsuzlar" sporcular kadar kahraman haline gelirler.

İdeolojinin kabulleri gerçekten zamanın akışı boyunca yaratılırlar ve değişebilir özelliği sahiptirler. Örneğin eski filmlerde kadınlar o dönemin ideolojisinin bir yansıması olarak erkek kahraman tarafından kurtarılmaya gereksinim duyan insanlar olarak görüldüler. Bugün çoğu kez filmlerde güçlü kadın karakterleri görüyor ve memnun oluyoruz. Günümüzde korku filmleri kadınların yıkıcı güçler üzerindeki yeni görülen güçlerinin iyi bir

örneğiyken, aksiyon filmleri genellikle överken bile erkek kahramanları sorguluyor.

Kuşkusuz kültürden bahsettiğimizde, kültürleri düşünmek daha doğru olabilir. Ne kültür ne de ideoloji tekil ve yekparedir. Bir an filmden uzaklaşalım ve karmaşık kültürün nasıl olabileceğinin ve nasıl bir yöne yönelebileceğinin bir örneği olarak popüler müziği düşünelim. Hip-hop ve rap 1970'lerde ve 80'lerde Afro-Amerikan popüler kültüründen doğdu. Rap sokaklardan kayıt stüdyolarına yöneldi ve 1990'ların ortalarında daha geniş bir nüfusa ulaştı ve daha sonra da birkaç kola ayrıldı. Bunlardan biri olan Gangsta Rap erkek Afro-Amerikalı gençlerin orta-sınıf beyaz topluma öfkesini ifade etmenin bir yolu haline geldi. Ancak onun şiddet ve kadın düşmanlığı içeren dili de Afro-Amerikan kültürünün diğer kesimlerini rahatsız etti ve bu kültür içindeki sınıfsal ve ekonomik bölünmeleri gösterdi. Beyaz egemenlerin bir bölümünün de öfkesini çekti. Bir bütün olarak rap, müzik dünyasının ötesine geçerek sanat, endüstri, politika ve promosyonun iç içe geçtiği daha büyük bir kültürel alan içinde yerini aldı. Rap sound, moda, saldırganlık, kayıt satışları, polis baskınları, otoyol gürültüsü ve büyük bir iş alanı haline geldi. Çoğuna çekici, bazılarına itici gelen rap bir kültür fenomeni, bir (tüm kültürün aktif bir kesimini tanımlamak için kullanılan bir terim olan) alt-kültür pratiği ve kültürün tamamının bir temsilcisi oldu.

Buradaki mesele, kültürün konusu neredeyse her zaman toplumsal cinsiyet, ırk ve ekonominin etkilerinin sonuçları olan ya da bunlar tarafından biçimlenen ifadelerden, kesişmelerden, temsillerden, görüntülerden, seslerden ve öykülerden oluşmasıdır. Kültür yerel ve küreseldir, devingen ve değişkendir, bireylerin ve grupların gereksinimlerine dayanır. Kültür kiliseye giden bir aile kadar barışçı ya da 1990'ların savaşları sırasında film karakteri Rambo gibi giyinen ve hep düşmanları olduklarına inandıkları insanları öldürmeyi amaçlayan Sırp hafta sonu savaşçıları kadar şiddet dolu olabilir.

Film, Biçim ve Kültür'de film kültür içinde nerede yer alır, onun popülerliğini ne oluşturur ve neden popülerlik bazen onu kınamak için kullanılır gibi, filmin bütün bağlamlarına (televizyon ve yeni medyaya göndermelerle birlikte) yakından bakacağız.

Son olarak, tartışacağımız filmlere dair birkaç cümle. Sinema salonlarında izlenen film, anlatı filmi, kurmaca film – görece çok sayıda izleyicinin izlemesi amaçlanan öyküler anlatan filmleri – hakkında düşünecek ve onları analiz edeceğiz. Belgesel ve bazı avangard filmlere göndermede bulunsak da, buradaki ana ilgi alanımız, insanların çoğunun zamanın büyük bölümünde

izlediği film türleridir. Amerikan sineması üzerinde çok duracağız, çünkü o, dünyadaki egemen sinemadır. Ancak Hollywood'un dışında başka çok önemli ve gerçekten olağanüstü sinemalar ve yönetmenler vardır ve bunların çoğu da filmlerini Hollywood'a tepkiyle yaparlar. Bundan dolayı dünya sinemasından, oynadığı rolden, onun tek tek yönetmenlerinden ve onların filmlerinden bahsedeceğiz.

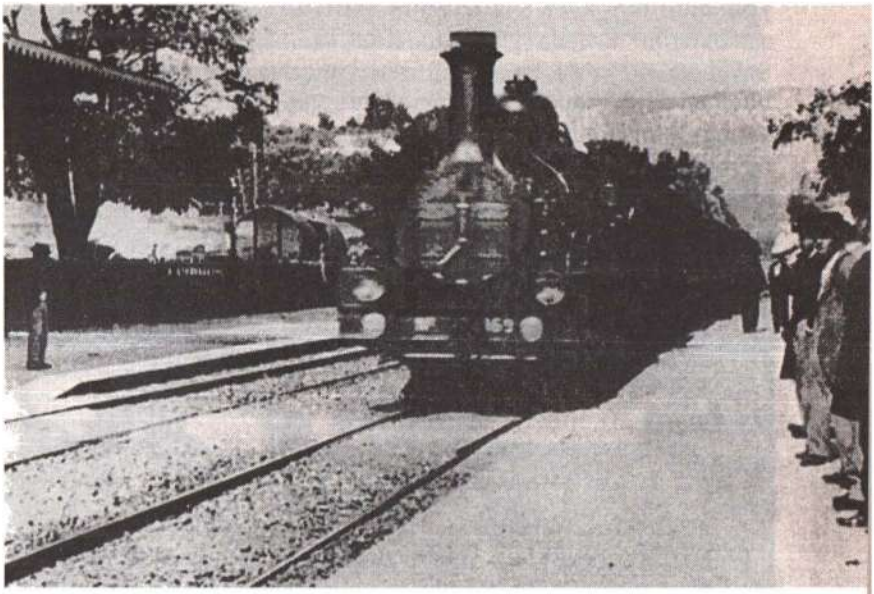
Ancak bütün bunları yapmak bir sorunu ortaya çıkarıyor. Hangi özel filmleri tartışmamız gerekiyor? Bir kitabın bağlamı içinde herkesin favori filmlerini anmak (analiz etmek demek bile gereksiz) ya da herkesin gördüğü ya da görmek istediği filmlerle ilgilenmek imkansızdır. Bu soruna ek olarak, bir de film araştırmalarında gerçekten yerleşmiş bir kriterin olmaması gerçeği vardır. Tabii ki önemli filmler vardır. Herkes *Yurttaş Kane*'in (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1941) şimdiye kadar yapılmış en önemli filmler arasında yer aldığında hemfikirdir ve biz bu filmi de burada tartışacağız. (Bir filme ilk göndermede filmin adını, yönetmenin adını ve gösterime giriş tarihini verme geleneğini izledim.) Her film izleyicinin olduğu gibi gibi, her sinema araştırmacısının ve hocasının da kendi gözdeleri vardır. Ben de bu konuda istisna değilim. Tartıştığım ve analiz ettiğim filmlerin tercih edilmesi genellikle çok kişiseldir. Bütün yerine parça ilkesini izlemeye çalıştım. Sizi isimlerle ve film adlarıyla boğmak yerine, tartıştığım filmlerin analizlerinin diğer filmler üzerine düşünmek, konuşmak ve yazmak için araçlar sağlayabileceğini ve her film, tür ya da daha genel kuramsal ilke tartışmasının diğer filmler, türler ve ilgili konularda çalışmak için bir model olarak işe yarayacağını umut ediyorum. Farklı bağlamlarda birkaç yönetmene birçok kez gönderme yapılmasının nedeni budur.

Filmlerin seçimi konusunda birkaç cümle daha. Sinemanın bir tarihi olduğu için, kitaba birçok eski filmi, hatta özellikle siyah-beyaz filmleri dahil ettim. Siyah-beyaz film 1960'ların sonunun öncesinde kural, gerçeklik ve gerçekçiliğin işaretiydi! Gönderme yapılan filmleri görmeyi isteyeceğinizi ve onların nasıl mükemmel olduklarına (hâlâ da öyledirler) dair bir fikre sahip olacağınızı umuyorum.

Hangi film olursa olsun, sizden şeyleri birbiriyle ilişkilendirmeniz ve herhangi bir şeyin deneyiminin diğer bütün deneyimlerden tecrit içinde olduğuna inanmayı reddetmeniz istenecektir. Bu nedenle bu kitap sizi filmlere ve uzantısı olarak televizyona ve bilgisayar ekranına kendi deneyimlerinizin ve hepimizin ait olduğu kültürün daha büyük deneyimlerinin daha büyük paletindeki birer ürün olarak bakmaya davet ediyor. Sizi bir

film anlatısını bir edebiyat anlatısı kadar ciddi bir biçimde düşünmeye ve edebiyattan öğrendiğimiz barış ve şiddet, aşk ve reddetme, inançlar ve önyargılar, imgeler ve öykülerin düzenini çok farklı yollarla sinemadan da öğrenebileceğimizi anlamaya çağırıyor. Sonuç olarak bu kitap filmin masumiyetinin sonu üzerinedir; hiçbir şeyin basit, "hemen orada" olmadığı ve hiçbir şeyin düşünülmeden kenara bırakılamayacağı, en azından bu düşünmemenin sonuçlarının olduğunun bilincinde olmanız gereken bir dünyayı keşfetmeye davet ediyor.

1
▸ GÖRÜNTÜ VE GERÇEKLİK



GÖRÜNTÜLERİN GÖRÜNTÜLERİ

Oliver Stone'un şiddet yüklü, sanrısal filmi *Katil Doğanlar*'da (*Natural Born Killers*, 1994) adam öldürmeye yatkın Mickey'in bir eczanenin önünde polisler tarafından suçüstü yakalandığı bir sahne vardır. Medya oradadır; televizyon Mickey'nin yakalanışını yakalar/görüntüler. Polisler Mickey'i yere yatırır ve onu coplarıyla vahşice döverler. Kamera belli bir uzaklıkta konumlanarak olayı gözler. Stone gözlerimizin önünde kurmaca bir uzamda, 1991'de Los Angeles polisleri tarafından Rodney King'in dövülüşünün utanç verici video kasetinin görüntülerini yeniden yaratır. O dönemde toplumumuzda bugüne kadar süren önemli bir tartışma konusu haline gelen o olayda bir Afro-Amerikalı olan Rodney King bir trafik kuralı ihlali nedeniyle polis tarafından durdurulmuş ve acımasızca dövülmüştü. Televizyon haberlerinde defalarca gösterilen ve milyonlarca insan tarafından izlenen bu bant tek bir görüntünün bir şiddet gerçeğini nasıl iletebileceğinin etkili bir örneğidir. Ya da herkes böyle düşünmüştü.

King'in dövülmesine katılan polisler ilk kez mahkemeye çıkartıldıklarında, sanıkların avukatları davacıya karşı delil olarak bu video kaseti kullandılar. Savunma avukatları kendilerini film analizcilerinin bir parodisine dönüştürdüler, jüriye görüntüleri savunmanın lehine olacak şekilde nasıl okumaları gerektiğini öğrettiler. Onlar bu bandı yavaşlatılmış çekimde, ileri geri sararak kare kare gösterdiler. Yakından görsel analiz yöntemleriyle jüriyi yönlendirdiler ve analizlerini, jüri üyelerinin gördüklerini sandıklarını, aslında görmediklerini kanıtlamak için kullandılar. Savunmanın dediği, bu video kasette gerçekten olanın, bir suçlunun tutuklanmaya şiddetli bir şekilde direniş göstermesiydi. Polisin yaptığı aslında bir parça "gücü arttırmaktı." Başta kurbanın lehinde olan jüri buna inandı.

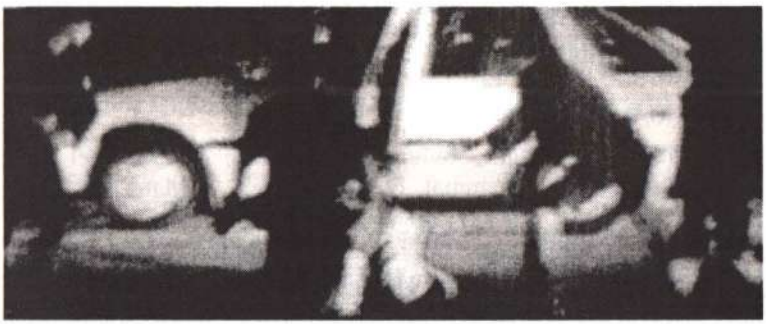
Resim 1.1 Rodney King'in polis tarafından dövülmesinin video bandından bir fotoğraf.

Ron Shelton'un polisin yozlaşması, Rodney King'in dövülmesi ve 1991'de Los Angeles'daki ayaklanma üzerine güçlü bir anlatımı olan *Dark Blue* (2002) adlı filmi, *Katil Doğanlar*'daki gibi King'in dövülmesinin görüntülerini çağrıştırmaz. Bunun yerine o görüntüleri grenli renkli olarak yeniden yaratır. Stone'un filminde olduğu gibi ironi amaçlanmaz, filmde izliyor olduklarımızda gerçeği ve orijinal filmin neye benzediği ve daha da önemlisi ne anlama geldiğini "sonradan anlama" söz konusu değildir. On yıl kadar sonra bu görüntüler bir olay örgüsünün parçası haline geldi, gerçeklik kurmacaya dönüştürüldü ve kurmaca gerçekliğin yerine geçirildi. Temsil ve temsil edilen şey birbirine karışmaya başladı.

Bu *Matrix* filmlerinde (Wachowski kardeşler, 1999, 2003) işlenen bir temadır. Bu filmlerde gerçekliğe karşı yanılsamayla bilinçli bir oyun bu filmlerin dünyalarının dokusunun bir parçası

haline gelir. Bu eski edebiyat teması, konusu sayısal (dijital) dünya olan filmlerle bugüne taşınmıştır. "Sanal" dünyaları, yani olabilen ya da olmayabilen şeylerin görsel temsillerini yarattıklarının zaten farkında olan Hollywood sinemacıları başka bir sanallığa, yani bilgisayar oyunlarında, karakterlerin ortamlarını oluşturmak için bilgisayar grafiklerini kullanan filmlerin yaratımında sayısal olarak

Resim 1.2 Oliver Stone'un *Katil Doğanlar* (1994) filminde bu dövülmeyi yeniden canlandırışı



Resim 1.3 Ron Shelton'un *Dark Blue*'da 82002) bu olayı yeniden canlandırması.

çevrimiçi (online)* yaratılan dünyalara ilgi duyuyorlar. Bu konuyu daha sonra ayrıntılı olarak tartışacağız ama şimdilik konusu sanal dünya olsun ya da olmasın filmlerin büyük çoğunluğunun arka planlardan kent manzaralarına, okyanus sahnelerinden kalabalıkların olduğu sahnelere kadar bunu kullandığını bilmek önemlidir. *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*) devam filmlerinin son örneklerinde George Lucas bu filmlerin görece küçük bir bölümünün "canlı" aksiyonu

* Bilgisayar sistemindeki ana işlem biriminin doğrudan denetimi altında olan (uç birim – terminal vb.); onunla birlikte çalışan ya da ona bağlıyken gerçekleştirilen; birlikte çalışan ya da böyle bir sisteme bağlıyken gerçekleştirilen (işlem vb.). (Ç.)

içermesi ve büyük bölümünün de "canlı" karakterlerin daha sonradan sayısal olarak oluşturulmuş görüntülerle doldurulacak olan bir **mavi perde**nin önünde görüntülenmesiyle övünür. Giderek daha fazla yönetmen sayısal grafikleri-kullanırken, Wachowski kardeşler gibi bazıları da sayısal grafikleri bizi sanal dünyaların tehlikelerine karşı uyarmak için kullanıyor. Bu tür filmlerde sayısalın kendisi, bilim-kurguyu ele alacağımız 9. Bölüm'de ayrıntılı olarak tanımlayacağımız bir düşünce olan kontrol dışına çıkan bilgisayarların terörüne karşı bizi uyaran eski korku filmlerindeki canavarın bir versiyonu haline gelir.

Katil Doğanlar'da Oliver Stone gerçek ile yanılsamanın sınırlarının kayboluşu ve birbirlerinin içine geçmesi yollarıyla oynar. Benzer biçimde Wachowski kardeşler de gerçek olmayanın gerçeklikten daha gerçek görünebildiğini ve gerçeklik olduğunu düşündüğümüzün gerçeklik olmadığını ve biz onu yok etmeden önce yok edilmesi gerektiğini göstererek iyi ile kötü arasında keskin bir şekilde sınırları çizerler. Stone aracılık edilen öyle bir dünyadan bahseder ki, "gerçeklik" ve kurmaca iç içe geçer. *Matrix* filmleri gerçekliği, sanki başka bir yerde – Matrix'in kendisinde – varolabilirmiş gibi görünen taklidi olan simülakrından ayırmaya çalışır. Bu filmler bize görüntülerin yapıları ve özellikle de sinemasal görüntü üzerine ilginç şeyler anlatırlar. Görüntüler göründükleri gibi değildirler.

Görüntünün "Gerçeği"

Görüntüler yalan söylemez diye garip bir kültürel klişe vardır. Bu görmenin inanmak olduğunu söyleyen daha büyük bir klişenin parçasıdır. Bir şeyi doğrudan ya da bir resim, bir fotoğraf veya bir film gibi görsel bir temsil aracılığıyla görmek bizi bir biçimde fiili gerçekliğe daha yakınlaştırır. Sözcükler çok açık bir biçimde şeylerin kendileri değildir; seslerden oluşur, bir kültürün yaşamı boyunca gelişir, uydurulan harflerle temsil edilir, bir kültürdeki herkesin iletişim kurmak için kullandığı oluşturulmuş bir gramer içinde bir araya getirilirler. Dil açık bir şekilde kültüreldir ve doğal değil, insan ürünüdür ve özel bir kültürde farklı çeşitlemelerle kabul edilir. İngilizce konuşan herkes "food" (yiyecek) sözcüğünün, herkesin aklına farklı bir yiyecek türü gelse de, neye gönderme yaptığını anlar. "Cool" (soğuk, uzak, kayıtsız vb.) gibi daha soyut sözcüklerin değişen bir anlamlar alanı olabilir. Fakat bir şeyi görme, bizi şeyin kendisine – gerçekliğe – yakınlaştırır. *Görülen* şeyler sanki aracılık edilmiyorlarmış gibi gözükür ve hatta hissedilirler; yani onlar bize dolaylı olarak değil de doğrudan aktarılıyorlarmış gibi görünürler.

Ama aslında ister fotoğraflansın ister resmedilsin isterse sayısal hale getirilsin görüntü o şeyin kendisi değildir. Bu – düzenlenen, aydınlatılan, kameranın ya da bilgisayarın önüne getirilen, filme ya da ikili kodla (binary code) bilgisayara aktarılan, o şeyin gerçeklikteymiş gibi kendisi gibi görünen, ama aslında yalnızca o şeyin imgesi olarak görünen – aracılık edilen bir aktarımın bir temsilidir. Ancak kayıtta ve fotoğrafik görüntünün geliştirilmesinde optiğin, kimyanın, bilgisayar biliminin, insan elinin ve fotoğrafçının gözünün müdahalesini kabul ettiğimizde bile, hâlâ devam eden bütün **aracılıkları** hesaba katmayız. Bir şeyin görüntüsü o şey değildir. Bir fotoğrafın konusu tarafsız değildir: konu – bir kişi ya da bir şey – önce bir konu olarak seçilir ve daha sonra da kamera için, kültür tarafından dikte edilen ve kamera için hazırlanan bir tutum (örneğin gülümseme) pozlanır ya da görüntülenir. Kameranın farkında olmadan görüntülenen bir konu/özne bile, farkında olmadan görüntülenmesi edimi nedeniyle değiştirilmiştir. Filme kaydedilme ediminde, kameranın varlığından haberdar olmayan bir özne fotoğrafik zaman ve mekanda dondurulur, bir görüntüye dönüştürülür ve kameranın onun görüntüsünü çektiğinde olmadığı bir şeye dönüştürülür. Doğal nesneye – örneğin bir manzara – tercih edilmiş olması kadar, görüntülendiği günün anı, fotoğrafçının o manzarayı düzenleme tarzı, uygun bir objektifi seçmesi, ilk olarak kamerada ve daha sonra da karanlık odada ya da bilgisayarda bir görüntü yönlendirme programında ışığın niteliğini yönlendirmesi de damga vurur.

Bu nokta bu kitaptaki tartışılan her şey açısından esas meseledir. İnsanlar "şeyin kendisini" isterler ama bu gerçekleşmesi imkansız bir istektir. İster bir fotoğrafta ister bir filmi oluşturan görüntüler dizisinde ya da bir televizyon görüntüsünü oluşturan nesnelerin elektronik taranmasında veya ister sayfa üzerinde ister birinin ağzından ya da bilgisayarın ikili kodundan ister bir hocadan ve onun ders kitabından olsun, duyduklarımıza, gördüklerimize ya da öğrendiklerimize başka şeyler aracılık eder. Rodney King videosu, yani "şeyin kendisinin," dövülen bir adamın videoya çekilen kaydı farklı insanlar farklı bağlamlarda bunun ne anlama gelmesi gerektiğine karar vermesi amacıyla çekildi.

Ancak görüntünün yapaylığı görüşünü kabul etmek zordur çünkü kanıt buna karşı gibi görünür. "Görmek inanmaktır." Görüntü fazlasıyla şeyin kendisine benzer. Deneyime aracılık eden ya da onu yorumlayan ("ne olduğunu anlatayım" deriz ve daha sonra da gördüğümüzün, tıpkı bir filmin olay örgüsünü özetlememiz gibi, sözlü bir yorumunu yaparız) sözcüklerden farklı olarak görüntüler o anda ve orada var gibi gözükürler: orada, tam

ve gerçek. Kuşkusuz onların tam olarak şeyin kendisi olmadığını biliriz. Bir kedinin görüntüsü "kedi" sözcüğünden daha fazla kedi değildir. Bu tıpkı kedi sözcüğünün kedi gibi ses vermesinden çok bir kediye benzemesi gibi görünür. Hayvanlar görüntüye inanırlar – bir köpeğin televizyonda bir köpek gördüğünde nasıl harekete geçtiğine dikkat edin. Hatta "gerçeklikte" dünyadaki herhangi bir şeye baktığımızda bile şeyin kendisi değil, onun görüntüsünü, aslında göz mercekleri tarafından retinaya baş aşağı olarak yansıtılan ve beyinde, uzamda bir nesne duygusu uyandıracak şekilde birleştirilen ve düzeltilen iki görüntüsünü görürüz. Yaptığımız her şeye aracılık edilir ve gördüğümüz her şey bir tür temsildir. Bir imge olabilen gerçekliğe nasıl yaklaşacağımızı *tercih ederiz* – bu da karmaşık, çoğu kez bilinçdışı ama her zaman kültürümüzle yapmış olduğumuz öğrenilmiş anlaşmaları oluşturan bir şeydir. Genellikle bir tercihte bulunan bizler onun içinde mest oluruz çünkü görüntü şeyin kendisini gözlerimizin önüne getirir görünür. Ancak iş özel efektlere geldiğinde, yanılsamanın nasıl böylesine gerçek olarak görünmek üzere yaratıldığını öğrenmenin hazzını yaşarız.

Görüntüler gerçekliğe sahip olmanın güçlü bir yanılsamasını yarattığı için bizi büyülerler. Eğer gerçekliği görüntüler, resmeder ya da onu kopyalarsak, önemli bir büyülü gücü kullanmış oluruz. Bu güç imgenin (image) dildeki kullanımında açıktır: "İmgelem" (imagination), "imgesel" (imaginary) ve "imgeleme" (imagining); bunların tümü de imge (görüntü) ile ilgilidirler ve bir görüntüyü çekmek, oluşturmak ve düşünmenin nasıl anlamanın ayrılmaz bir parçası olduğunu gösterirler. İmge aracılığıyla dış dünyanın malzemesine hem onu insanileştirme hem de öznelleştirme yoluyla yaklaşabilir, anlayabilir ve onunla oynayabiliriz. Aynı zamanda imge dış dünya ile gerçek bir ilişki, kesiksiz ve görsel bir ilişki kurmamıza olanak sağlar.

Bakmayı ve görmeyi severiz. Bu bizim dünyayı merak etmemizin ve bilmeyi arzulamamızın bir parçasıdır. Hatta filmlerin dayandığı görme arzumuzun erotik bir bileşeni bile vardır, öyle ki eleştirmenler bunun için bir sözcüğü benimsemişlerdir: **skopofili**, yani bakmaktan zevk almak. Bu terim, bakışımızın farkında olmayan bir kişiye bakma eylemi olan "röntgencilikten" biraz daha tehlikesizdir ama bu davranışın hâlâ erotik boyutu vardır. Bakmayı severiz ve özellikle insanların ve şeylerin görüntülerine bakmaktan hoşlanırız ve çoğu kez bunu çeşitli arzuları tatmin etmek için yaparız. Fotoğraflar çeker ve bakarız, video çekeriz ve sayısal görüntüler yaratırız; bunu amatör olarak yapar, çoğunlukla kameranın gerçek olayların kaosunun ortasında bize aracılık

etmesine izin veririz ya da profesyonellerin çalışmasından haz alırız. Görüntüler bizim belleğimiz, öykülerimizin temeli, sanatsal dışavurumumuz, reklamlarımız ve gazeteciliğimizdir. Görüntüler MTV'den bu yana popüler müziğin ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir ve onlar kuşkusuz filmlerin özüdürler.

Görüntülerin varlığına ve gerçekliğine öylesine inanırız ki, onlara itibari değer yükleriz. Çoğunlukla onların oldukları (ya da bize birilerinin anlattığı) gibi olduklarını düşünürüz. Gazetecilik ve politikanın bunu yapma konusunda adı kötüye çıkmıştır: bir olayın bir yönünü almak ve tanınan bir kişiyi özellikle kötüleyici bir tarzda işleyerek yayınlamak ve daha sonra da olayın yalnızca tek bir yanını, tek bir perspektifini sunmak üzere yönlendirmek ve tanımlamak – bu artık sayısal yönlendirmeyle daha da kolaydır. Durmadan cinayet ve şiddete yoğunlaşan televizyon haberleri, haberleri seçiminde ve yinelemesinde dünyada olanların küçük bir parçasının görüntülerini kullanıyor ve bu da insanları dünyanın büyük bölümünün böyle olduğuna ikna edebiliyor. *JFK*'da (1991) Oliver Stone dikkatle görmenin inanma olmadığını, medyanın bize sunduğu görüntüleri politikanın biçimlendirdiğini ve gördüğümüzün o olmadığını ama olabileceğini, aslında olmayabileceğini anlamamızı sağlamaya çalışır.

Onlara duygu ve anlam yükleriz; onların *görüntüler* – aracı – olduğunu unutabilir ve bir tür kısa devre yaratabiliriz: eğer bir şeyin görüntüsü o şeyin kendisine yeterince yakınsa, belki de o şeyin kendisine önem vermeme tehlikesi içine girebilir – dünyada gerçekten de bu durum sürüyor – ve yalnızca görüntüye inanabiliriz. Bir görüntüye ya da bir filmi oluşturan görüntülere yüklediğimiz duygular basitçe o görüntü tarafından harekete geçirilebilir; köken kadar ve hepsi de tek bir görüntünün ya da bir filmin yapımına katkıda bulunan yaratıcı öğeler olan biçimsel özelliklere de – çekim içinde olması tercih edilenler ve çerçeve içinde bu öğelerin nasıl düzenlendiği anlamına gelen **kompozisyon**, çekimin diğer çekimlerle ilişki içine sokulması anlamına gelen kurgu, ışık – önem vermeyebiliriz. Kendimizi görüntüyü olanaklı kılan olaylardan – dış dünyadan gelen malzeme, bilgisayar, yanılsamayı oluşturan herhangi bir şey – soyutlayabilir ve "görüntüler asla yalan söylemez" klişesini kabul ederek bu kısa devreyi yaratabiliriz. Eğer görüntüler asla yalan söylemiyorsa ve bin sözcüğe bedellerse, onların, şeyin kendisi değilse de, en azından uygun bir vekil, güvenilir ve gerçek olmaları gerekir.

Oliver Stone'un *Katil Doğanlar*'da Rodney King bandını taklit ettiğinde düşündüğü budur ve Wachowski kardeşler bunu canlı olanlar ile canlının sayısal bir taklidini yaratanlar hakkındaki

bir temaya dönüştürmüştür. Rodney King bandı olaya katılanların bilgisi olmaksızın kaydedilen bir olayın görüntüsünü içeriyordu ve bu, imge-yaratımının tarafsız kayda (imgelerinin nesnel gerçekliğe kurmaca film yönetmenlerininkinden daha yakın olduğu yanılsamasını sürdürmeye çalışan belgeselcilerin kullandığı bir argüman) en yakın olabildiği durumdur. Fakat bu bant "objektif" değildir; video kaydının ekonomisi, göreceli ucuzluğu ve amatör ekipmanın el altında oluşu, olayı seyreden birinin dövmeyi durdurmak için bir şeyler yapmak yerine dövme edimi sürerken elindeki kamerayı olaya yöneltme isteği ve televizyon haber programlarının bulabildikleri her türlü alışılmamış şiddet görüntülerini sürekli yayınlama isteği nedeniyle var olur. Bu bant yalnızca orada bu kaydı yapan birinin olması nedeniyle değil, aynı zamanda diğer yandan da insanların bu bandı izleme ve kullanma arzusu nedeniyle vardır. Oliver Stone bu görüntüleri, bu kez Hollywood film yapımının bütün pahalı ve profesyonel aygıtlarıyla yeniden yaratır ve onu ironik bir yoruma dönüştürür. Tıpkı acımasızca dövülen kurbana sempati duyduğumuz orijinal görüntülerdeki gibi, burada da kapana sıkışan ve dövülen Mickey'e sempati duyarız. Ancak *Katil Doğanlar*'ın kurmacası içinde Mickey yakalanması gereken tehlikeli ve psikotik bir katildir. Aynı zamanda da sempatik bir karakterdir. Bu nedenle "gerçek" Rodney King bandına yapılan gönderme tepkimizi karmaşıklaştırmaya ve bizi tarafsız görüntülerin gerçekten nasıl olabileceği konusunda meraklandırmaya hizmet eder. Birçok yönden Stone yalnızca bir başkanın suikast yapılarak öldürülmesi üzerine değil, aynı zaman görüntülerin ve yaratamaya çalıştığı tarihin nasıl çok farklı biçimlerde okunabileceği üzerine olan *JFK*'da başladığı denemeyi genişletir.

Ya görüntünün kendisinin "tarafsızlığı"? "Görmek inanmaktır" klişesine yürekten bağlananlar Rodney King video bandında, gece çekilmiş, amatörce, çok net olmayan bulanık gri filmde polisler tarafından dövülmekte olan bir adam gördüler. Ancak bu görüntüyü, müvekkillerinin serbest bırakılması için bir delilin yanlış olduğunu ortaya koyma arzusuyla kendi perspektiflerinden analiz eden avukatlar, onlara inanmaya istekli bir jüriye hiç de orada dövülen bir adam görmediklerini ama polisin zapt etmeye çalıştığı saldırgan bir insan gördüklerini kanıtladılar. Oliver Stone'un yeniden yaratımında polis acımasız, saldırgan, düşüncesiz ve ahlaksız bir insanı vahşice tutuklar. Bu görüntü stüdyoda yapılan ya da dikkatlice kontrol edilen bir dış mekanda çekilen tamamıyla imal edilmiş bir görüntüdür. Filmin "yıldızı" Woody Harrelson'un çekim sırasında orada bile olmaması, onun yerine bir dublörün kullanılması çok muhtemeldir. Bir anlamda,

yalnızca başka bir görüntünün yeniden yaratılmasından başka orada hiçbir şey yoktur – bu kez bu görüntü, ses kuşağında Carl Off'un *Carmina Burana* müziği duyulurken, (söyledikleri altyazılar aracılığıyla tercüme edilen heyecanlı bir yorumcunun olduğu Japon televizyonu da dahil) televizyon haber birimlerinden temsilciler olayı izler, görüntüleri oluşturur ve yorumlarını yaparken tamamen abartılır. Bu yeniden-yaratıma, daha önce söylediğim gibi ironiyle ters anlam yüklenir ve orijinal video banda ya da avukatlarının bandı yorumlamalarına verebileceğimiz tepkiden daha karmaşık bir tepki bekler.

Diğer yandan *Matrix* filmleri ironiden yoksundur: bu filmler iyi "gerçek" ile gerçeğin kötü sayısal yönlendiricileri arasındaki ayrılığı çok ciddiye alırlar. Çoğu kez bizi neyin ne, kimin kim olduğu konusunda şaşırtırlar; koreografisi sayısal ve sinematografik olarak abartılmış dövüş sahneleriyle bizi etkilerler. Sonuçta bu filmler görüntünün gerçekliğini fazla sorgulamazlar ama bütün görüntülerin neyin ne olabileceği ya da olmayabileceği konusunda dikkatle oluşturulmuş aracılıklar olduğuna bizi inandırırlar. Bu görüntüler o kadar dikkatle oluşturulur ki, gerçek olan ve gerçek olmayan eşit derecede gerçek görünür. Bunun ironik bir yorum olması *gerekir*, ama devam filmlerinin gösterdiği gibi bütün bunlar seyirlik ve şiddet için bir arka plan haline gelirler.

Stone bizden görüntülerin oluşumu üzerine düşünmemizi ister. Görüntülerin değeri, bunların nelerden oluştuğunu ve gerçekten ne anlama gelebileceğini ya da özel efekt filmlerinin durumunda sahtenin gerçekçiliğini sorgulamaya dayanmayan arzumuzun üzerine inşa edildiği için, çok az film böyle bir istekte bulunur. Bizler izlemekten haz alırız; filmler de bize bir şeyler göstermeyi sever. Belki de neyi izlediğimizi bilmek istemeyiz, sadece yanılsamadan haz almayı, hatta yanılsamanın nasıl yaratıldığından keyif almayı isteriz. Aslında, çok sayıda insan için Stone'un ironileri kayboldu, çünkü onlar *Katil Doğanlar*'ı gereğinden fazla şiddet yüklü buldular. Filmin karmaşık görsel yapısını ve bu yapının ne anlatmaya çalıştığını yorumlamaya isteksiz olanlar – bu şiddet görüntüleri korunaklı bir mesafeden şiddeti izleme ve ondan zevk alma isteğimiz üzerinde oynamak için oluşturulmuştur – bu görüntüleri fazlasıyla düz anlamıyla anladılar ve filmden nefret ettiler. Gördüklerine inandılar.

Bunların tümü bizi bu bölümün temel meselesine getirir: bir görüntüyü, özellikle de bir filmi oluşturan görüntüleri izlediğimizde, ne görürüz? Filmde ne vardır, onda neyin olduğunu düşünürüz ve ne olmasını isteriz? Resmin ve fotoğrafın gelişimini çok kısaca gözden geçirerek bir soruyu yanıtlamaya başlayabiliriz

çünkü sinema fazlasıyla fotoğrafın bir uzantısıdır ve birçok etkisini de resimden alır.

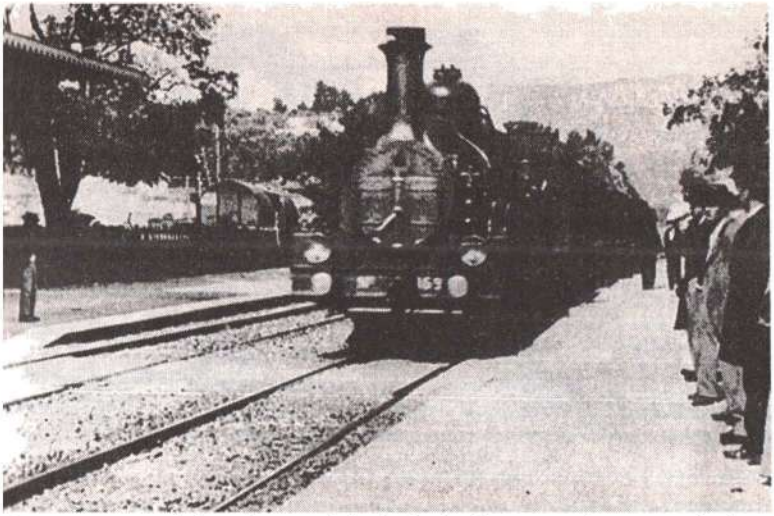
"Gerçekliği" Temsil Etme İtkisi

İnsanlar yazmadan önce resim yaptılar. Resim bizim tarih öncesi uygarlıklardan itibaren sahip olduğumuz en eski sanatlar arasındadır: bir el, bir geyik, insan figürü görüntüleri ve doğallaştırılmış dünya, hatta hayvanların, geyiğin durumunda olduğu gibi görülen, yakalanan ve daha sonra da yenilen şeylerin heykelleri. Eğer bir şeyin bir parçasına ya da temsiline sahip olursanız, o şeyin üzerinde güç sahip olursunuz diyen türden bir doğal büyü söz konusudur. Bu durumda o "şey" doğanın kendisidir. Bu ilk mağara resimleri insanların doğal dünyanın üzerinde hayali kontrole sahip olmayı ve doğanın kalıcı temsillerini oluşturmayı istediklerini gösterir. Farklı kültürlerde değişik şekillerde resmedilen görüntü sadece görüleni değil, aynı zamanda bir yorumu ve görülene sahip olma arzusunu ifade etti. Öykü anlatımıyla birlikte resim dünyayı yorumlama ve kontrol etmeye – ona bir insani ve insanileşmiş biçimi vermeye yönelik aynı itkiden çıktı. "İlkel" sanat basit ve doğrudandır. Resim ilginç biçimlerde ilkelden ilerlemiştir.

Perspektif ve Gözü Yanıltmanın Hazları

"İlkel" sanat tabii ki asla basit ve doğrudan, hatta ilkel bile değildir ancak resmedilme sırasında olan önemli değişimler nedeniyle, basit imgeler aracılığıyla dünyayı yakalama arzusundan izleyicinin hazlarına uygun olarak dünyanın imgelerini yeniden üretmeye yönelik bilimsel ve teknoloji-yüklü bir arzuya yönelmiş görünür. Bir resim neyi temsil ederse etsin (ya da soyut resmin durumunda olduğu gibi neyi temsil etmezse etmesin), görülen şeyin sanatçının eli ve imgelemiyle yapılmış bir yorumu olduğunu anlamalıyız. Bir resim tuval üzerinde renk, biçim, oylum ve uzamsal organizasyonla ifade edilen boyadır. Bir resimde uzamın düzenlenme ve öznenin temsil edilme tarzı, her ne kadar özel bir sanatçının biçemi ve kişiliğinin izlerini taşısa da, belirli bir kültüre ve zamana özgüdür. Örneğin perspektif – iki boyutlu düzeyde derinlik yanılsaması – tuval üzerinde uzamı örgütlemenin evrensel yolu değildir ve her zaman var olmamıştır. Geleneksel Asya resmi bunu asla kullanmamıştır. Batı resmi 15. yüzyıl başına kadar perspektifi kullanmadı. Perspektif Floransalı mimar Filippo Brunelleschi (1377-1446) ve ressam Masaccio tarafından geliştirildi. Perspektif doğrusal yakınlaşmanın matematiksel ilkelerine, hatların uzamda tek bir noktada kaybolduğu görülsün diye çizilmesine dayanır.

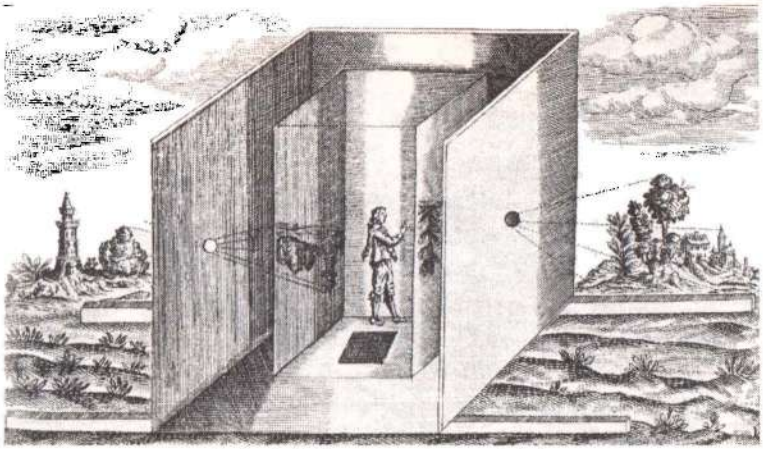
İnsanlar perspektifin ideolojik ve kültürel nedenlerle



Resim 1.4 Perspektif tuval üzerinde kaybolan bir hattın yaratılmasına ve böylece iki-boyutlu bir yüzey üzerinde derinlik yanılsamanın sunulmasına olanak sağlayan matematik bir icattı. Fotoğraf ve film bu ilkeyi benimsediler. Fotoğrafçılar ve kameramanlar kameralarını bu kaybolan hattı göstermek için kurarlar ve burada bunu sahip olduğumuz ilk filmlerden biri olan Lumière kardeşlerin 1895 tarihli bir trenin istasyona varışında işlediğini görebiliriz.

türetildiği kuramını oluşturdular çünkü perspektif sanatçılara hamilik yapan zengin patronlara tuvallere bakmada ayrıcalıklı bir konum sağlama olanağı sundu. Yani perspektif izleyiciye bir sahip olma duygusu ve kendi bakışı için oluşturulmuş bir uzamın önünde durma duygusu sağladı. O insan resmin dışında durdu, bir dizi hattın tuvalin içinde başlayan ve daha sonra da tuvalin arkasında birbirine yakınlaşıyormuş gibi görünen bir uzamı işgal etti. Bu "birbirine yakınlaşarak kaybolan hatlar," resmin uzamının haminin/patronun – aslında izleyicinin bakışını tamamladığı yanılsamasını yarattı. Bu çifte yakınlaşma önemli bir etki yaratır çünkü eğer görüş hatları tuvalin görüntüsünün arkasında birleşirse, bunlar aynı zamanda tuvalin önündeki hayali uzamda da birleşirler. Bu olgunun 20. yüzyılda sinemanın gelişiminde muazzam etkileri olacaktı.

Neo-klasik dönemle birlikte (Avrupa büyük bölümünde 17. yüzyılın sonundan 18. yüzyılın ortalarına kadar süren dönem) sanatın ideolojik itkisi doğal dünyaya mümkün olduğunca "sadık" olmaktı. Yorumlama ve esin, en azından teoride, doğanın imgelem aracılığıyla tamamen yakalanıp ona sahip olunabileceği ilan edilerek taklide, görüntünün yakalanmasına, onun yeniden üretilmesine tabi kılındı. Birçok sanatçı doğanın taklidine teknoloji



Resim 1.5 Bir camera obscura çizimi.

aracılığıyla yaklaştı. *Camera obscura* (karanlık oda) 17. yüzyılda önem kazandı: ışığın bir delikten geçerek, görüntüyü karşı duvarda baş aşağı olarak yansıttığı bir kutu. Bir ressam kutunun içine girer ve kelimenin tam anlamıyla delikten yansıyan dış dünyanın görüntüsünü izlerdi. Fransız manzara ressamı Fransız Claude Lorrain'in (1600-1682) hayranlık toplamasından sonra "Claude Merceği" adı verilen mekanizmanın bir versiyonu başka ressamlar tarafından da kullanıldı. Bu mekanizma resmedilen ya da kopyalanan bir manzaranın görüntüsüne yoğunlaşan dışbükey bir siyah aynaya sahipti. Hollandalı Jan Vermeer (1632-1675) camera obscura ile yaratılan ışık efektlerini kendi resimlerinde gerçekten yeniden üretti.

Fotoğraf ve Gerçeklik

Camera obscura bir tür fotoğraf-öncesi aygıttı ve mümkün olduğunca az aracılık ederek gerçek dünyayı yakalama isteğini olanaklı kılması için tasarlandı. Fotoğraf 19. yüzyılda tıpkı perspektifle ilgili olanlar gibi hem bilimsel hem de estetik olan denemelerden ortaya çıktı. En temelinde fotoğraf ışığa duyarlı malzemenin ışığa maruz kaldığında değiştiği kimyasal bir işlemdir. Bu değişen malzeme kimyasal işleme tabi tutulurken, pozlanan partiküller yıkanır ve ışığın düştüğü yerlerde saydam ya da yarı saydam alanlar yaratılır. Karanlık yerlerin beyaz göründüğü negatif görüntü, baskı esnasında tersine dönüştürülür. Bu kimya, geçtiğimiz birkaç yıl içinde dijital görüntü kimyasal işlemi tedavülden kaldırmışsa da, 19. yüzyılın ortasından bu yana çok fazla değişmemiştir. Fotoğrafik aracılığın estetiği ve politikası

ise farklı bir meseledir. Fotoğraf bizi çevreleyen dünyayı algılama ve gözleme yollarında önemli bir faktör haline gelmiştir.

Ünlü Fransız sinema kuramcısı André Bazin fotoğrafın kaçınılmazlığından bahseder. Bazin'in demek istediği, sanatın her zaman dünyanın gerçekliğini yakalama ve muhafaza etme, onun görüntülerini ölümsüzleştirme ile motive olmuş olduğudur. Fotoğraf bu arzunun doruk noktasıdır çünkü Bazin fotoğrafın, tam da görüntünün filme aktarıldığı anda insan elinin değmediği ilk sanat olduğuna inanır. Bazin için bir fotoğraf çekmek saf, nesnel bir eylemdir. Fransızca'da hem "nesnel/objektif" hem de "mercek/objektif" anlamlarına gelen *objectif* sözcüğü üzerinden kelime oyunu yapar. Bazin gerçeğin sanatları olarak fotoğraf ve sinema kavramlarına derinlemesine bağlıdır ama o, film ve fotoğrafın gerçekliğinin sanat tarafından meydana getirilen "yapay" bir olgu olduğunun da bilincindedir. Bu paradoks onun ilgisini çeker. Bazin bir şeyin görünüşte otomatik olarak onun görüntüsüne geçişinde, her zaman bir insan müdahalesinin olduğunun da farkındadır. Bu nedenle görüntünün insan müdahalesi olmaksızın objektif aracığıyla kameradaki filme geçerken bile, objektiflerin hünerleri ve ışığa duyarlı film emülsiyonun kimyasal üretimiyle, özel bir çekim için kendisine özel bir film ve objektif seçen fotoğrafçıyla, fotoğrafçının çekimi aydınlatma ve düzenleme tarzıyla kuşkusuz müdahale zaten olmuştur. Her fotoğrafçı bir kompozitördür: Çerçeveye girmelerini sağlamak için eliyle işaret ederek objektifin önündeki insanları birbirlerine yaklaştıran amatör bir fotoğrafçının uygulama olarak temel, evrensel jestini düşünün. Profesyonel fotoğrafçı ve sanatçı olarak fotoğrafçı bir çekim için daha ayrıntılı hazırlıklarda bulunur ve çekimin düzenlenmesi ve çekilmesinin ardından karanlık odada görüntüyü kendi amacı doğrultusunda kullanır. Yeniden çerçeveler ve düzenler, görüntünün daha karanlık ya da aydınlık olması için pozlamayı değiştirir. Renkle oynar. Görüntüyü kendi istediği tarza getirir.

Fotoğrafın geliştiği 19. yüzyılda resim krize girdi. Fotoğrafın doğayı resmin yapabildiğinden daha iyi taklit edebildiği görüldü. Bazı ressamlar bu keşfi pragmatik bir şekilde kullandılar. Resmetmek için manzara ya da model yerine bir fotoğrafı kullanan İzlenimci ressamlar vardı. Ancak genellikle fotoğraf resme bir meydan okumaydı ve resmin bir şeyin doğrudan yeniden üretimi ve temsilinden 20. yüzyıldaki soyut resme yönelmesinin bir nedeniydi. Fotoğraf şeyleri dünyada var oldukları haliyle göstermeyi bu kadar iyi yaptığı için, ressamlar içe dönme, şeyleri kendi imgelemlerinde olduğu gibi temsil etmek ve ressamın sanatına özgü olan renkteki, hacimdeki, çizgideki ve uzamsal konfigürasyondaki duyguyu ifade

etme konusunda özgür oldular.

Fotoğraf hem 19. yüzyıl sonundaki dünyada hem de sanattaki diğer hareketlere, dikkati biçime çeken ve "gerçekliğin" basit temsilinden uzaklaştıran hareketlere uyan soyut resmin gelişiminden tek sorumlu değildi. Eski politik ittifakların ve geleneksel sınıfsal ve ailesel bağların dağılmasıyla birlikte bu dönemin icatları – fotoğraf, film, demiryolları, telefon – sanatçıları eski zaman ve mekan, din ve politika anlayışlarındaki değişimlerden bahseden yeni biçimleri benimsemeye itti. Ancak buradaki önemli nokta, dış dünyanın bir görüntüsünü yakalamış ve gözlerimizin önüne çerçevelenmiş ve düzenlenmiş olarak getirmiş olarak göründüğü için fotoğrafın başka bir görüntü oluşturma, görünüşte resimden daha "gerçek" bir görsel temsil biçimini modern kültüre sokmasıdır.

Temsilin (ve aracılığın) ilkesinin, görüntünün şeyin kendisi değil ama başka bir şeyleri yorumlamaya dair kendi yöntemleri ve biçimsel özellikleri olan kendi içinde bir şey olduğunu bir kez daha yinelemeye değer. Daha önce tartıştığımız kısa devre olgusunu hatırlamamıza kadar bu mükemmel bir biçimde açıktır. Temsil eden bir resme ya da bir fotoğrafa eşsiz bir şekilde başka bir orijinal nesneyi temsil eden ve uygun bir duygusal tepki için bir tetik mekanizması işlevi gören bir şey olarak bakma eğilimi taşırız. Gerçeküstücü ressam René Magritte *La Trahison des images* (*İmgelerin İhaneti*) adlı ünlü tabloyu yaptı. Bu çok "gerçekçi" bir pipo resmiydi. Magritte tuvalin üzerine doğrudan şunu yazdı: "Bu bir pipo değildir." Resminin içinde temsil konusunda somut bir ders verdi. Görüntü şeyin kendisi değildir. Ancak bu hâlâ zor bir derstir ve konu fotoğrafa geldiğinde daha da zorlaşır.

Ailenin fotoğraf albümüne baktığımızda, görüntünün nasıl oluşturulduğunu ve oluşturulanın fotoğrafın konusuyla ilgili ne söylediğini sormayız. Fotoğrafı çekenin neden çerçevenin dışında, kameranın arkasında kalmayı ya da örtücüyü (shutter) ayarlayarak görüntünün içine girmeyi tercih ettiğini merak etmeyiz. Bir teyzenin neden gülmediğini ya da bazı akrabaların neden kompozisyonun dışında bırakıldığını veya babanın neden arkada güç bela görülebilir durumda olduğunu sorgulamayız. Görüntü aracılığıyla bir şeyleri görmeyi ve hissetmeyi isteriz. Böylece görüntülere bakarız ve fotoğraflarda temsil edilen aileyle ilgili nostalji ya da keyif veya acı hissederiz.

Ancak görüntü şeffaf olmadığında, fotoğraf tanınamayan bir şeylerle ilgili olduğunda ya da resim soyut olduğunda veya avangard bir film tanınabilir bir olay örgüsünü reddettiğinde, ilk sorumuz şudur: "Bu neyle ilgili?" Görüntülerimizin şeffaf olmasını,

anladığımız türden öyküyle ilişkili görünmesini ve aktarıyor göründüğü anlamlara onlar aracılığıyla bakmamıza olanak sağlamasını isteriz. Onlar gerçek dünyayı gözlerimizin önüne getirmek ve duygusal tepkiyi tetiklemek için vardırlar.

Görüntünün Yönlendirilmesi

Kendi görece kısa varoluşu boyunca, fotoğraf kültürel ve ekonomik olarak belirlenmiş birçok biçim almıştır. Daha ilk günlerde, fotoğrafçılar fotoğrafın resme göre ikinci sınıf görülmesinin üstesinden gelmek için ressamca bir stil benimsediler. Bazıları, pozladıkları bir figürü ya da manzarayı veya İzlenimci ressamlar tarafından kullanılanlara benzer kompozisyonları düzenledikten sonra, fotoğraflarını elle boyadılar. Fotoğraf kendi bağımsız yolunu oluşturduğunda; hepsi de görüntü oluşturma sürecinde görüntünün bir biçimde yönlendirilmesine dayanan başka birçok stil ortaya çıktı. Bunlara "soyut" fotoğrafların yaratılması ve yalnızca modelleri, şekilleri ve hacmi açığa vuran görüntüler de dahildi. Bu stil, Dadacı ve Gerçeküstücü sanatçıların yapıtlarında fotoğrafik imgeyi kullandıkları 1920'lerde gelişti. Bu dönemde fotoğrafçı Man Ray gerçek nesneleri doğrudan fotoğraf kartının üzerine koyarak ve onları ışığa tutarak soyut modeller yarattı. Ortaya çıkan "rayogram"lar Bazin'in objektif/mercek anlayışının parodisi oldu. Burada mercek yoktur ve "gerçek" soyuta dönüştürülür.

Yine 1920'lerde fotoğraf gazetecilik ve reklamcılıkta yaygın hale geldi, görüntünün yönlendirilmesi aşırı boyutlara vardı. Tamamen kişisel stil, öznel bakış ve açığa vurmakla ilgili olan sanat statüsünden uzaklaşan fotoğraf, ürün satma ve dikkatleri odaklama amaçlı özel ticari ve politik görüşleri temsil etmenin bir aracı haline geldi. Kişisel dışavurumun güçlü bir biçimde etkili olduğu ideolojik belirlenim ve stilin kültürel alanından uzaklaşan fotoğraf başka ve ortak bir stilin parçası oldu; bu stilin konuşma yapan bir politikacının, tehdit edici poz veren bir grup grevcinin ya da özel bir marka olan giysiyi giyer ya da makyaj yaparken baştan çıkarmanın geleneksel bir pozunu veren bir kadının görüntüsünün, politik bir konuyu belirtmek ya da bir hamburgeri en iyi ışıkta (özellikle de hamburger boyanarak, spreylenerek, aydınlatılarak ve genelde olabileceği en iyi şekilde görünmesi için "stilize hale getirilerek) göstermek gibi kendisine bakan üzerinde özel amaçları vardı ve ondan özel tepkiler istedi.

Buna benzer görüntüler açık bir şekilde dışsal, kültürel, ekonomik ve politik gerekliliklerle belirlenirler. Ancak ekonomi ve politikanın durumunda görüntü, yalnızca kendi amacı içindeki

sanattaki görüntüden farklıdır. İnsanlar tarafından üretilen bütün görüntüler, öyküler ve yaratımların kelimenin her anlamında amaçları vardır. Gazete ve reklam fotoğrafının özel amaçları dar ve odaklıdır, fotoğrafa bakandan politik bir tepkiyi, bir diktatörden nefret etmesini, bir ürün alarak parasını dolaşıma sokmasını, tek kelimeyle bir şey – bir tutum, düşünce, mal ya da (bunları da kapsayan) ideoloji – satın almasını ister. Bu tür fotoğraf aslında taklit etmez, açığa çıkarmaz ya da göstermez. Daha ziyade teşvik eder, aldatır ve yönlendirir. Temsilin ve aracılığın kalıcı bir gerçekliğini tamamen sömürür: izleyiciden bir tepki ister. Şeyin kendisi ile görüntüsü arasında gerçekten bir şeyler vardır. Sanat yapıtı durumunda, bu "bir şeyler", bizden sanatçıyı ve onun dünyayı hissetme tarzını anlamamıza yardım etme anlamına gelen duygusal ve entelektüel tepki talebinde bulunan bir biçim ve yapıdır. Gazete, reklam ya da politik görüntü durumunda bu bir şeyler, bizden kültürümüzün genel değerlerini kabul etmemizi, yarattığı farklı ürünleri tüketmemizi ve bir görüşe sahip olmamızı, para harcamamızı ya da oy vermemizi isteyen bir biçim ve yapıdır. Filmlerin durumunda ise, biçim ve yapı bizden bu aynı isteklerin çoğuna eş zamanlı olarak tepki vermemizi ister.

Görüntü Olarak Gerçeklik

Bu kitabın argümanı, gerçekliğin her zaman karşılıklı olarak üzerinde uzlaşılmış toplumsal bir oluşum, dışarıda olanla ilgili ve bütün bunların çoğu insan için ne anlama geldiği konusunda az ya da çok bir konsensüs olduğudur. Hakikat, güzel, ahlâk, cinsellik, politika ve dine dair paylaşılan düşüncelerimiz; dünyayı yorumlama biçimlerimiz ve bu dünya içinde nasıl davranacağımıza karar vermemiz, doğumdan başlayarak eğitim, asimilasyon, kültürel etkileşim ve rıza göstermenin karmaşık bir süreci tarafından belirlenir. İnsanoğlunun doğayla ilişkisinin koptuğu ve oldukça fazla sayıda insanın gerçeklikle ilişkisiz olduğunu söylemek bir klişedir. Gerçek ise, kopmamış olduğumuzda bile, bunun verili bir doğal dünyayla ya da bir nesnel, var olan gerçeklikle olmamasıdır. Doğayla ilişkide olmak, doğal dünyaya karşı öğrenilmiş bir tepkinin üzerinden davranmak anlamına gelir. Aslında doğal güzel karşısında büyülenmek sadece 18. yüzyıla kadar geri gider ve yalnızca 19. yüzyılda önemli bir kültürel olay haline gelmiştir. 17. yüzyılın sonundan evvel, Batı Avrupa'da yaşayan insanlar doğanın görkemliliğine pek dikkat etmediler; ne ondan etkilendiler ne de onun üzerinde düşünmek için onu önemsediler. Bir dağ sırası, yol üzerindeki bir şeydi. 18. yüzyıl başlarında sosyolojik ve estetik tepkilerde karmaşık bir değişim oldu ve bu değişimin izleri yolculuk edebiyatı, ardından şiir, kurmaca ve felsefede sürülebilir.

18. yüzyılın ortalarından itibaren vahşi, dağlık manzaralar görkemin, çok kuvvetli duygusal tepkilerin alanı haline geldi. Dağlar değişmemiş ama kültürel tepki değişmişti. Yabani doğa ve bunun resim ile şiirdeki temsili karşısında kendinden geçmenin bir etkisi olarak "yüce" doğdu. Bununla beraber 19. yüzyıl romantizmi ve doğal dünyaya yönelik hâlâ koruduğumuz tutumlar ortaya çıktı.

Gerçeklik, bir dağ gibi objektif ve jeofiziksel bir fenomen değildir. Gerçeklik her zaman dünyayla ilgili *söylenen* ya da *anlaşılan* bir şeydir. Fiziksel dünya "oradadır" ancak gerçeklik her zaman bir kültürün değişen arzuları ve tutumları tarafından oluşturulan bir tür çok yüzeyli objektif, çok biçimli ve değişen bir aracılar kompleksidir. Gerçeklik, dünyanın çoğumuzun hemfikir olmayı seçtiği karmaşık bir imgesidir. Fotoğrafik ve sinemasal imge dünyanın karmaşık yanlarını yorumlamak için (burada oldukça düz anlamıyla) bu objektifi kullanma tarzımızdan biridir. Wachowski kardeşler bu karmaşıklığı basitleştirmeye çalışırlar. Stone ve diğerleri bunu netlikle ve paradoksal biçimde bütün muğlaklıklarıyla temsil ederler.

Gerçeklik, üzerinde bir tepkiler çeşitliliği kurabildiğimiz bir tür kültürel temeldir. Bir tepki, güvenlik duygusudur. "Gerçek" ya da gerçekçi olarak bizi etkileyen herhangi bir şey karşısında kendimizi güvende hissederiz. Bir başka tepki, bu aynı temelde davranmıyor görünen birilerini reddetmektir. Eğer bir film, bir resim, bir politika programı, bir yaşam tarzı, arzuladığımız ya da aşina olduğumuz ya da arzulamamız ve aşina olmamız gerektiği söylenmiş bir şeylerle bizi rahatlatırsa, gerçekçilik adına o ürünü kutsarız. Biz ya da başka birileri aşina olunmayan biçimde davrandığında, bize gerçeklikle yüzleşmemiz söylenir ya da biz başkalarına bunu söyleriz. İnançlarımıza, beklentilerimize ve arzularımıza uymayan herhangi bir şeyi ya da birini reddetmek için, "gerçekçi ol," "biraz hayata bak" deriz.

Bu nedenle, eleştirmen André Bazin, sanat tarihinin, insanın gerçek dünyaya ait bir görüntüyü yakalama arzusunun tarihine eşit olduğunu söylediğinde, hemen ardından bu düşünceyi gerçekliği yakalama arzusunun aslında "dünyaya anlamlı bir ifade kazandırma..." olduğunu söyleyerek düzeltti. Buradaki "anlamlı ifade" anahtardır. Bu, bizim görüntüde gördüğümüz dünya değil ama onun anlamlı, aracılık edilmiş ifadesidir. Bazin için bu tür ifade açık bir insan müdahalesi olmadığı için fotoğraf ve sinemada çok önemli hale gelir. Bu alışılmadık bir paradokstur. Bir görüntü gerçek dünyanın anlamlı bir ifadesidir; o neredeyse *gerçek* dünyadır çünkü onun görüntüsü insan müdahalesi olmaksızın biçimlendirilir. Bazin'in görüntünün filme aktarıldığı hemen o

anda, insan müdahalesi olmaksızın fotoğrafın ortaya çıktığı kuramını hatırlayın. Daha önce gördüğümüz gibi, bu kuramda gerçeğin bir özü vardır ama görüntünün gerçekten yaratılmasının öncesinde ve sonrasında devam eden (ve görüntü oluşturulurken bile, çünkü objektif tarafsız değildir) yönlendirmelerle derinden uzlaşır. Bu paradokstan fotoğrafik ve sinemasal görüntünün gerçekte ne olduğu ve ne yaptığı üzerinde kafa karışıklıklarımızın çoğu ortaya çıkar.

FOTOĞRAFİK GÖRÜNTÜDEN SİNEMASAL GÖRÜNTÜYE

Sinemasal görüntünün iddia edilen gerçekliği, gerçeklikte mekanik bir olaydır. Bir anlamda, film bir gerçeklik makinesidir. Zaman ve uzam – Batı sanatının, öyküsünün ve yaşamının koordinatları – göstericiden akan dikey bir görüntüler kuşağı tarafından gösterilir. Saniyede yirmi dört karek ya da çerçeve göstericinin merceğinden geçer. 19. yüzyıl sonuna ait basit bir mekanik işlem, her kare perdede sırasıyla yansıtılsın diye Malta haçı şeklinde bir örtücü merceği açar ve kapatırken, saniyenin yirmi dörtte birinde bir kare akacak şekilde film şeridini iter. Elde edilen yanılsama olağanüstüdür. Örtücünün işleyişi nedeniyle perde ortalama iki saatlik bir film boyunca neredeyse otuz dakika gerçekten karanlıktır. Bir görüntüdeki olayları sonrakilere bağlamak için duyulan bilişsel bir arzu nedeniyle ve gözümüzün belirli bir kırpışma oranı üzerinde birbirini izleyen görüntüleri görmesine neden olan algısal optik sayesinde, perde üzerine yansıtılan fotoğraflar serisi beyin tarafından sürekli bir akış olarak yorumlanır. Uzam ve zaman birleştirilmiş ve devamlılık arz eder şekilde gözükür. Video ya da DVD'de bile görüntüler ekran boyunca ardışık olarak taranır. Analog mekanizma sayısal elektroniğe dönüştürülmüştür ve bu teknoloji yakında film kuşağının yerini alacaktır. Ancak sonuç hâlâ birleşik ve zamansal olarak ilerleyen bir uzamlar dizisi yanılsamasıdır; şeyin kendisi değil, onun analog temsilidir. *Matrix*'te simulasyon dünyasını oluşturan sayısal akışı gerçekten hangi karakterin okuyabildiğini hatırlıyor musunuz? O özel filmin kurmacası içinde o karakter, kodun oluşturduğu "gerçekliğin" hiç de gerçeklik olmaması gerçeğine rağmen, "gerçekliğe" yakınlaşıyordu.

Hareketli Görüntüler

Fotoğrafik görüntülerde "gerçeklik" arayışı fotoğrafın, sinemanın icadıyla (daha doğrusu çok sayıda icat edilmesiyle) birleştiği 19. yüzyılda hızlandı. 19. yüzyılın son yıllarından önce hareketli görüntü ve fotoğraf ayrı hatlar boyunca gelişti. Bazen büyülü fener (magic lantern) de denilen çizilmiş görüntülerin

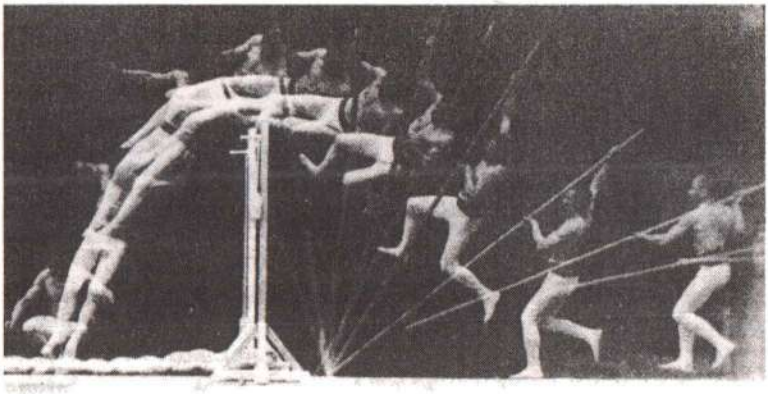
Resim 1.6 Taklit edilen sayısal dünyayı görmek için kodlardan okumak. *The Matrix* (Andy ve Larry Wachowski, 1999). (s. 24)

yansıtılması işlemi 17. yüzyıldan beri bulunmaktaydı. Figürlerin hareket ettiği yanılsamasını ya da izleyiciyi kuşatan geniş bir uzamda hareketli görüntüler duygusunu yaratan – zoetrope, phenakistoscope, thaumatrope, cyclorama (gök görüntülüğü) ve panoromic view (panoramik görüş) gibi muhteşem isimleri olan – çeşitli aygıtlar 18. yüzyıldan beri vardı ve 19. yüzyılda doruğa ulaştılar. Bunlar çoğunlukla, resimli görüntüleri döner bir silindirin içine, farklı hareket pozisyonlarına çeşitli biçimlerde yerleştiren oyuncaklar ve yan gösterilerdi. Dönen silindirin kenarındaki aralıklardan bakıldığında ya da cyclorama (gök görüntülüğü) örneğindeki gibi açılan bir dekor bezinin önünde durulduğunda, bu figürler ya da resmedilen manzaralar devamlı bir hareket görünümü ortaya çıkardı.

Büyülü fenerler, zoetrope'lar ve fotoğraf 19. yüzyılın sonunda Eadweard Muybridge ve Etienne-Jules Marey adlı iki fotoğrafçının çalışmaları sayesinde yarı bilimsel bir tarzda kesişti. Muybridge İngiltere'de doğdu ve çalışmalarının çoğunu Amerika'da yaptı. Marey Fransız'dı. Çalışmalarında, 19. yüzyılda yaşanan mekanik keşiflere ve endüstriye yönelik merak ile her ikisinin de zaman ve uzamın sınırlamalarının üstesinden gelebilme yolları bir araya geldi ve filmlerin – lokomotife ve telgrafa rakip bir zaman ve uzam makinesi – gelişimine işaret etti.

Muybridge ve Marey insan ve hayvan hareketlerini, hareketi kendi bileşenleri içinde analiz etme yoluyla görüntülediler. Marey fotoğraflarını "çekmek" (shoot) için gerçekten silaha benzeyen fotoğrafik bir mekanizma kullandı (ve "fotoğraf çekmek" – shooting a picture – teriminin kökeni bu makine oldu). Bilimsel incelemenin aurasıyla birlikte, onların çalışmaları doğayı ölçme ve analiz etme arayışındaki Batı kültür geleneği içine fotoğrafın bir dalını yerleştirdi. Bu dal yaklaşık olarak 14. yüzyılda resimde perspektifin keşfi ve uygulanışını tekrarladı; bunların ikisi de doğal dünyayı kavrama, ona sahip ve hakim olmaya, görüntünün görsel

sahibi olmaya ve hatta ona hayali olarak girmeye yönelik daha büyük bir hareketin parçasıdırlar.



Resim 1.7 Hareketli görüntüden önce fotoğrafçılar hareketi çoklu gösterim aracılığıyla bileşen parçaları içinde analiz etmeye başladılar. Bu denemeleri yapanların en önemlilerinden biri Etienne-Jules Marey'di (1890).

Hem atlardan hem de bilimden hoşlanan eski California valisi Leland Stanford dörtnala koşan bir atın dört ayağının da yerden ayrıldığı bir noktanın olup olmadığı üzerine girilen bir bahiste kendisine yardım etmesi Eadweard Muybridge'i için davet etti. Muybridge bunu yüksek hızlarda bir dizi fotoğraf çekerek kanıtladı. Muybridge ve Stanford *Scientific American*'da hareket halindeki hayvanların fotoğraflarını yayımlamaya devam ettiler ve Muybridge daha sonra bunu hareket halindeki – çıplak insanların yanı sıra – hayvan çekimlerinin analitik bir serisini gösterdiği bir kamuya açık konferanslar kariyerinde bahis konusu yaptı. 1887'de çalışmasının bir versiyonunu *Animal Locomotion* dergisinin on birinci sayısında yayımladı. (Marey 1873'te Fransa'da hayvan hareketi üzerine *La machine animale* isimli incelemesini yayımlamıştı.) Hayvanların ve insanların bir hareket yanılsamasını yaratmak için daha sonra kendi analitik fotoğraflarıyla eski kinetoskop-zoetrope'u birleştirdi ve bunlar 1881 yılından itibaren geniş bir izleyici kitlesine duvar üzerinde gösteriliyordu. Bilimsel inceleme, ticaret ve gösteri bu yansıtılan görüntülerde iç içe geçti.

Görüntü bir meta haline geliyordu. Bu olayın hızı, Thomas Alva Edison için çalışan William Dickson'ın bir Kinetograf'a hareketli görüntüleri kaydedip onları bir Kinetoskop'ta göstermenin yolunu geliştirdiği 19. yüzyılın son on yılında arttı. Edison hareketli görüntüleri fonografına eşlik etmesi için oluşturmayı istedi ama yalnızca görüntü üzerinde yoğunlaşmaya karar verdi. 19. yüzyılın sonunda Edison'un şirketindeki çalışmalar, "resimli kartlar

dizisinin" (flip-cards) ya da bir film çemberinin bir makinedeki bakımlıktan (viewer)* izlendiği peep show'larda; işçi sınıfından insanların küçük bir odada perdeye yansıtılan kısa bir filmi seyretmek için beş sent (nickel) ödediği Nickelodeon'larda; ve sonuçta 1920'lerde "saygıdeğer" orta sınıfı görüntülerine çekmek için film yapımcılarının başarılı girişimlerinin bir parçası olarak inşa edilen sinema salonlarında hareketli görüntülerin yavaş ancak sürekli çoğalmasına yol açtı. 1920'lerin sonunda girilen ekonomik bunalımda film stüdyoları, Edison'un en baştaki sesle görüntüyü senkronize etme anlayışını yeniden canlandırdılar, izleyicinin keyif alması için "sesli filmler" yaptılar ve sonuçta gişe gelirlerinde artış sağladılar.

Tek tek fotoğrafçılardan, mucitlerden ve hareketli görüntüyü geliştiren girişimcilerden, aslında bu görüntüleri seri şekilde üreten büyük ölçekli fabrikalar olan film stüdyolarına kadar bu sürekli ilerleme ilk bakışta büyük bir sıçrama olarak görünebilir ancak yirmi beş yıl gibi bir süre aldı.

Popüler, ticari bir sanat olarak filmlerin dünyanın birçok yerinde aniden ve aynı anda ortaya çıkışı, 1920'lerde ortaya çıkan büyük bir popüler kültür patlamasından biraz önceydi. Sinemanın keşfi 19. yüzyılın telgraf ve demiryollarını içeren önemli teknolojileriyle birlikte geldi. Onun başlangıcı gazetelerin büyüyen etkisiyle aynı döneme rastladı. Bir kitle iletişim aracı olarak gelişimini, tıpkı radyo gibi, 1920'li yıllarda tamamladı ve biri diğerinin popülaritesini paylaştı; radyo programları çoğu kez filmin sözlü versiyonundan oluştu. Sonuçta sinema öyküleri görüntülerle anlattığı için, imgeleme diğer on dokuzuncu yüzyıl keşiflerinden daha fazla nüfuz etti. Bu aynı zamanda onun öykü anlatımını zenginleştirdi.

20. yüzyılın başından kısa bir süre sonra filmlerin popülaritesi öylesine büyüktü ki, filmlere yönelik talep aşırı arttı. Doğu kıyısındaki film gösterim işine girmeden önce toptancılık ve perakende satışla uğraşan ilk kuşak Doğu Avrupalı göçmenler olan çeşitli sinema salonu sahipleri ve girişimcileri salonlarına film sağlamanın en iyi yolunun bizzat filmi üretmek olduğuna karar verdiler. Satmak için gereksinim duydukları görüntüleri kendileri sağlayacaklardı. Hareketli görüntü mekanizmasının patentini kontrol altına almaya çalışan ve kimi zaman sinemacıları dövmeleri ve teçhizatlarına el koymak için gangsterler kiralayan Edison'la savaştılar (sinema tarihçilerinin 1910-1913 "patent savaşları"

* Vizyonöz de denilen, filmin kartpostal büyüklüğünde camdan ekran üzerinde izlenmesini sağlayan aygıt. (Ç.)

dedikleri durum). Sinemacılar Edison'un etki alanından kaçmak için California'ya gittiler, Los Angeles'a yerleştiler ve çok büyük bir hızla kendi sıkı örgütlenmiş şirketlerini kurdular. 1920'lerden itibaren bu şirketler film yapımının her yönünü merkezileştiren ve sadece ad olarak olsa da günümüze kadar varolan stüdyolar halini geldiler.

Sinema tarihinde, 20. yüzyılın ilk çeyreği bütün düzeylerde ve birçok ülkede özellikle aktif bir yaratıcılık dönemiydi: filmin görsel anlatı yapısının gelişimi, yaratım, yeteneklerin ve stüdyoların alınışı ve satılışı, yıldız oyuncu sisteminin oluşturuluşu, bütün prodüksiyonun entegre hale gelmesi ve stüdyoların sahip olduğu sinema salonları aracılığıyla görüntülerin dağıtımı. Bu, bireysel ve yönetmen temelli bir aktiviteden, başında tek tek filmleri yapımcılara devreden bir yöneticinin bulunduğu, içini yazarların, yönetmenlerin, bestecilerin, tasarımcıların, elektrikçilerin, oyuncuların ve diğer ekip çalışanlarının doldurduğu dev bir endüstriyel işleyişe yönelmiş prodüksiyonun tarihidir (bunu çok sıkıştırılmış bir biçimde bir sonraki bölümde açacağız).

Film yapımının ticaret içinde geliştiği bu sürecin hızı, izledikçe izleyen ve daha da fazlasını izlemek isteyen izleyicilerin isteği ile arttı. Filmler genelde kültür için görsel bir imgelem ve anlatı akışı sağladı. Popüler kültürün temel öykülerini – cinsellik ve romans, ele geçirilme ve özgürlük, aile ve kahramanlık, bireysellik ve birlik öykülerini – hemen kavranabilir, izleyicinin gözlerinin önünde *orada*, neredeyse dokunulabilir olan görsel dünyalar içinde daha da yaydılar. Filmlerde, zaman ve uzam sanki eksiksizmiş gibi gözüktü. İnsan figürleri hareket ediyorlardı ve duyguları vardı. Yaşam yaşanıyormuş gibi göründü. Hareketli görüntü canlı bir öykü anlatımı ve anlam üretimidir. Hareketli görüntüler ekonomik ve toplumsal sınıflar içindeki insanların çoğunun, nereyse hepsinin görmek ve duymak istediklerini edebiyat, resim ya da fotoğraftan daha etkileyici bir şekilde ifade ettiler. İnsanların duyduklarının ve gördüklerinin her yönüyle bir yanılsama olmasının sorun olmadığı görüldü. Bu aslında filmlerin popülaritesine katkıda bulunmuştur. Açık sonuçların devreye girmediği güvenli bilgisiyle izlemek ve hissetmek herhangi bir estetik deneyime karşı tepkimizin önemli bir yanıdır. Hareketli görüntü, daha fazlasını görmek, hissetmek ve bunları karşı konulamaz bir öykünün güvenli ortamında yaşamak isteyen herkes için özel bir çekiciliğe sahipti. Hâlâ da öyledir.

Bundan sonraki bölümlerde görme arzusunun dayanıklılığını ve bu arzunun nasıl oluştuğunu ve korunduğunu analiz edeceğiz. Görüntünün öğelerini, hareketi, öyküyü, yaratıcıyı ve yaratımı, onların ve bizim içinde yaşadığı kültürü inceleyeceğiz. Hareketli

görüntülerin nasıl ve neden işlediğini inceleyecek, onlara neden tepki verdiğimiz konusunda düşüneceğiz. Bu incelemenin akışı içinde, çok sayıda filmi ve yönetmeni ve tabii film izleyicilerini de açıklamaya çalışacağız.

NOTLAR VE REFERANSLAR

Görüntünün "Gerçeği"••Film yapımında sayısala görüntünün kullanımının en iyi analizlerinin bazıları için bak. Lev Manovich, *The Language of New Media* (Cambridge, MA: MIT Press, 2003) Görüntü ve gerçekliği algılamamız üzerine bilgi için temel kaynaklar için bak. Rudolph Arnheim, *Art and Visual Perception* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1974) ve E. H. Gombrich, *Art and Illusion* (Princeton: Princeton University Press, 1969). (*Sanat ve Yanılsama*, çev. Ahmet Cemal, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1992.)

Perspektif ve Gözü Yanıltmanın Hazları••Maryland Üniversitesi'nden Profesör Sharon Gerstel perspektifin tarihi hakkında bilgi sağladı. Erwin Panofsky'nin *Perspective as Symbolic Form* adlı kitabı (çev. Cristopher S. Wood, New York: Zone Books,1991) perspektif kuramı için iyi bir kaynaktır. Maryland Üniversitesi'nden Profesör Elizabeth Loizeaux camera obscura hakkında düşünceler sundu. Michel Foucault "Las Meninas" adlı makalesinde perspektif kuramını bir resmin uzamına sahip olma aracı olarak tartışır. Makalenin geçtiği kitap: *The Order of Things*, New York, Random House, 1970, s.3-16. (*Kelimeler ve Şeyler*, çev. Mehmet Ali Kılıçbay, İmge Kitabevi Yayınları, Ankara, 1994.)

Fotoğraf ve Gerçeklik••André Bazin'den alınan referans ve alıntılar *Sinema Nedir?*'dendir (*What is Cinema?*, I. Baskı, çev. Hugh Gray, Los Angeles ve Berkeley: University of California Press, 1968, s.12; *Sinema Nedir?*, çev. İbrahim Şener, Sistem Yay., 1993, İstanbul). Gerçeklik ve hareketli görüntü kuramlarını anlamak için bu kitap paha biçilmezdir. Ayrıca bkz. Bill Nichols, *Ideology and Image*, Bloomington, Indiana University Press, 1981). Fotoğrafın duygusal ve kuramsal tartışması için bak. Roland Barthes, *Camera Lucida: Reflections on Photography*, çev. Richard Howard, (New York:Hill and Wang, 1981). Edebiyatta Yüce kavramı üzerine klasik bir inceleme; M. S. Abrams, *The Mirror and the Lamp: Romantic Theory and Critical Tradition*, (New York, Norton, 1985). 1970 ve 1980'lerde foto-realist adı verilen ressamlar nesnelerinin – bir insan yüzü, kent sokağı, restoran, motosiklet – polaroidlerini çektiler. Fotoğraf üzerine bir ızgara ve tuvale denk gelecek

şekilde bir ızgara yerleştirdiler ve sonra da fotoğrafı kare kareye denk gelecek şekilde tuval üzerine kopyaladılar. Foto-realist bir ressamın fotoğraf röprodüksiyonuna baktığınızda, çoğunlukla onun bir resim olduğunu söyleyemezsiniz.

Hareketli Görüntüler••İlk dönem film makineleri, Marey, Muybridge ve Edison üzerine bilgi Charles Musser'in *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (New York, Charles Scribner's Sons, 1990, ss. 15-132) adlı kitabında bulunabilir. Etienne-Jules Marey için bak. Marta Braun, *Picturing Time: The Work of Etienne-Jules Marey (1830-1904)* (Chicago: University of Chicago Press, 1992). David. A. Cooks'un *A History of Narrative Film*, 3. Baskı (New York: W. W. Norton & Company, 1996) ve Kristin Thompson ve David Bordwell'in *Film History: An Introduction*, 6. Baskı (New York: McGraw-Hill, 1994) adlı kitapları bir sanat ve endüstri olarak sinemanın gelişimi hakkında bilgi için mükemmel kaynaklardır. Ayrıca bkz. Scott Bukatman, "Gibson's Typewriter", *Flame Wars: The Discourse of Cyberculture* içinde, der. Mark Dery (Durham: North Carolina University Press, 1984, ss. 73-74). Anne Friedberg'in *Window Shopping: Cinema and Postmodernism*'i (Los Angeles ve Berkeley: Univesity of California Press, 1983) adlı kitabı 19. yüzyıl teknolojisi ve kitle iletişim araçlarının gelişimi için iyi bir okuma sunar.

2

▸ BİÇİMSEL YAPILAR: FİLMLER ÖYKÜLERİNİ NASIL ANLATIR?

GÖRÜNTÜ, DÜNYA VE FİLM STÜDYOSU

Fotoğrafik görüntünün hareketli anlatı görüntüsüne doğru gelişmesinin kendisi yanılsamaların oluşturulması ve anlaşılmasının bir anlatısıdır. Bu neredeyse iyi bir Hollywood filmi kadar pürüzsüzce akan bir anlatıdır ve film yapımının ekonomik tarihiyle sıkı bir şekilde ilişkilidir. Neredeyse başından itibaren film yapımı ile para kazanma el ele gitmiş, biri diğerini belirlemiştir. Sinemacılar en başından itibaren sezgisel düzeyde görüntünün tamamen yönlendirilebilir olduğunu anladılar. Dahası sinemacılar görüntüleri yönlendirmelerinin sonucu, görüntünün insanların nasıl ve neyi gördüğünü ve gördüklerine tepki verme tarzını yönlendireceğini biliyorlardı. Bu da daha fazla görüntü görme ve daha fazla görme için ödeme yapma arzusunu yaratacaktı. Derinlik ve varlık yanılsaması yaratmak için resimlerinde görüş hatlarını planlayan Rönesans ressamları kadar gelişkin olan sinemacılar çok benzer amaçlarla görüntünün bütün yönlerini planladılar. Görüş hatları, olay örgüsü gelişimleri, karakter, izleyicinin konumlanışı – gerçekten ideal bir

izleyicinin görüntülerle ve ekranda süren anlatıyla nasıl yaratılacağı – bütün bunlar izleyici ile görüntü arasındaki mesafeyi azaltmak ve katılma yanılsamasını en iyi şekilde kullanmak için planlandı.

Görüntüden Anlatıya

Eğer bir anlığına durup hareketli görüntünün ve anlattığı öykülerin gelişiminin ilk devresine bakacak olursak, yanılsamaların oluşumunu ve geleneklerin – önce türetilen daha sonra da tekrar tekrar kullanılan biçim ve içeriğin yapılarının – biçimlenişini daha kolay anlarız. Bu bölüm, görüntü ve anlatı yapısının nasıl biçimlendiğinin incelenmesiyle başlayacak ve daha sonra bu biçimin ve çeşitlemelerinin sinema tarihi boyunca nasıl yinelendiğinin tartışmasına yönelecektir. Önce görüntü ve öykünün kuruluşunu anlamamız, sonra da bunların anlamlarına geçmemiz gerekiyor.

Resim 2.1 Film ile erotik olan arasında sahip olduğumuz ilk filmlerden birinde bağlantı kuruldu. *The Kiss* (1896)

Film göstericisi Birleşik Devletler'de, Fransa'da, İngiltere'de, Almanya'da ve dünyadaki diğer ülkelerde neredeyse aynı anda geliştirildi. 1888'de fotoğrafçı Eadweard Muybridge, mucit Thomas Alva Edison'ı ziyaret etti. Muybridge, Edison'un "fonograf"ı ile kendi göstericisi "zoopraxiscope"u birleştirmesi için Edison'u zorladı. 1889'da Edison, Paris'te hareketli görüntü film şeridini geliştirmiş olan Etienne-Jules Marey ile tanıştı. 1891'de Thomas Edison'un asistanı William K. L. Dickson hareket eden bir adamın, yani kendisinin pürüzsüzce görülebildiği bir izleme cihazıyla gösteri yaptı.

1895'te Fransa'da Auguste ve Louis Lumière kendi fabrikalarından çıkan işçilerin göründüğü kısa bir filmi gösterdiler. Lumière kardeşlerin filmlerini izleyen Fransız sihirbaz Georges Méliès 1896'da ilk filminin gösterimini yaptı.

Edison Company'nin film yapımındaki ilk girişimleri tekil, sahnelenmiş olaylardı: bir işçinin hapşırması, bir çiftin öpüşmesi – erotik görüntüler sinemanın daha başlangıcında ortaya çıkmıştı. Lumière kardeşler dünyada olup biten olayları filme çektiler: onlara ait fabrikadan çıkan işçiler, trenin istasyona gelişi. Ancak çok kısa süre sonra sahnelenen olayları çekmeye başladılar: Bir çocuğun hortumla bahçıvanı ıslatması, kardeş Auguste'un bebeğini beslemesi gibi. Öte yandan sihirbaz Méliès genelde stüdyosunda çalışıp görüntülerle oynadı ve sinemadaki çekim hilelerini yarattı. Bir sahnenin ortasında görüntüden kaybolan insanları; su altındaki insanları; aya seyahat eden insanları gösterdi. Bitmiş filmi dağıtmadan önce Méliès'in fabrikasındaki işçiler her çerçeveyi teker teker boyayıp bir renk yanılsaması yarattılar.

Büyük ölçüde kısaltılmış olan bu tarih hatalı bir izlenim verebilir. Edison'un çalışmalarının tarihi ile aynı dönemde Fransa ve diğer ülkelerde de 19. yüzyılın sonunda birbirine benzeyen buluşların yapıldığını bildiğimiz halde, bu noktadan sonra sinemanın en başlardaki çok hızlı gelişiminin tutarlı bir tarihini geliştirmek giderek zorlaşır. **Sessiz sinema dönemi** boyunca (yaklaşık olarak 1895-1927) yapılan filmlerin yaklaşık dörtte üçünün kaybolması gibi basit bir nedenden dolayı kimin, neyi "ilk" olarak yaptığını söylemek özellikle zordur. Ama Lumière kardeşler, Méliès ve Edison'un fabrikası, bize filmdeki gelişimin hiçbir biçimde düz ya da basit olmayan belirli çizgileri için modeller sağlarlar. Onların yaptıkları bizi film yapımının üç temel geleneğinin onların çalışmalarından çıktığı bir anlayışa – aslında bir kurama – götürür. Edison fabrikasından hem işbölümünün olduğu Hollywood stüdyo sistemi ve **klasik Hollywood stili** hem de karakter ve aksiyona dayalı **klasik anlatı stili** ortaya çıktı. Lumière kardeşler belgesele giden yolu, filmin, kamera olmasa da zaten olacak olan olayları kaydetme gücünü gösterdi (bu konuyu 8. Bölüm'de daha ayrıntılı olarak konuşacağız). George Méliès'in çekim hilelerini kullandığı filmlerinden fantezi, bilim-kurgu ve kuşkusuz Hollywood film yapımının önemli bir parçası haline gelen harikulade yolculuk türü ortaya çıktı.

1950'lerden günümüze kadar eleştirmen ve yönetmen olarak kariyeri boyunca film ve televizyon görüntüsünün doğasını araştırmış olan bir başka Fransız yönetmen Jean-Luc Godard farklı bir sonuca ulaştı. 1967'de çektiği *Çinli Kız* (*La Chinoise*) filmindeki

bir karakter aracılığıyla belgeselci ve *aktüel olayları* (hali hazırda gerçekleşen, kamera orada bulunmasa bile gerçekleşecek olan olayları) çeken sinemacılar olarak kabul edilen Lumière kardeşlerin aslında bize 19. yüzyıl sonu Paris yaşamının belgesellerini sunmadığını öne sürdü. Godard, yüzyıl ilerden geriye bakarak Lumière kardeşlerin gerçekte yaptığı şeyin, 19. yüzyılın sonlarındaki Paris'in neye benzediğine dair bizim fantezi imgelerimizi oluşturmak olduğunu söyledi. Onların görüntüleri film imgeleri aracılığıyla şeylerin olma tarzının düşselini – ortak görüntü fantezisini – oluştururlar. Godard, Méliès'nin 19. yüzyıl sonu orta-sınıf Fransa'sının fantezilerinin belgeselcisi olduğunu ileri sürdü.

Bu kafalardaki her şeyin değişmesidir. Godard'ın önermesi, entelektüel bir bilmeceden ziyade görüntüyle ilgili sorunun kökenine iner. Çünkü Lumière kardeşlerin kameralarını sokakta ya da istasyonda olan bitene çevirmeleri, onları oldukları haliyle olan bitenin kaydedicisi yapmıyordu. Aslında çektikleri sahnelerin pek çoğunu önceden kendilerinin hazırladığını biliyoruz. Onlar görüntülerini dikkatle düzenliyorlar, çoğu kez Rönesans sırasında türetilen perspektifin temel ilkelerini kullanıyorlardı. Méliès'nin kendi stüdyosunda çekim hileleri yaratması da onu tam bir fantezici yapmıyordu. Her biri gerçeklikle değil, gerçekliği sinemasal olarak kurma, dünyayı görme ve yorumlamanın farklı yollarıyla ilgili görüntüleri perdeye yansıtmanın, ilk sinemasal aracılığın farklı tipleriyle ilgilendi. Aynı durum Edison fabrikası için de geçerlidir. Her ne kadar her zaman buluşlarının ticari istismarı yönünde çalışsa da, Edison'un film mucidi William K. L. Dickson insanların imgelemlerini etkileyen hareketli görüntüler oluşturdu. Edison fabrikasının çalışmaları imgelemin zarif ve etkileyici olan görüntüleri üretebilme yeteneğini gösterdiği ürünlerin (film) kâr için üretilebildiği Hollywood tarzını önceden haber verdi.

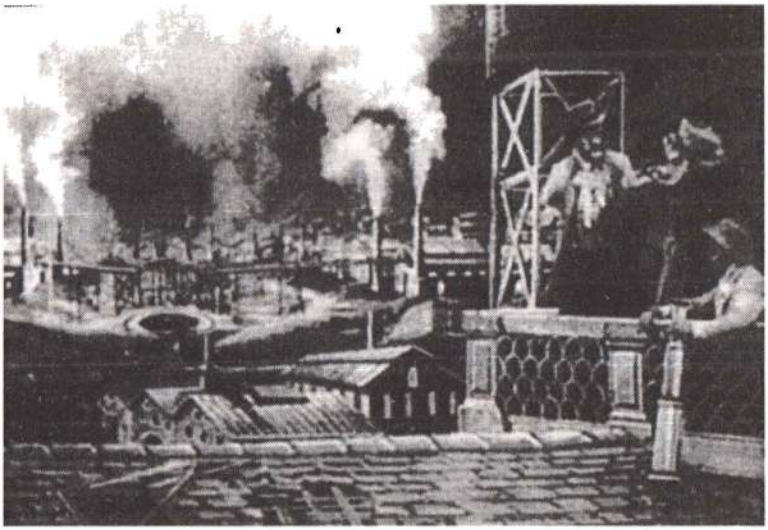
Sonuç olarak, sinema sadece iki ya da üç ayrı yönde değil, neredeyse hiç saf olmayan, dünyayı görüntüler içinde görme, yönlendirme ve temsil etmeye yönelik temel dürtülerden ortaya çıkan çeşitli dallar içinde gelişti. "Belgesel" ve "kurmaca" garip bir biçimde birbirine karışır. Film dünyayı çoğu kez kesişen çeşitli perspektiflerden görür. Hareketli görüntünün kökeni ne olursa olsun, ister dünyada zaten olup biten şeylerin bir kaydı, isterse stüdyoda oluşturulmuş olsun, devreye imgelem, kültür, ideoloji ve ekonomi girer. Onlar sonunda perdede gördüğümüze aracılık eder ve onları biçimlendirirler; izleyiciler olarak bizler de bunun karşılığında kendilerini bizim için anlamlı hale getiren görüntülerin yorumlanmasına aracılık ederiz.

Resim 2.2 Lumière kardeşler dünyada olup biten şeyleri filme aldılar ve bu olan bitenleri kameralarının yararına kullandılar. İlk anlardan itibaren insanların ve nesnelerin fiziksel ilişkisine dayalı olan çılgın komedi sinemaya cazip geldi. *Bahçıvanın Sulanışı* (*L'Arroseur arrosé*, 1895). (s. 32)

GÖRÜNTÜNÜN EKONOMİSİ

Sinema gelişirken, Lumière kardeşler, Méliès ve Edison'ın saikleri ilginç bir biçimde birleşti. Edison fabrikasından ekonomik saik, yani görüntüyü mal olarak işleme, ona sahip olma, onu kiralama, satma ve ondan kâr sağlama itkisi çıktı. Lumière kardeşlerden dünyayı olduğu haliyle gösteren bir görüntüyü gösterme, açığa vurma, ancak her zaman bu dünyayı film üzerinde özel bir yolla görünmesi için dönüştürülmesi itkisi ortaya çıktı.

Onlar da görüntülerini satıp bunlardan kazanç sağladılar. Méliès'den ise fantezi uzamı olarak görüntü anlayışı geldi; Méliès aynı zamanda sonunda Amerikan film yapımının temelini oluşturacak ve üretiminin ekonomisinin parçası olacak bir görüntü üretme anlayışı ve yöntemlerini geliştirdi. Méliès de görüntülerini sattı ve onlardan kâr elde etti.



Resim 2.3 Yapay olanın zaferi. Sağdaki insan figürleri çizimlerle birleştirilmiş. George Méliès, *Aya Yolculuk* (*Le Voyage dans la lune*, 1902).

Méliès'in çalışmaları kontrol etme, görüntünün her öğesini ustalıkla oluşturma ve sonra da bunları bir araya getirip özel efekt yaratmakla ilgiliydi. Auguste ve Louis Lumière dış dünyayı filme çektiklerinde belirli beklenmedik şeylerin olmasına izin verirken, Méliès çekimdeki her öğeyi hesapladı ve düzenledi. Stüdyoda çalışan, kamerayı **tek kare** esasına göre kullanan (kamerayı kapatıp sahneden bir nesneyi çıkarmak ya da eklemek, sonra kamerayı yeniden çalıştırmak. Böylece kişi ya da nesne görüntüye birden giriverir ya da birden görüntüden kaybolur), minyatürler, boyanmış dekorlar kullanan ve sonra da filmi elle boyayan Méliès ve fabrikası dış dünyadan gelecek hiçbir etkiye izin vermedi, hiçbir şeyi şansa bırakmadı. Bir rivayete göre her ne kadar bir Méliès filmindeki ilk tek kare kullanımı kaza eseri meydana gelse de, aslında onun görüntü oluşturmasının öğeleri yönetmen tarafından hesaplanmış, yaratılmış, dağıtılmış ve hiçbir şeyin şans eseri ortaya çıkmadığı şaşmaz bir hesaplama sistemi içinde izleyiciler tarafından izlenmiştir. Bunun, "gerçekliğin" stüdyoda üretilmiş bir ürün olduğu ve ekonominin yalnızca kâr ve zarar hesabı değil, her

biri duygusal tepkilerin ve gişe gelirlerinin maksimum geri dönüşünü sağlaması için hesaplanan yaratıcılık, üretim, dağıtım ve gösterimin hesaplanması anlamına geldiği Hollywood görüntü üretim sisteminin geleceği olduğu kanıtlandı. Bu karmaşık ekonomik sistemi anlamadan sinemayı, özellikle de Amerikan sinemasını anlayamayız

Sistem Gelişiyor: Buster Keaton ve Charlie Chaplin

Bu farklı ipliklerin bugün izlediğimiz film tipleri içinde dokunuş tarzının bir örneği olarak sinemanın ilk dönem tarihinde kalmayı ve filmleri ve çalışma yöntemleri şimdiki sinema için bir model olan iki komik sinemacıya, Buster Keaton ve Charlie Chaplin'e yoğunlaşmak istiyorum.

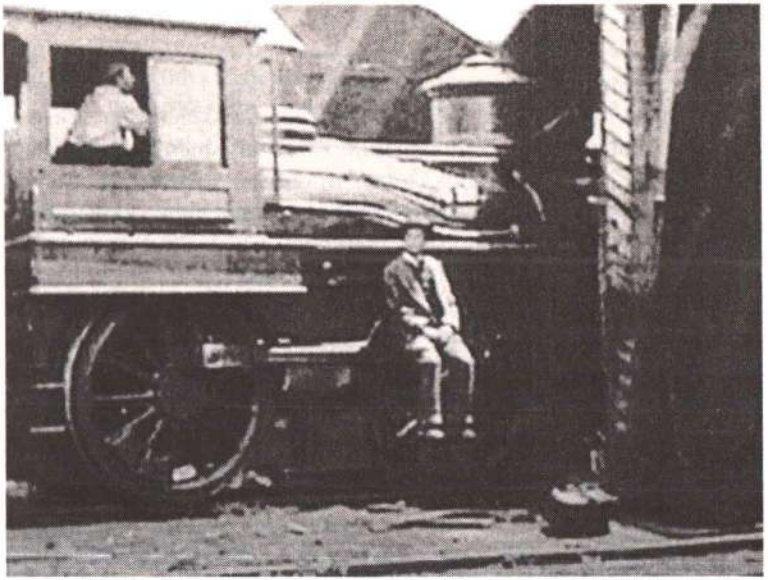
Stüdyo sisteminden önce sinemacılar dış dünyaya ve görüntünün ekonomisine değişik tutumlarla yaklaştılar. Birçok sinemacı filmlerini dış mekanlarda, ışığın mevcut ve arka planların hazır olduğu yerlerde çekti. Örneğin sessiz sinema komedyeni Buster Keaton'ın filmlerini izlemenin hazzının büyük bölümü 20. yüzyıl başı Amerika'sının arka planda olduğu görüntüleri izlemekten geliyordu. Ancak bu dünya ön planda değildi. Keaton'ın görüntüleri belgesel değildi, şans eseri elde edilmiyordu ama daha çok onun kaçan, koşan, düşen, tehlikeye atılan ve tehlikeli durumlardan kurtulan bedeniyle ilgiliydi. Sessiz sinema komedisinin muhteşem anlarından biri Keaton'ın *Steamboat Bill, Jr.* (1928) filminde ortaya çıkar. Keaton korkunç bir fırtınanın ortasında durur ve arkasındaki evin ön yüzü birden yıkılır. Bu gerçek ölçülerde bir evdir ve Keaton'ın hareketsizce duran bedeninin arkasında yükselmektedir. Birden yıkıldığında, onun zarar göreceği düşüncesi öne çıkar. Evin altında ezilecektir. Ancak hile öylesine ustaca düzenlenmiştir ki, bedeni evin ön yüzünde bulunan üst kat penceresinin boşluğuna denk gelir. Önce irkilmeden olduğu yerde durur, sonra da oradan kaçar.

Bu hüner gösterisindeki gerçek fiziksellik başka bir ortamda düşünülemez bile çünkü başka bir sanat, hatta tiyatro bile çok açık bir şekilde dünyada olan bir uzamın içinde oyuncunun bedeninin ve üzerine yıkılan evinin *oradalığı* yanılsamasını yaratamazdı. Yalnızca film şeyleri, algıladığımız uzamı oluşturma tarzında yapılan bir hileden gerçekliği oluşturma ve düzenleme aracılığıyla "gerçek" gösterebilir. Keaton'ın gagının durumunda görüntünün iki-boyutluluğu (bütün görüntüler gibi filmin de derinliği yoktur, bu nedenle şeyler gizlenebilirler, açılar ve bakış açıları gözlerimizi yanıltabilir, derin ve hacim üretilebilir), aslında bir set ve muhtemelen aşırı hafif olan evin apaçık ağırlığı, bedenin, filmin

gereksinim duyduğu ve resimden başka bir ortamdakine benzemeyen bir manzaradaki bir figürün varlığı bu hüner gösterisini daha şaşırtıcı, eğlendirici ve filmin alışılmamış üslubu içinde "gerçek" hale getirir.

Yönlendirilmiş, kullanılmış ve aynı zamanda da *orada bulunan* insan figürü ve manzara, Keaton'ın ya da çok fazla kötülenen Jerry Lewis de dahil olmak üzere herhangi önemli bir fiziğe dayalı komedyenin filminin mizanseninin birer parçasıdırlar. Orijinal olarak kelimenin tam anlamıyla "sahneye koyma" anlamına gelen **mizansen** komik olsun ya da olmasın her filmin bir öğesidir ve figür ve arka planın düzenlenme tarzı da dahil, uzamın oluşturulma ve filmde algılanış tarzına göndermede bulunur. Mizansen aynı zamanda ışık ve hareketi, siyah-beyazın ya da renklerin kullanımına, kamera ile figür arasındaki uzaklığı, çerçevenin kendisi de dahil çerçeve içerisinde olan her şeyi içerir. Neredeyse her Keaton filminde, Buster'ı ve caddeleri, kaldırımları, evleri, arabaları ve çevresindeki insanları görürüz. Uzam cömertçe kullanılır, açık ve geniştir ve çerçevede ana aksiyonun dışında birçok şey olur. Keaton'ın kendisi de bu uzamın içinde ortaya çıkan birçok öğeden biri haline gelir. Herhangi bir zamanda bu öğelerden herhangi birinin bir gag ya da hüner gösterisi için bir destek olması beklenir. *Steamboat Bill, Jr.*'daki evin ön yüzü olayında olduğu gibi, dış dünyanın belirli bölümleri bu gag için özel olarak inşa edilebilir. Ancak bir Keaton filminde görünüşte kendiliğinden ortaya çıkan insanlar ve caddeler bile önceden tasarlanan durumun, mizansenin bir parçasıdır. Keaton'ın görüntülerine verdiğimiz tepki, Jean-Luc Godard'ın Lumière kardeşler için söylediği gibi, dünyanın neye benzeyebileceğine dair fantezimizin tepkisidir. Keaton'da bile dünyanın kendisini görmeyiz. Dünyanın görüntüsünü, onun görsel hatırasını görürüz ve bu da bizi şaşırtmaya ve bundan zevk almamıza yetecek kadar güçlüdür.

Sessiz komedide Keaton'ın büyük rakibi olan Charlie Chaplin, Méliès'in stüdyoda çekim yöntemine biraz daha yakın çalıştı. Chaplin, dışardaki dünyayı Keaton'dan daha az kullanmıştı. Stüdyoda neredeyse tek başına çalıştı ve mizanseni kendisine indirgedi. Bir Chaplin filminin temel anlamlama öğesi Chaplin'dir. Gerçekten de *Modern Zamanlar*'da (*Modern Times*, 1936) girift bir makinenin dişlilerine takıldığında olduğu gibi karmaşık bir gagı planlayabilirdi. (*Modern Zamanlar* sessiz sinema sonrası dönemde yapılmış bir filmdir ama Chaplin konuşmaz.) Stüdyoda yapılan bu gag işlemi, Keaton'da ve yıkılan evde olduğu gibi, dikkati fiziksel yapı ile gövdenin çılgınca iç içe geçmesinden çok Chaplin'in kendisine ve makineyle yaptığı cesur savaşa çeker.

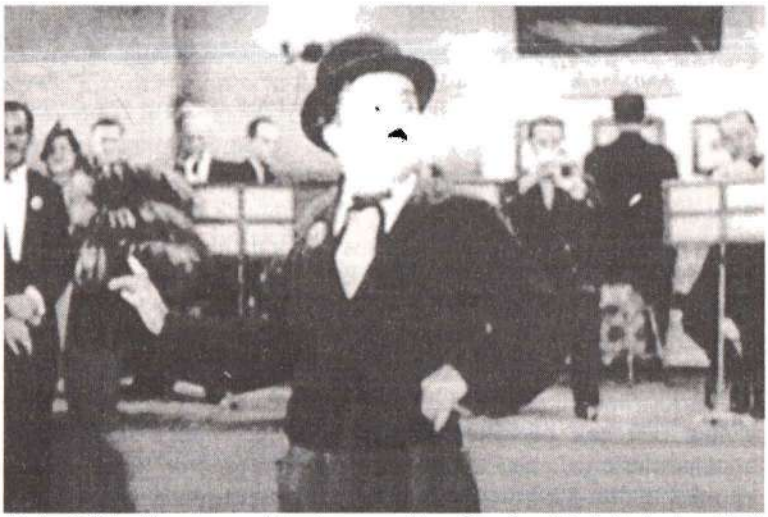


Resim 2.4 Keaton kendisini fiziksel dünyanın içine yerleştirmeyi ve kameraya yakalanan ve zafer kazanan bedeni gözlemesine olanak sağlamayı severdi. Buster Keaton ve Clyde Bruckman, *The General* (1927)

Kendisini ön plana çıkaran, bir karakterin, tavrın ve duygunun ifadesi olan "Serseri" kişiliğini, üzerine izleyicilerin kendi arzularını, zayıflıklarını ve sosyal ya da ekonomik yetersizlik hislerini yükleyebilecekleri bir figür haline getiren Chaplin, dikkatin kendi bedeni üstünde yoğunlaşmasını talep edebildi. Lumierè kardeşler ya da Méliès'den tamamen farklıydı ve belki de Edison geleneğine daha yakındı. Edison ilk filmlerinde karakterleri ve yüzleri öne çıkardı, Méliès ve Lumierè insan figürlerinin çoğu zaman pek çok öğenin arasındaki tek öğe olduğu daha büyük mizansenlerle çalıştılar. Onlar için hareketli görüntü özne, ön plan ve arka planın kesişmesini temsil etti. Méliès için bu kesişmeler, bazılarının gerçekten elle yapıldığı stüdyoda ustaca bir araya getirilmiştir, oysa Chaplin'in stüdyo çalışması kamera, resim ve çekim hileleri tarafından sunulan potansiyel el çabukluğunu çok az kullanır. Onunki bir kişilik sineması, bir yıldız oyuncunun sinemasıydı.

Keaton ve Chaplin'in farklı stilleri bir anlamda görüntü kültüründe, sinemasal temsil işleminde ve hüner olarak filmden meta olarak filme geçişteki bir sonraki aşamayı temsil ederler. Onların yapıtları görüntünün gerçekliğini araştırmamıza başka bir yön verdi. Komedyenler olarak oluşturdukları görüntüler ve anlattıkları öyküler dünyayı ve içindeki insanın yerini abarttı. Her

ne kadar iki sinemacı da düşüşlerin, kovalanmaların, takiplerin ve keskin olmayan aletlerle darbe yemenin yarattığı komik hareketlere tutkun olsalar da, stilleri tamamen farklıydı. Keaton kendi sinemasal dünyasını bedeni ile dünyadaki fiziksel şeyler arasında bir savaş alanı olarak gördü. Chaplin ise kendi sinemasal dünyasını bir duygusal zafer, "küçük adam"ın zekası, eşitsizliğe rağmen galibiyet ve sıradan bir kadının kalbini kazanma alanı olarak gördü. Onun için görüntü oluşturma, felaketler yaşayarak kurtuluşa ve sınıf üzerinde zafere, umutsuzluktan bir miktar kendine hakim olmaya kadar kendi "Serseri" karakterini aktarmanın aracını sağladı. O bütün bunların, varlığı doğrudan olan ve aracılık edilmeyen bir dünyada olmasını; izleyicilerin yüreklerini istedi. Bu nedenle görüntülerini elinden geldiğince nötr oluşturdu. Keaton görüntünün kendi gerçekliğinden ve bunun başka gerçeklikleri akla getirebilme yollarından; Chaplin ise zor durumda olsa da zafer kazanan kendi imgesinin temsilinden büyülendi.



Resim 2.5 Kendi mizanseninin konusu olan Chaplin izleyicilerin kendisini izlemekle ilgilendiklerini anladı ve bunu zorladı. Charlie Chaplin, *Modern Zamanlar* (*Modern Times*, 1935).

Ancak Chaplin'i Keaton ile karşılaştırdığımızda, Méliès ile olan paralellikleri daha da ilginç hale getiren hoş bir paradoks bulabiliriz. Gaglarını dışarıdaki süregiden dünyanın ortasında yapmaktan çok hoşlanan Keaton, Méliès gibi, en iyi etki için çekimin öğelerini nasıl yönlendirebileceğini fark etti. Keaton filmlerindeki şakaların görüntü kısmını yapaylaştırmayı sevdi. *Oyun Evi*'nde (*The Playhouse*, 1921) Keaton çoklu çevirim (multiple exposure) ile oynar, kendi kendine olduğu kadar

seyircilerle de birlikte tamamen bir vodvil oyunculuğu sergiler. Keaton *Genç Sherlock*'ta (*Sherlock, Jr.*, 1924) kendisini perdede, görüntünün içinde düşleyen ve bunun sihri tarafından ele geçirilen bir film göstericisidir (makinist). Sahneler ve hava değişirken görüntülerin akışı onu sersemletir ve kıç üstü düşmesine neden olur.

Genç Sherlock'taki bu sekans gerçekte film görüntüsünün ne kadar yapay olduğunun en büyük ifade ve kabullerinden biridir. Keaton tüm filmlerinde çevresinde olan bitenlere ya kendi neden olur ya da bunlardan zarar görür. Görüntü içindeki nesneler ve insanlar ona komplo kurarlar; Buster kaçar ve sonra zekice onların hakkından gelir. *Genç Sherlock*'ta içinde çalıştığı ortam ona tuzak kurar. Görüntünün kendisi onun aleyhine döner. Ancak Chaplin görüntünün efendisi olarak ortaya çıkar ve onu kendi komik kişiliğine tabi kılmayı ister. O tıpkı Keaton gibi nesnelerden çok insanlarla savaşma ya da nesneleri *Altına Hücum*'da (*The Gold Rush*, 1925) bir çatal iki küçük ekmek dilimine saplayıp, onları bir balet gibi hareket ettirdiğinde veya ayakkabısını özenle yediğinde olduğu gibi, basit ama etkileyici komik efekt elde etmek için kullanma eğilimindedir.

Şirketleşen Film Yapımının Gelişimi

Chaplin ve Keaton film yapımı endüstriyel boyutlara yükselirken olanları yansıtırlar ve bu süreçte yanılsama, gerçekçilik, görünüm, izleyicinin tepkisi ve ortak gereksinim arasındaki sınırları birleştirir ya da ayırırlar. Her ikisi de gerçekten bağımsız olan bu yönetmenlerin stilleri hem Amerika'da hem de yurtdışında film yapımını biçimlendiren sanat ve ticaretin karmaşık, bazen de birbirine aykırı olan yanlarını içerdi ve yansıttı. Profesyonel kariyerleri bile film yapımının 1920'lerde izlediği yolları gösterdi.

1920'li yılların sonunda kendi prodüksiyon şirketini başarıyla işleten Keaton, çoktan büyük film stüdyoları arasındaki devlerden biri olmuş MGM ile anlaşma imzaladı. Yönetmenin sadece küçük bir rol üstlendiği yapımcı sistemini geliştiren ve ilerleten bir stüdyo ile anlaşan Keaton böylece yaratıcı kontrolünü ve üstünlüğünün büyük bir kısmını kaybetti. Daha önce, 1919'da Charlie Chaplin sessiz sinemanın en büyük yıldızlarından ikisi olan Douglas Fairbanks ile Mary Pickford ve büyük yönetmen D.W. Griffith ile birlikte United Artists'i (UA) kurmuştu. Onlar bu şirketi ilk olarak kendi filmleri için kurdular ancak finans sorunları çıkınca ve oyuncular ve yönetmenler kontrolü erken stüdyo döneminde önemli bir yönetici olan Joseph Schenck'e devredince, UA büyük bir stüdyo haline geldi ancak şirket yapımdan çok bir film finans ve

dağıtım şirketi olarak hareket etti. UA'nın araçları ve yapımın ekonomisini kontrolü kısa süreli olduğu ve asla geri gelmedi ancak UA'nın kökenleri ilk dönem Hollywood'da bazılarının film yapımının yöneldiği yönü anladığını gösterdi.

Chaplin ve Keaton Hollywood sistemi tarafından farklı şekillerde kullanıldılar. Chaplin'in yıldız oyuncu olarak varlığının ayrıcalığı, kendisini, her şeyin yıldız oyuncuyu ve öyküsünü önüne çıkaracak şekilde düzenlendiği bir stüdyo üretiminin duygusal odağı haline getirmesi, aslında Amerikan film yapımında hakim yöntem haline geldi. Bir stüdyonun – kendisinden başka iki büyük film yıldızı ve öncü bir yönetmenle birlikte – ortağı olarak Chaplin stüdyo sisteminin hakimiyet kurmasına daha fazla yardım etti. (İronik bir biçimde yaşamında daha sonra, 1950'lerde Birleşik Devletler hükümetinin ve film stüdyolarının anti-komünist tasfiyeleri sırasında Chaplin'in kariyeri ve ünü neredeyse mahvoldu.) Keaton'ın kişisel yeteneği stüdyo sistemi tarafından yutuldu. Yaşamının ileriki evresinde, stüdyo sisteminin çökmesinden sonra Keaton unutulmuş olmaktan çıktı, sinema ve televizyon dünyasına yeniden girdi ve komik yeteneği yeniden keşfedildi. Stüdyoların içinde, dış dünyayı temsil eden görüntü stüdyonun sınırları içinde oluşturulan dünyanın görüntüsü karşısında önemsizleştirildi. Stüdyoda oluşturulan görüntü de öykünün çekiciliğine, yıldız oyuncuya ve her zaman ekonomiye tabi hale geldi. Öykünün, yıldız oyuncunun ve öykünün görmesini istediğini görmeye istekli izleyicinin aracılık ettiği görüntü "gerçekçi" hale geldi. Yani şeffaf, görünmez oldu ve klasik Hollywood stili haline geldi.

KLASİK HOLLYWOOD STİLİ

Görüntünün Üretimi

Bazı ana ilkeleri önce tekrarlayalım, sonra derinlemesine inceleyelim. Bir film izlediğinizde gördüğünüz, gerçekten görmekte olduğunuz değildir. Beyaz perdede gördüğünüz şey aslında hareketli plastik bir şeritten yayılan güçlü ışık demetinin yansımasıdır. Plastik film şeridi üzerindeki, daha önce ışıkla pozlanmış kimyasalların oluşturduğu karanlık ve aydınlık alanlardır. Görüntüleri bunlar üretir. Perde, göstericiden (projector) geçen görüntüleri yeniden size yansıtır ve siz onları hareketli ya da hareketsiz nesneler ve figürler olarak yorumlarsınız. Bu hareketli görüntüleri yansıtma ve algılama aracı 19. yüzyılın sonlarındaki keşfinden bu yana fazla değişmemiştir. Bir filmi video kaset veya DVD haline getirmek için kullanılan yeni teknolojiler daha karmaşıktır. Orijinal görüntüler analog elektromanyetik dalgalara

dönüştürülmüştür ve bunlar daha sonra video banda kaydedilir ya da sayısallaştırılır ve yeniden elektronlara aktarılan ve okunan bir DVD üzerindeki çukurlara yerleştirilir. Bunlar televizyon ekranının kırmızı, yeşil ve sarı fosforlarını bombardımana tuttuğunda ya da bir LCD ekranının diyotlarını aydınlattığında, tüpün arka tarafında orijinal görüntünün bir temsili yaratılır: orijinal olarak ışık ve kimyasallardan oluşan bir temsilin elektronik bir temsili. Yakında "film" başından itibaren sayısal olarak kaydedilecek – şimdiden birçok film böyle yapılıyor – ve eski kimyasal işlem tamamen ortadan kalkacak. Analog işlem yalnızca film gösterilirken kod çözme amaçlı olacak. Fotoğraftan dağıtıma plastik bir şerit üzerindeki küçük görüntü kareleri olmayacak, sayısal kodun birleri ve sıfırları olacak.

Bizim sinemasal anlatıları kavrayışımız, ışık ve gölgenin parçalar halindeki öğelerinin birleştirilmesi ve sonra da bunların tutarlı ve devamlı bir bütün halinde yorumlanmasından oluşan bir yanılsamadır. Filmleri yapan stüdyolar 1910'larda ve 1920'lerde birkaç küçük film yapım ve dağıtım şirketinin birleşmesinden oluştular. Yazarlardan, yönetmenlerden ve oyunculardan dekoratörlere ve elektrikçilere kadar herkesi içine alan çalışanların olduğu kendine yeterli film yapım "fabrikaları" olan bu stüdyolar bir filmi, her biri stüdyo hiyerarşisindeki farklı insan grupları tarafından yapılmış çeşitli parçalardan imal etmeye bağlı olan üretimin görülebilir, organize, rasyonel bir şekilde örgütlenmiş ve meta-temelli biçiminin ekonomisini yarattılar. Bitmiş ürün, izleyicilerin anlatılan öyküyü okuma ve yanıt verme, bu parçaları yorumlama ve kodları çözmeye istekli oluşlarına bağlıydı.

1920'lerin sonundan 1940'ların sonuna kadar, yani stüdyo üretiminin doruk noktasında olduğu yıllarda haftada iki filmin yapımını başarabilmek için stüdyolar üretim sürecini en verimli hale getirmek zorundaydılar. 1920'lerden başlayarak yapılan işi kısımlara ayırarak temel üretim işlemlerini izlediler. En tepede olan Hollywood'daki stüdyo patronu, New York'ta parayı kontrol eden ve aslında stüdyoya hükmeden bankacılarla iletişim kurardı. Hollywood'da bulunan stüdyo yöneticisi yıldız oyunculara ve malzemeye (kitaplar, oyunlar, metinler) karar verir ve yapımcılara iletirdi. Yapımcılar da stüdyonun başıyla işbirliği içinde film için yazarları, bir yönetmeni ve diğer ekibi görevlendirirlerdi. Çekimler başladığında herkesin görevi belirlenmiş olurdu: Sahnelerin resimli taslak (storyboard) üzerinde çizimleri yapılmış, setler kurulmuş ve genellikle birçok insanın ürünü olan senaryo büyük ölçüde tamamlanmış olurdu. Film yapım işi bir planı dikkatlice ve parça parça yürürlüğe koyma, çok az hata yapmak için uğraşma, mümkün

olduğunca az zaman ve para kaybı süreciydi ve hâlâ da büyük ölçüde öyledir. 5. Bölüm'de bu sürece dahil olan çeşitli insanları inceleyeceğiz.

Planlamanın bir kısmı bir sahneleme işlemi olarak görüntüleri yaratmayı içerir. Çok sık olarak, kurgulanmamış ya da kesilmemiş, sadece pozlanmış herhangi uzunlukta bir **çekim** (örneğin bir yakın-plan ya da kameranın uzun bir kaydırmalı hareketi) aslında zaman içerisinde parça parça inşa edilir ve oluşturulmasına çok sayıda insan katkıda bulunur. Stüdyo film yapımında çekimin çeşitli öğelerinden çok azının – insanlar, arka plan, ön plan, gökyüzü, manzara, binalar – çekimin yapıldığı sırada orada olması gerekir. Görüntünün ekonomisi, stüdyonun çekim öğelerini, tıpkı tüm üretim sürecini idare edilebilir bölümlere ayırması gibi, kontrol edilebilen en küçük bölümlere ayırmasını gerektirir. İç mekanlarda yapılabilecek her şey yapılır. Bütün setler ya da onların parçaları bir ses stüdyosunda ya da stüdyo içindeki bir dış mekanda bir araya getirilirler. Bir stüdyoda yüksek binalar inşa etmek mümkün değildir ama bir binanın dış yüzeyinin alt tarafını yapmak ve bizler yalnızca bir parçasını görsek bile bütün olarak hayal etme eğiliminde olduğumuz için karakteri büyük gibi görünen bir yapının önünde duracağı şekilde filme almak mümkündür. Eğer çekimde binanın daha büyük bir kısmının görünmesi gerekiyorsa, bu özel efektler laboratuvarında eklenebilir ya da cam üzerine çizilip kameranın önüne koyulabilir (daha önceki iki-boyutlu görüntü tartışmamızı hatırlayın: bu örnekte, *ön plana* yerleştirilen bir *arka plan*, perspektif hilesi ve uzamın nasıl düzenlenmesi gerektiğine dair beklentilerimiz nedeniyle, biz filmi izlerken arka planda görünecektir). Bataklıklar çekim yapılması zor yerlerdir ama çamur yığını, su birikintisi, dikkatlice yayılmış bitkiler, iyi bir ışıklandırma ve kompozisyonla birleştirildiğinde uygun görüntüyü aktaracaktır. Alman yönetmen F. W. Murnau'nun ABD'de çektiği ve bir spot ışığının ayın yerine geçtiği, kameranın setteki karakterlerin etrafında zarifçe devindiği *Şafak*'taki (*Sunrise*, 1927) bataklık sahnesi, tüm yapaylığına rağmen, sinema tarihindeki en lirik çekimlerden biridir.

Film çekmek için denize gitmek pahalı ve taktik olarak zor bir girişimdir. İkinci takımı okyanusta bazı tekneleri çekmesi için göndermek ve sonra da geri kalanı stüdyoda yapmak daha ucuzdur. Ustaca yapılmış bir model teknenin olduğu büyük bir su tankı doğanın gariplikleri içindeki gerçek bir olayın tümüyle yerini tutabilir. İleri geri sallanan hidrolik taşıyıcılar üzerine inşa edilen bir kaptan güvertesi, karakterlerin konuşurken görünmek zorunda olduğu diyalog çekimleri için uygun olacaktır. Daha fazla

gerçekçilik katmak için set, arkasında bir gösterici olan büyük bir sinema perdesi önüne kurulabilir. Diyalog sahnesi çekilirken perdede, **ikinci takım** tarafından çekilen ya da stüdyonun stok çekimlerinden alınan dalgalar ve fırtınalı gökyüzü çekimleri yansıtılabilir. **Arkadan gösterim** hareket halindeki araba sahneleri için stüdyoların en çok kullandığı – ve hâlâ kullanılan – bir araçtır. Arabanın ön tarafının kesilmiş modeli perdenin önüne konur, sürücü ve yolcu oturup diyaloglarını söylerler, arkalarındaki perdeye cadde yansıtılır. Eski stüdyo filmlerinde bazen iki insan yolda yürürken bile arkadan gösterim kullanılırdı. Oyuncular monoton bir işi yerine getirirlerdi.

Resim 2.6 Yapaylığın lirizmi. Stüdyonun içinde sinemacılar gösterdiklerinden daha fazlasını akla getiren görüntüler yaratmak için kaynakları bir araya getirebildiler. Burada bir ay ve biraz suyun, kameranın hareketine adamın arkasından başlamasıyla (filmde kamera yürüdüğü sırada adamın arkasından zarif bir şekilde kayar) birlikte lirik ve öncen sezme etkisi vardır. F. W. Murnau, *Şafak* (*Sunrise*, 1927).

Bunlar görece dürüst görüntü yönlendirmeleridir. Daha da karmaşığı, çerçevedeki insan figürleriyle bütünleşmiş, oldukça karmaşık ve iyi ifade edilmiş bir dünya yanılsamasını veren, iyi yapılmış ve iyi aydınlatılmış resimler, modeller ya da arka plan ve ön plan **örtü**leridir (matte). Resimler, modeller ve aktörlerin aynı anda, aynı yerde olması zorunlu değildir ve resimlerde insan figürlerinin yer alacağı boşluklar bırakılabilir. "Mavi perde örtüsü" ya da "devingen örtü" denilen bir işlem çekimin farklı parçalarının mavi bir perdenin önünde görüntülenmesine olanak sağlar. Sonunda bütün bir çekimi oluşturacak olan çeşitli sahneler birbiri ardına, dikkatlice ayarlanabilen basit bir gösterici ve kamera olan optik

basım aygıtından gösterilir. Mavi rengin ayrıştırılmasıyla yanılsatıcı bir bütünlük, hatta örtü çekimi hareket eden bir figürü içeriyorsa, yanılsatıcı hareket görüntüsü elde edilir: Süperman'in uçması, Bruce Willis'in *Zor Ölüm*'de (*Die Hard*, 1988) asansör boşluğuna düşmesi, *Dr. Strangelove*'da (1963) SAC bombardımancısının Kuzey Kutbuna yakın boşluğa bomba üzerinde uçması – gerçekten bir figür ya da nesnenin karmaşık bir arka planın önünde ön plana çıktığı neredeyse her sahne.

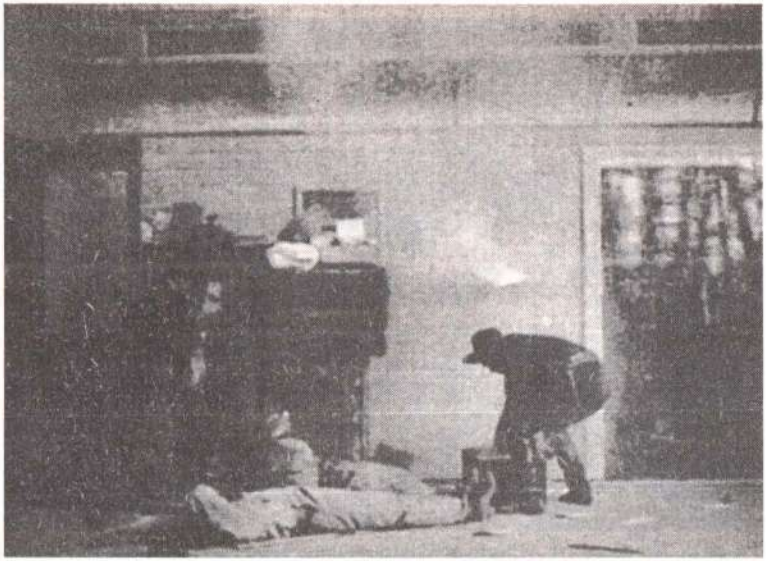
Genellikle aksiyon ya da bilim-kurgu filmlerine ait oldukça ustaca oluşturulan özel efektleri düşünürüz ve bu efektlerin sonuçlarını görmekten özel bir haz alırız. Bu tip sahnelerin yapaylığını kabul ettiğimiz halde, onların gerçeklik etkisinden haz alırız. Ancak türleri ne olursa olsun, bütün Hollywood stüdyo filmleri çoğunlukla özel efektleri kullanırlar.

Bu eski bir gelenektir. Edwin S. Porter, 1903'te *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*) adında kısa bir film yaptı. İlk Western'lerden ve öykünün anlatı sekansları arasında ileri ve geriye doğru geliştiği ilk filmlerden biri olan bu film, dışarıda geçip giden – başka bir zamanda çekilmiş ve arkadan gösterimle ya da optik basım cihazı aracılığıyla vagon dekoruyla eşlenmiş – manzaranın aslında örtü ile sağlandığı vagonda geçen bir sekansı içerir. Bu sekans ile Méliès'nin bir filmi arasında fark, bu hilenin fark edilmemesinin beklenmesidir. Hilenin filmin açık çekiciliğinin parçası olması amaçlanmaz. Arkadan gösterim ya da örtü çekimi de denen ve sonradan **Dunning çekimi** olarak adlandırılan bu özel çekim sinema perdesinin önünde caddeden ya da sokaktan araba kullanarak geçen insanların ya da oyuncuların başka filmlerde rol yapmaya gitmelerinden çok sonra ortamları boyanmış, örtülmüş ya da sayısallaştırılmış haliyle caddelerde yürüyen insanların bütün çekimlerinin öncüsüdür.

Filmlerde gördüğümüz her şeyin çekim yapılırken o ortamda bulunduğu çekimler var mıdır? Tabii ki vardır. Örneğin, kameranın orada olmasa da olmayı sürdürecek olan olayların en az müdahaleyle gözlemlendiği belgesel filmlerin çekiciliğinin bir bölümü buradan gelir. Belgeselciler süregiden bütünsel bir olayı ararlar ya da yeniden yaratmaya çalışırlar ve biz bu konuyu 8. Bölüm'de inceleyeceğiz. II. Dünya Savaşı sonrası **İtalyan Yeni-Gerçekçi** hareketi sokakta çekim yapmaya, son derece güçlü ve bazen de şok edici bir yakınlıkla insanları çevreleri içinde gözlemlemeye dayanıyordu. Bu hemen Hollywood'un dikkatini çekti. 1940'ların sonu ve 50'lerin başında Amerikan filmlerinde, özellikle düşük bütçeli gangster filmlerinde dışarıda, dış-mekanda

Resim 2.7 Bir devingen örtü arkadan gösterimin önünde bir model uçak. Stanley Kubrick, *Dr. Strangelove Or: How I Learned to Stop Worrying and Love the Bomb* (1964).

yapılan çekimler kullanıldı. 1960'lar ve 70'lerdeki Amerikan filmleri, bir başka Avrupa yeniliği olan **Fransız Yeni Dalga** akımı filmlerine yanıt olarak, en azından bir süreliğine yapay görüntüden uzaklaşma eğilimi gösterdi. Araba içerisinde geçen sekanslar gerçekten caddede giden arabalarda çekildi. Film ekipleri dış mekanlarda çekim yapıldığı sırada çekimin içindeki oyuncular ve çevrelerindekilerle daha fazla zaman harcadılar. Tarihsel olarak Avrupa sineması, Amerikan sineması kadar, bir görüntünün bileşen parçalardan oluşturulmasına bağımlı olmuştur. Ama ABD'de ve dışında yönetmenlerin stüdyonun dışına çıkıp dış mekanda çekim yapma istekleri sürmüş ve sürmektedir. Bu olduğunda – Satyajit Ray'in Apu üçlemesindeki (*Pather Panchali*, 1955; *Yenilmez-Aparajito*, 1956; ve *Apu'nun Dünyası-Apu Sansar* 1959) Kalküta'nın caddelerinde ve kırlarında ya da 1950'lerdeki pek çok Amerikan gangster filmindeki New York sokaklarında ve Martin Scorsese'nin en iyi filmlerinde – görüntü ve onunla ilişkimiz değişir. Gerçeklik etkisi daha da güçlü hale gelir ve bir dünyayı gerçekten olduğu haliyle izleme duygusu görüntüyü daha güçlü yapar. Yakın zamanda kendilerine "Dogma 95" adını veren bir grup İskandinavyalı yönetmen, kendilerinden önceki İtalyan Yeni-Gerçekçileri gibi, stüdyoda çekim yapmaya son veren – stüdyoyu tamamen reddeden bir manifesto yayınladılar. Onların ve hem Avrupalı hem de Amerikalı yönetmenlerin yapıtlarında



Resim 2.8 Bu tren vagonu bir settir. Akmakta olan dışarının görüntüsü muhtemelen bu imgenin bir ekrana yansıtılmasıyla ya da daha sonra vagonun kapısının hemen ardının örtülmesiyle yaratıldı. Edwin S. Porter, *Büyük Tren Soygunu* (*The Great Train Robbery*, 1903).

stüdyonun oluşturduğu kapalı ve güvenli dünyaya karşı tepki, dış dünyanın daha ayrıntılı, daha dokulu ve daha az kontrol edilebilen görüntüsüne açılma fırsatını sunar.

Günümüz Hollywood'unda görüntünün yapay olarak oluşturulması büyük ölçüde geri gelmiştir. Arkadan gösterim, örtü işlemi ve görüntü üretmenin diğer biçimleri gibi tüm eski uygulamalar artık bilgisayarla yapılıyor. Sayısal yönlendirmeyle görüntü parça parça bir araya getiriliyor. Arka planlar üç-boyutlu grafik programlarla gösteriliyor. Karakterler, sayısal olarak kopyalanmış olan insanlardan oluşan kalabalıkların ortasına (2003 tarihli *Matrix Reloaded*'daki Bay Smith'i düşünün), dağların tepesine veya uzaya yerleştiriliyor. Dinozorlar grafik olarak gösteriliyor ve insanlar onlara bakarken bir düzlük boyunca zıplayarak ilerliyorlar; dev bir uzay gemisi New York üzerinde dolanıyor; bir transatlantik buzdağına çarpıp batıyor; bir atom bombası ya da bir meteor bir kenti yok ediyor; inanılmaz dönüşümler ve yıkımların oluşturulması için bir bilgisayar terminalinin dışında bir şey gerekmiyor. Herhangi bir şey ve biri görünüşte basit, "gerçekçi" bir çekim içinde bile herhangi bir yere yerleştirilip, ona her şey yaptırılabiliyor. Aynısı ses için de geçerlidir. Sayısal ses, ayak seslerinden insan sesine kadar her türlü sesin en iyi etkiyi elde etmek için yapıldığı ve işlendiği karmaşık

ses bileştirmelerinin (mix) yapılmasına olanak sağlıyor. Sayısal görüntü ve ses yönlendirmesinin amacı, eski tarz optik işlemle aynıdır: en üst düzeyde gerçeklik etkisini elde ederken, sinemacıların parasını kurtarmak.

Resim 2.9 Caddedeki gangster. Stanley Kubrick'in *The Killing*'inde (1956) Johnny Clay çalınan paraları koymak için bir valiz edinir. 1950'lerde dış-mekan çekimine yönelme stüdyo geleneğinden önemli bir kopuşu gösterdi. Kubrick gibi birçok bağımsız yönetmen küçük bütçeyle çalışarak kameralarını dışarıya, stüdyonun uzağına götürdüler. Mizansenin görsel dokusu değişmeye başladı

Paradoksal bir şekilde büyük sayısal efektler çok pahalı ve zaman alıcıdır ama onlar stüdyolara mümkün olan en üst düzeyde kontrolü verirler ve izleyicinin önce görüntünün, sonra onun da ötesinde hikayenin içine girmesini sağlarlar. Sayısal sayesinde görünüşe göre gerçeğin yerine seyirliği geçirmenin sınırsız olanağı vardır. Film yapımının ekonomisinde kontrol için pahalının tercih edildiği zamanlar vardır. Ancak bu bile değişiyor. Sayısal kompozisyonun kullanımı yaygınlaştıkça, daha da ucuzlayacaktır ve birkaç yıl içinde eski film yapımı süreci tamamen ortadan kalkacak ve sayısal kameralar görüntüyü sayısal bant ya da DVD ve uydu aracılığıyla sinema salonlarına ya da yüksek çözünürlüklü televizyonlara verecek olan ikili kodun soyutlamalarına dönüştürecektir. Örneğin son *Yıldız Savaşları* bölümleri sayısal olarak çekildi, oyuncular bilgisayarın oluşturduğu mizansenin içine sokuldular ve bütün film doğrudan sayısal bant üzerine kaydedildi.

Resim 2.10 Calcutta'da dış mekanda çekilen Satyajit Ray'in *Apu'nun Dünyası* (*Apu Sansar*, 1959) bir kültürün karakterlerin kendi manzaraları içinde görülerek incelendiği üçlemenin son filmidir (diğerleri ikisi *Pather Pançali*, 1955 ve *Yenilmez* [*Aparajito*], 1956)

Bütün ve Parçaları

Çekilişi sırasında kaç tane öğenin aynı anda çekimin içinde yer alacağı ve kaç çekimin kurgulanacağının tercih edilmesi de dahil çekimlerin oluşturulması bir ekonomi ve estetik kombinasyonudur. Görüntünün ekonomisi, yapımın ekonomisi ve algının ekonomisi iç içe geçmiştir. Stüdyolar değişirken, yapım uygulamaları da yeni teknolojileri içermek üzere değişiyor, hatta biçim ve içerikte bazı denemeler yapmaya film yapımını kuşatan kültür değiştiği sırada olanak sağlanırken, çekim yapmanın temel yapıları aynı kalma eğilimi taşıyor. Biçimsel yapılar, filmi oluşturmanın altyapısı ve film izleme büyük ölçüde değişmemiştir ya da öylesine gizli bir şekilde değişmiştir ki, bunlar güçbela fark edilirler. Film yapımı bir öykünün seçiminden, senaryonun çoğu kez birçok kişi tarafından yazımından setlerin kurulmasına, sahnelerin yönetilmesine ve sahnelerin bir bütün halinde **kurgu**lanmasına kadar parçalar halinde yapılır. Film parçalar halinde çekilir. Ve ekranda gördüğümüz de budur. Görüntünün ve öykünün parçalarını sanki onlar süregiden bir bütünmüş gibi okuruz.

Örneğin film oyunculuğu parçalar halinde oluşturulur.

Resim 2.11 Scorsese kentin caddelerindeki karakterlerini neredeyse Yeni-Gerçekçi stilde çeker. (*Öfkeli Boğa [Raging Bull]*, 1980)

Filmdeki bir performans sahnede görüldüğü gibi sürekli bir işlem değildir, birçok parça birleştirilir. Bir film ne sekans halinde ne de bir sekans tamamen tek bir **çekim**de çekilir. (Uygunluk açısından aksiyon birimi ya da öykünün bir bölümü olarak **sahne** terimini kullanıyoruz, oysa sekans bir dizi ilişkili sahneler ya da çekimlerdir. Birçok durumda sahne ve sekans birbirinin yerine kullanılır.) Bu yüzden bir oyuncu ani çıkışlar ve kısa duygusal gerilimler içinde oynamalı, yönetmen ve ekip içindeki görevi, saatin üzerindeki bir elden, kravatın pozisyonundan yarım kalmış bir harekete, çekimden çekime aynı olması gereken bir bakışın yönüne ve yüz ifadesine kadar her şeyin çizelgesini tutmak olan devamlılık yazmanı (ya da eski Hollywood söyleyişiyle, script-girl) tarafından yönlendirilmelidir.

Bir filmin herhangi bir bölümü herhangi bir zamanda çekilebilir. İlk olarak filmin ortası, üçüncü sekans sonda, filmin sonu başta, sondan bir önceki sekans ortadan hemen önce çekilebilir. Örneğin film başından sonuna birkaç sahne aynı odada geçiyorsa, seti kullanmadan bırakmak ve sonra dönüp yeniden aydınlatmak ve inşa etmektense bu sahnelerin tümünü aynı zamanda çekmek daha ekonomiktir. Hele yüksek ücret alan ve talep edilen bir oyuncu filmde oynuyorsa, öykü içerisinde sonradan yer alan bir sahneyi çekmek için oyuncuyu yeniden sete çağırmaktansa bu aktörün yer aldığı bütün sahnelerin tümünü çekmek daha ekonomiktir. Eğer stüdyodan uzakta bir dış **mekan**da geçen çekimler varsa, filmin neresinde olursa ve ne zaman görünürse görünsün burada geçen sahnelerin tümü birlikte çekilecektir. İtalyan yönetmen Michelengelo Antonioni'nin yönettiği *Cinayeti Gördüm* (*Blow-Up*, 1966) filminin yapımı hakkında bir öykü vardır.

Antonioni filmini kronolojik düzende yapmayı istedi. Filmin biri başlarda, diğeri en sonda yer alan iki önemli bölümü Londra'da bir parkta bir veya iki gün arayla geçiyordu. Çekimler ilkbaharda başladı ve sonbaharda bitti. Yönetmen ve ekip son sekans için parka döndüklerinde yaprakların rengi değişmişti. Baştaki etkiyi yeniden yaratmak için yaprakları yeşile boyamak zorundaydılar. Amerikalı bir yönetmen parktaki sekansların tümünü tek bir seferde çekerdi ve kurgu işlemi sırasında da zamansal düzenlemeler yapardı. Ya da çekimleri dış mekanda yapmak yerine, bu Amerikalı yönetmen stüdyoya bir ağaç ve biraz çimen koyup çevrenin geri kalanını da efekt laboratuarında ya da bugünlerde bilgisayarda örtü işlemiyle sorunu çözerdi.

Parçaların Görünmez Kılınması

Parçalar halinde çekme bir yapım işlemidir ve alılmamada bir sorun yaratmaz. Başka bir deyişle izleyiciler olarak bizlerden film yapımının parçalı, durup başlayan işlemini görmemiz istenmez. Görece olarak birkaç ve önemli istisna dışında, dünyanın her yerinde filmler temelde kendini geri planda tutma, biçimini görünmez olarak sunma, film yapımcılarına yaratım ve üretim sürecinde, izleyicilere de alımlama sırasında mümkün olduğunca az sorun çıkartma ilkesiyle yapılırlar. Alımlama süreci, izleyicinin bu şeffaflık yanılsamasını kabul edeceği ve filmi gözleri önünde akıp giden bir bütün, bir öykü olarak göreceği konusunda bir takım gelenekler ve kabullerle mümkün hale gelir. Biçim ve yapı, görüntünün yapaylığı, oyunculuğun parçalı doğası birbiri içinde eriyip tamamen kaybolacak ve kolay anlaşılır bir bütün içinde bir araya gelecektir.

Bu etki filmlere özgü değildir. Perspektif tartışmamızı anımsayın. Perspektif her ne kadar dikkatlice hesaplanmış matematiksel yapılara dayansa da, resimde perspektifin sonucu görüntüyü doğallaştırmak, iki-boyutlu yüzeyde üç-boyutluluk yanılsaması yaratmak ve bu sayede resme bakanın resmin içindekileri tanıyabilmesini sağlayan bir pencere açmaktı. Resim, 19. yüzyılın sonlarına kadar "içeriği" sundu, dış dünyadaki şeyleri temsil etti. Fotoğraf ve film bu işi üstlendiğinde resim, kendi biçimini göstermeye, yüzey, renk, biçim ve dokudan bahsetmeye başladı. Bunu yaparken, engeller yarattı. Soyut sanata bakan insanlar "resmin neyi göstermeye çalıştığını" öğrenmek isteyip durdular.

Müzik, kendisini rahatça duygusal tepkiyle birleştirme yeteneğine güvenir. Sadece birkaç insan armoni ve kontrpuanın matematiksel karmaşıklığını, altmış dörtlük bir notanın ne

olduğunu anlayabilir ya da sonat biçimini açıklayabilir. 20. yüzyıl başlarında bir grup besteci müzikal biçimdeki şeffaflığa isyan ettiler ve 12 tonlu gamın matematiksel prensiplerine dayanan atonal müziği yarattılar. Onlar duyguya giden yoldan çok müzikal biçimin dışavurumunun peşinden gittiler. Onların yapıtları müziğin nasıl işlediğinin bilinmesini ve seslerin duygularından başka şeylere dikkat etmeyi gerektiriyordu. Bu müziği dinlemek zordu ve çok popüler değildi.

Düzyazı yazının da görünmeyen bir biçime dair kendi çeşitlemesi vardır. Bazı kitapları okumak dilin yapısına dikkat etmeyi fazla gerektirmez. Bu kitabın biçemi daha ziyade okuyucudan resmin ne hakkında olduğunu görme veya müzikteki duyguyu hissetme arzumuza tekabül eden biçimde yazarın söylediklerine ve karakterlerinin yaptıklarına odaklanması ister. Biçime yoğunlaşmış, düzyazılarının yapısını ve nasıl anlam oluşturduklarını öne çıkarmış yazarlar – Henry James, James Joyce, Samuel Beckett, Jorge Luis Borges, Toni Morrison – akademik incelemenin odağı haline geliyorlar. Sıradan kitaplara yapabileceğimiz en büyük iltifat, o kitabın "sürükleyici" olduğunu söylemektir. Bu ifade, okuyucunun sayfadan, düzyazıdan, biçim ve stilden uzaklaşıp öykünün gelişimi ve karaktere yoğunlaştığını ima eder.

Bu ifadenin sinema için bir dengi yoktur ve büyük ihtimalle bu, "sürükleyicinin" eşdeğeri olmayan görece çok az sayıda film olması ve onları izlerken "sayfaların" bizim yerimize görüntülere çevrilmesi nedeniyledir. Filmlerin yapısının ve stilinin görünmez olacağı, izleyicinin öyküye ve karakterlerin duygularına girip orada hareket edeceğine olanak sağlayacağı varsayılır. Amaç bizim öykünün olay örgüsü ve karakterlerin motivasyonundan büyülenmemizdir. Görüntü yapısı ve öykünün bir araya getirilme şekli olan kurgu, öykünün ve karakterlerin yaşamları karşısında geri planda kalır.

Öykü, Olay Örgüsü ve Anlatım

Şimdiki görevimiz, bir filmin nasıl bir araya getirildiğinden ve (daha sonraki bölümlerde ayrıntılı olarak inceleyeceğimiz) parçalarının görünmez kılınmasından şüphelenerek, filmin biçimini ve yapısını – filmin yapımı, inşası ve onun kavramanın araçlarını – yeniden bilince getirmek ve onları görülür hale getirmeye çalışmaktır. Buna başlamak için "öykü" sözcüğünü yeniden tanımlayalım. Öykü bir filmin bize anlattığı, karakterlerin başından geçen ve canlandırdıkları olaylardır. Olay örgüsü, o öykünün özet bir planı, filmi izledikten sonra yaptığımız özet, televizyonda ve

gazetelerde filmleri yorumlayanların bize anlattıklarıdır. Anlatı öykünün gerçek anlatılışı, bir araya getirilişi, biçimlendirilişi ve ifade ediliş tarzıdır.

Anlatı, öykünün yapısıdır. Örnek olarak Steven Spielberg'in *Jaws*'ını (1975) alalım. Bu filmde bir olay vardır: büyük bir beyaz köpekbalığı bir kasabanın sahillerinde terör saçar, insanları öldürür ve en sonunda bir teknedeki üç adam tarafından öldürülür. Bu, öyküden çok bir tanımlama olsa da, bunu öyküye daha yakın bir şekilde ayrıntılı hale getirebilirdim ve bu her durumda filmden çıkardığım *bana ait* bir öykü olurdu, çünkü filme anlatı yapısı kazandırıyorum: Şerif Brody'nin huzurlu ve evcimen yaşamı, maaş karşılığı korumakla yükümlü olduğu kasabaya korkunç bir yaratığın saldırmasıyla bozulur. Köpekbalığı insanlara saldırır ama kasabanın ileri gelenleri yaz aylarındaki turizm işinin bozulmaması için bunun gizli tutulmasını isterler. Brody ve kasabanın ileri gelenleri arasında bir gerilim ve aynı zamanda da belirsizlik vardır. Brody kasabanın güvenliği sağlamak için işe alınmıştır ancak masumları korumak için de ahlâki bir sorumluluğu vardır ve bu şekilde devam eder, gider.

Bunu filmin anlatısına yakınlaşan şu şekilde de açabilirim: köpekbalığının varlığı düşük, neredeyse kesik kesik vuruşlarla bas tellerinde çalınan müzikle belirtilir ve bu, *Sapık*'ta (*Psycho*, 1960) kullanılan, yüksek ve kesik kesik çalınan yaylı çalgıların müziğine benzer. Köpekbalığı saldırmaya hazır olduğunda film, suyun içinde avına yönelen köpekbalığının gözlerinden bakmamızı sağlar. Kumsaldaki Şerif Brody'nin bakışıyla oynanarak daha fazla muallakta kalma (suspense) duygusu yaratılır. Tekrar tekrar denize bakar. Önünden insanlar gelip geçer ve o bir şeyler görebilmek için eğilip kalkmak zorundadır. Bunlar yanlış uyarılardır ve gerilimimiz artar. Brody (açı) ve gördüğü şey (karşı açı) arasındaki **açı/karşı açı** çekimlerinin almaşık kurgusu Brody'nin sonunda denizde bir şey görmesiyle doruğa ulaşır. Bu noktada Spielberg, Alfred Hitchcock'un geliştirdiği bir aygıtı kullanır. Kameranın iki hareketini birleştirerek (bir yöne **kaydırmalı çekim**, ters yönde **zoom**) Spielberg, Brody'yi sanki çevresindeki alan çöküyormuş gibi gösterip böylece heyecan verici ve korkunç bir olayın farkına varmamızı sağlar.

Bu kısa analize, olay örgüsünü anlatarak başladım ve sonra olay örgüsünden yapıya geçtim, yani içerikten biçime, anlatının bize filmin öyküsünü anlatmak için birleştirmesinin bazı yollarını tanımladım. Bu analiz aynı zamanda bu yapıyı, Spielberg'in her şeyi türetmediğini ama başka bir yönetmenden bazı aygıtları ödünç alıp geliştirdiğini göstererek bir bağlam içine yerleştirir. Buradaki

amaç, bir filmin tüm yönlerinin biçimsel, yapısal prensiplere dayandığı ve anlamın daima yapı ile iletildiğidir. Çekim ve çekimlerin düzeninin bir öyküyü anlatan bir anlatı yapısı içinde kurgulanmasıyla yönlendirilmemiz yoluyla görür, anlar ve hissederiz. Anlam ya da duygu onu iletecek bir biçim olmadan varolamaz. Bizler asla bir şeyleri sadece "bilmeyiz" ya da görmeyiz ya da bize bir şey anlatılamaz. Bir filme duygusal olarak tepki verdiğimizde, daima bu tepkiye neden olan bir biçimsel yapı vardır. Bu yapının gelişimi sinemanın ilk dönem tarihinde sezgisel bir şekilde oldu, bir olayı – öpüşen bir çift, gara giren bir tren – gösteren çok kısa "bir makaralık filmlerle" başladı ve birkaç yıl içinde *Büyük Tren Soygunu* gibi filmlerde yönetmenler çekimleri birleştirmeye başladılar ve bu da bugün klasik Hollywood stili dediğimiz D. W. Griffith'in giriştiği uzun denemeler dönemine yol açtı.

Gelenek ve Bilinç

Klasik Hollywood (ya da devamlılık) stili 1920'lerin başından bu yana neredeyse bütün Amerikan sinemasının temelini oluşturur. Sinemasal dışavurumun farklı araçlarını deneyen ve deniz aşırı ülkelerde kendi görsel ifadelerini bulmak için buna karşı savaşan birkaç yönetmen istisna olmak üzere, bize gösterilen filmlerin tarzı budur. Belki de klasik Hollywood stilinin ve ona verilen tepkilerin karmaşıklığı bir farkında olma ve olmama anlayışıyla özetlenebilir. Klasik stil bizim biçimin ve yapının farkında olmamamızı, buna karşılık etkilerinin farkında olmamızı ister. Yani filmlerin çoğu bizden kendilerinin hemen, doğrudan ve aracısız olarak anlaşılmasını ister. Sinemanın dilini araştıran ve onun biçimi ve yapısının – bazı ressamların ve romancıların kendi aygıtlarına dikkat çekmek için kendi sanatlarının dilini kullanmaları tarzında – başlı başına etkili olmasını isteyen yönetmenler ise bizden her düzeyde farkında olmamızı isterler. Bizden kurgu yaptıklarını bilmemizi ve kurgu modelinin anlatının anlamını nasıl yarattığını sormamızı; bir kamera hareketinin farkında olmamızı ve bunun amacı üzerine düşünmemizi; insanların ve nesnelerin çerçeve içinde düzenlenme tarzına bakmamızı ve sanki bir tür pencere ya da aynaymış gibi çerçeveden bakmamamızı isterler.

Sonuçta her filmdeki her şeyin bilincinde olmalıyız. Özdeşleşme hipnozu içinde klasik devamlılık stili tarafından uyutulmak yararlı değildir. Görünmez olanın ideolojisine rıza göstermek rahatlatıcı olabilir ancak önemli bir yönden bu güvenli değildir. Biçim ve yapı aracılığıyla bakmak biçim ve yapının

Resim 2.12 Olay örgüsü düzeyinde Brody köpekbalığını arıyor. Ancak bu sekansın yapısı bize bundan daha fazlasını anlatır. Bakışımızı karakterlere ve daha sonra da ona yöneltir, onun bakış açısını üstlenir ve özellikle de bu bakış açısı engellendiğinde beklenti ile heyecan yaratır. Steven Spielberg, *Jaws* (1975).

aslında yok olduğu anlamına gelmez. Onlar vardırlar, anlamı yaratmak ve bir film boyunca yaşadığınız duyguları oluşturmak için çalışırlar. Onlara aldırmamak onlara ve onları yaratan şirket topluluklarına istediklerini yapmalarına, dünyayla ilişkilerimizde bize yararlı olabilen ya da olmayabilen öyküler anlatmalarına devam etme izni vermek anlamına gelir. Ancak onları klasik stili

kullanmayan filmleri okuduğumuz kadar dikkatle, bilinçli ve analitik bir şekilde *okumak* yalnızca eğlenmemiz değil, aynı zamanda neden ve nasıl eğlendirildiğimizi anlamamız anlamına gelir.

Filmin yanılsatıcı doğasını analiz etmek onu gözden düşürmez ya da izlemenin hazzını azaltmaz. Tam tersi geçerlidir. Neyi izleyip izlemediğinizi daha fazla bildikçe, deneyiminiz de zenginleşir ve daha düşünce yüklü hale gelir. Filme duygusal ve zihinsel olarak yanıt vermek, öyküyü hissetmek ve o öykünün nasıl oluşturulduğunu anlamak, karakterlere ve yaşadıklarına görüntüler aracılığıyla bakmak ve aynı zamanda da görüntülerin kendilerinin ne yapıyor olduğunu gözlemek ve anlamak heyecan vericidir. Hissetmek ve anlamak, analiz yapmak ve sentezlemek olanaklı ve önemlidir.

Bu analiz ve sentez işlemini tek tek filmlerin ötesine, bunların yapılmasından sorumlu olan bireylere ve daha sonra da daha geniş bir bağlama genişletebiliriz ve filmin ve genelde kültürdeki diğer popüler eğlence biçimlerinin rolünü inceleyebiliriz. Filmler daha büyük kültürel olayları nasıl yansıtırlar? Kültür filmdeki ve diğer kitlesel eğlence biçimlerindeki öykü anlatma geleneklerini neden destekler? Filmler bize neden aynı öyküleri anlatıp dururlar? Anlatımı kim yapar? İlk olarak öykülerin nasıl anlatıldığına yakından bakmamız ve filmin biçiminin görünmez kılınması için ne kadar çalışıldığını görmek için çekim düzenlemesi ve kurgunun karmaşık yönlerini incelememiz gerekiyor.

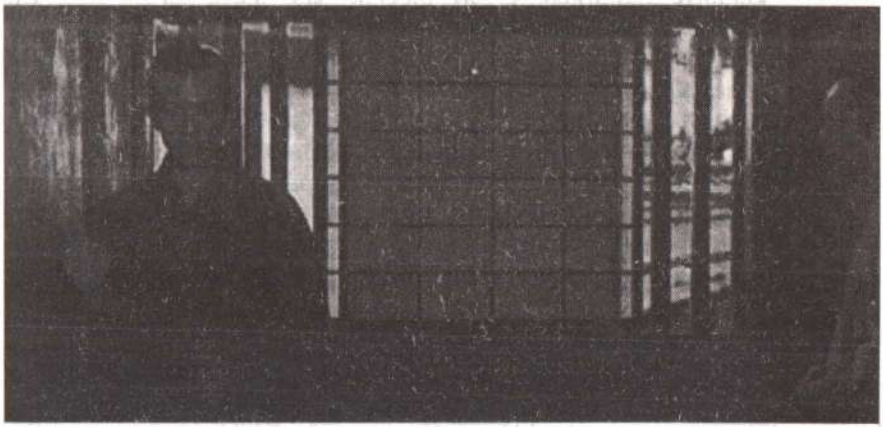
NOTLAR VE REFERANSLAR

Görüntüden Anlatıya••Muybridge ve Edison'un öyküsü ve ilk gösterimle ilgili enformasyon Charles Musser, *The Emergence of Cinema: The American Screen to 1907* (New York: Charles Scribner's Son, 1990), ss. 62-68, 91'den alınmıştır. Linda Williams görüntünün ilk dönemdeki gelişimi ve onun bedenle ilişkisini *Hard Core: Power, Pleasure and the "Frenzy of the Visible"* (Berkeley & Los Angeles: University of California Press, 1989), ss. 34-57'de tartışır.

Şirketleşen Film Yapımının Gelişimi••United Artists'in eksiksiz bir tarihi Tino Balio'nun *United Artists: The Company Built by the Stars* (Madison: University of Wisconsin Press, 1976) adlı kitabında bulunabilir. Thomas Elsaesser'in denemeler toplamı *Early Cinema: Space, Frame, Narrative* (Londra: British Film Institute, 1990) ilk dönem sinema endüstrisinin oluşumu üzerine güzel bir enformasyon kaynağıdır. Özellikle bak. ss. 153-59.

3

▸ BLOKLARI OLUŞTURMAK I: ÇEKİM



ÇEKİM

Filmin biçimi, her biri karmaşık olan ve çok farklı yollarla kullanılabilen iki temel öğeye indirgenebilir. Bunlar çekim ve kurgudur. Bir *çekim* filmin kesiksiz ve kurgulanmamış uzunluktaki birimidir. Bu uzunluk, 35 mm kameradaki bir magazinin içindeki filmin (20 dakika ya da daha fazla) veya bir video kameradaki bandın uzunluğu kadar olabilir. Bir çekim, filmin bu kurgulanmamış birimi istenmeyen malzemeyi içerdiğinde, kurgu odasında bu malzeme temizlenerek istenen duruma getirilebilir. Çekimi belirleyen, kesintisiz olan – ya da böyle görünen – fiziksel varlığıdır.

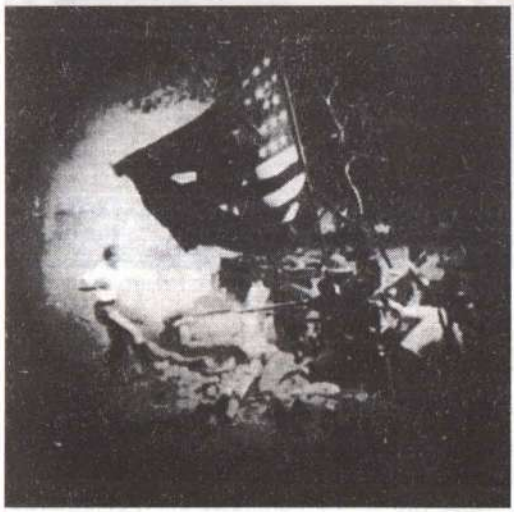
Ayrı ayrı görüntülenen birçok parçadan oluştuğu gerçeğine rağmen çekim sinemanın içsel devamlılık birimidir. Çekim filmin zaman ve mekanı bağıntılı ve süregiden olarak göstermesine olanak sağlar. Uzamı düzenler ve ya izleyicinin gözüne o uzam içinde rehberlik eder ya da uzama yansıtıcı bir bakış sunar. Bir çekimin içinde olanlar kameranın bir karaktere bakması kadar basit ya da kameranın uzun ve birçok bölümden oluşan bir uzam boyunca bir karakteri takip ettiği hareket kadar karmaşık olabilir. Orson Welles'in *Şahane Ambersonlar* (*The Magnificent Ambersons*, 1942) filminde kamera dakikalar boyunca karakterlerin karanlık bir

şekilde aydınlatılmış bir 20. yüzyıl başı mutfağında ailelerinin ve yuvalarının güç kaybetmesiyle ilgili konuşmalarını izler. Bu **uzun çekim**in klasik bir örneğidir. Burada yönetmen aksiyonun çekim içinde kesme yapmaksızın uzun uzadıya ilerlemesine olanak sağlar. Bu sekansın yoğunluğu kameranın kararlı bakışından ve oyuncuların performansının gücünden doğar – bir karakter çilekli kurabiye tıkınırken, diğeri giderek daha fazla altüst olur. Bu sinemadaki ender anlardan biridir. Burada bir performansın – süregiden ve gelişen bir sürecin alışılmış anlamı içinde – devam etmesine izin verilir ve Welles'in bize başka bir bakışı verme ya da aksiyon içinde kesme yapma konusundaki isteksizliği bize çekime bakmaktan başka bir seçenek sunmaz. Welles'in *Şahane Ambersonlar*'dan önceki filmi olan *Yurttaş Kane* de plan-sekanslar kullanır ama kompozisyonu kullanımında *Şahane Ambersonlar*'dan daha da ilginçtir. *Kompozisyon* çekimin en önemli öğesidir ama onu anlamak için ilk olarak ona dayatılan sınırlamaları incelememiz gerekir.

Resim 3.1 Orson Welles'in *Şahane Ambersonlar*'ından (*The Magnificient Ambersons*, 1942) bu çekim 4 dakika, 27 saniye sürer. Başındaki ve sonundaki kamera hareketi ve üçüncü bir kişinin çerçeveye girişi hariç, sürdüğü sürece bu iki karakteri gösterir. Oyunculuğa ek olarak çekim dikkatimizi sahnenin ışığına ve görüntü düzlemini dört parçaya ayırmasına çeker: öndeki masa, konuşan karakterler, arkalarındaki gölge içindeki kaplar ve tavalar ve arkada aydınlatılmış arka duvar.

KOMPOZİSYON: ÇERÇEVE ORANI

Komposizyon – insanların ve nesnelerin ekranın **çerçevesi** içinde düzenlenişi – her şeyden önce çerçeve ile ilgilidir ve görüntüyü içine alan sınırlar tarafından oluşturulur. Resimde, fotoğrafta ya da bir filmde görüntünün yapısı ilk olarak çerçeve oranına, görüntünün başlayacağı ve biteceği sınırlara bağlıdır. Resimde ve fotoğrafta çerçeve esnektir. Bir ressam küçük bir çerçeveyi, Michelangelo'nun Sistine Chapel'in kubbesine yaptığı gibi büyük bir çerçeveyi ya da Meksikalı önemli duvar ressamı Diego Rivera yaptığı gibi devasa duvarları tercih edebilir. Bir fotoğrafı bu kadar büyütmek neredeyse imkansızdır ancak fotoğrafçının da görüntünün boyutuyla ve dolayısıyla da görüntüye ne kadar çok şeyin dahil edileceği ve izleyicinin gözünün nereye odaklanacağıyla ilgili bir tercihi vardır. Filmi banyo ederken kesip kırpma ve yeniden çerçeveleme ya da onun bilgisayarda yönlendirilmesi aracılığıyla fotoğrafçı kompozisyonu fotoğraf çekilirken yaptığı kadar belirleyebilir. Çerçevelemenin ya da düzenlemenin birincil amacı izleyicinin gözünü sanatçı açısından kendi bakışını ve görüntülerin anlattığı anlatıyı en anlamlı hale getirecek biçimlere yöneltmektir. Bütün sanat dalları kontrolle ilgilidir: sanatçı ifade ettiğini izleyicinin tam olarak sanatçının görülmesini istediği tarzda görmesi için görüleni kontrol eder.



Resim 3.2 D. W. Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu*'ndaki (*Birth of a Nation*, 1915) bir savaş sahnesinden bir iris çekimi.

Filmin teknolojik bir sanat ve teknolojisinin de kendi ekonomisinin bir işlevi olduğunu unutamayız. Bu nedenle sinemacılar diğer görsel sanatlar için mevcut olan seçeneklere asla sahip olmamışlardır. Çerçeve oranları (daha doğru değişle yüksekliğe genişlik oranı) nadiren yönetmenlerle ilgilidir. Sessiz

sinema döneminde birçok yönetmen çerçeveyi içsel olarak örneğin **iris çekimi** – kesmeye başvurmaksızın bir karaktere ya da aksiyona konsantre olarak çember biçiminde açılıp kapan örtü – kullanıp bir bölümünü örterek değiştirebiliyordu. Format ya da selüloidin fiziksel büyüklüğü bile ilk yıllarda küçük deliklerin (perfore) yerleştirilmesinde olduğu gibi, kameranın ve göstericinin film kuşağını ilerletmesi, bir çerçevenin ardından diğerini göstermesi aracılığıyla değişiyordu. Ancak kısa bir süre sonra sesin ortaya çıkmasıyla birlikte, ses kuşağını da içeren çerçeve oranı dört birim genişlik ve üç birim yükseklik boyutlarıyla birlikte endüstri standardı haline geldi. Buna "standart oran" (Akademi oranı) dendi ve yaklaşık otuz yıl sürdü. Bu, yönetmenin çalışmak zorunda olduğu çerçeveydi ve her standartta olduğu gibi bağımlı olunan en iyi orandı. Görüntü yönetmeni ve yönetmen kompozisyonlarının sinema salonlarında tam olarak yeniden üretildiği bilgisiyle düzenleme yapıyorlardı. Sinema salonlarındaki perde oranları, her ne kadar perdenin fiziksel eni boyu salonun büyüklüğüne göre değişse de, az ya da çok film görüntüsüyle aynıydı.

Resim 3.3 Bu, 35 mm film kuşağından bir sahne. Ses kuşağını ve delikleri görebilirsiniz. Film bilinmiyor, muhtemelen 1930'lardan.

Geniş Ekran

Bütün bunlar sinema televizyonla izleyici için rekabete girdiğinde değişti. Stüdyo yöneticileri daha iyi filmler yapmak için çalışmak yerine, büyük bir görüntü sunmanın izleyicileri sinema salonlarından çekip evlerinde oturtan bu makineye karşı kendilerine rekabet üstünlüğü getireceğine karar verdiler. Geniş ekran 1950'lerde icat edilmedi – 1920'lerden itibaren çeşitli denemeler yapılmıştı – ama stüdyoların 1927'deki ünlü *Caz Şarkıcısı* (*The Jazz Singer*, Alan Crosland) öncesinde denemeler yaptığı ses konusunda olduğu gibi, stüdyoların geniş ekranı

kullanmak/sömürmek için ekonomik gereksinimleri yoktu. 1950'lerde bu gereksinim ortaya çıktı ve yönetmenler yavaşça çerçeve üzerindeki kontrollerini yitirdiler. İlk olarak görüntünün üç kamerayla çekildiği ve üç göstericiyle kocaman, eğimli bir perdeye yansıtıldığı kullanışsız bir işlem olan – (yalnızca çok büyük formatlı bir film kuşağı kullanan) Imax'ın bir tür işe yaramaz habercisi – **Cinerama** vardı. Üç panel arasındaki dikişler her zaman görülebilirdi ama Cinerama içerikten çok biçimi öne çıkaran bir yöntemdi. Klasik Hollywood stilinde olduğu gibi içeriği aktarmaktan ziyade Cinerama sinemasal gösterimin oran olasılıklarını aktarıyor, izleyiciyi görüntünün içinde sarıp sarmalayarak tamamen içine alıcı bir deneyim yaşatmaya çalışıyordu ve günümüzdeki sayısal dünyada içine alıcı gerçeklik deneyimlerinin habercisiydi. Başka bir deyişle insanlar özel bir biçimde anlatılabilecek bir öyküyü değil, Cinerama'yı görüp hayrete düşmeye gidiyorlardı.

Üç kuşaklı Cinerama ağırlıklı olarak yolculuk – büyük manzaraların olduğu, tren yolculukların yapıldığı – filmler için kullanıldı ve bu nedenle vurgu izleyiciyi etkilemek, hatta boğmak için bu devasa eğik perdenin ve onun potansiyelinin seyirliği üzerineydi. Boyutu hariç, bu, ilk dönem sinemanın seyirlik olayları temsil edişinin bir güncellenmesi olarak hayrete düşürücü görüntülerinin öne çıkarılmasıyla birlikte sinemanın ilk günlerine bir geri dönüştü. Yalnızca tek bir çok yönetmenli film olan *How the West Won* (Henry Hathaway, John Ford ve George Marshall, 1962) üç kuşaklı işlemle filme alındı.

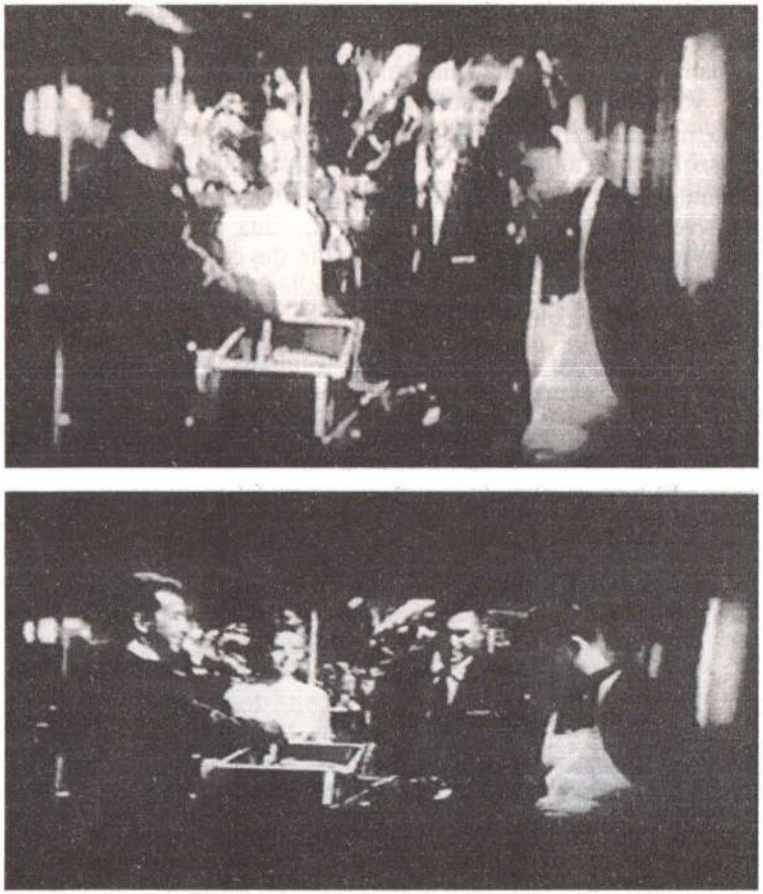
Sıkıştırma ve "Düz" Geniş Ekran İşlemleri

Cinerama yalnızca film çerçeve standartlarının sonunun başlangıcıydı. 1954 yılında Twentieth Century Fox ilk olarak 1920'lerde gösterilmiş patentli bir format olan **Sinemaskopu** devreye soktu. Bu bir **sıkıştırma** işlemiydi ve görüntünün kamera üzerindeki özel bir objektifle birlikte geniş bir görüntüyü standart 35 mm film üzerinde biçimi bozulmuş bir biçimde sıkıştırılması anlamına geliyordu. Gösterici üzerindeki başka bir objektif görüntüyü 1:2.35 oranına sıkıştırmıyordu.

Sinemaskop çerçevenin yanlarından bozulumu ortaya çıkardı. Bu ve diğer nedenlerle başka bir sıkıştırma işlemi olan Panavision yavaşça egemen oldu ve şirket günümüzde yaygın hale gelen sıkıştırma ve diğer geniş ekran işlemlerinin başlıca üreticisidir.

Sıkıştırılmış geniş ekran artık çözülmeye başlayan sorunları ortaya çıkardı. Japon yönetmen Akira Kurosawa ve Amerikalı

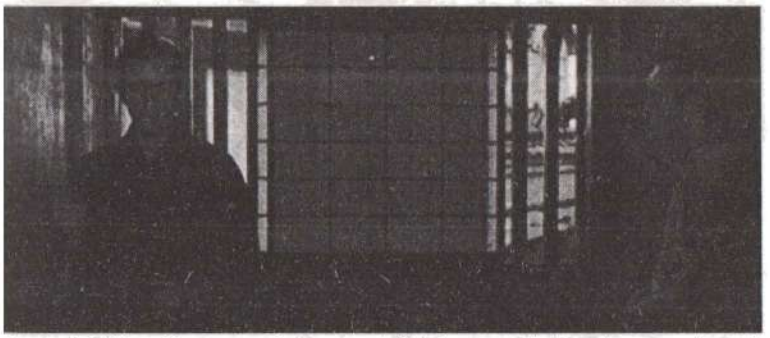
yönetmen Robert Altman gibi bir yönetmen geniş ekranın tüm avantajlarını kullanarak karakterleri ve aksiyonları kenarlara yerleştirdiler ve ufki hattı öne çıkardılar. Bazı yönetmenler geniş ekranla savaştı. Alfred Hitchcock bunun bir mektup kutusundan bakmak gibi olduğunu söyledi ve onu asla kullanmadı (ancak



Resimler 3.4 – 3.5 İlki film kuşağı üzerinde görüldüğü gibi sıkıştırılmış bir görüntü. İkincisi bir sıkıştırma objektifinden yansıtıldıktan sonraki sıkıştırılmamış görüntü. Film *No Down Payment*'tir (Martin Ritt, 1957).

1954'te *Cinayet Var*'da [*Dial M for Murder*] izleyicilerin ekrandaki çifte görüntüyü süzmesi için gözlük taktığı ve yapay bir 3 Boyut efekti üreten 1950'lerin kısa ömürlü bir işlemi olan 3 Boyutu kullandı). Fritz Lang geniş ekran işleminin yalnızca yılanları ve cenaze törenlerini görüntülemek için iyi olduğunu söyledi. Ancak bu tür karşı çıkışlar nafileydi. 1950'lerin başında stüdyolar farklı geniş ekranlar için çalışıyorlardı. Fox'un Sinemaskop'uyla rekabet

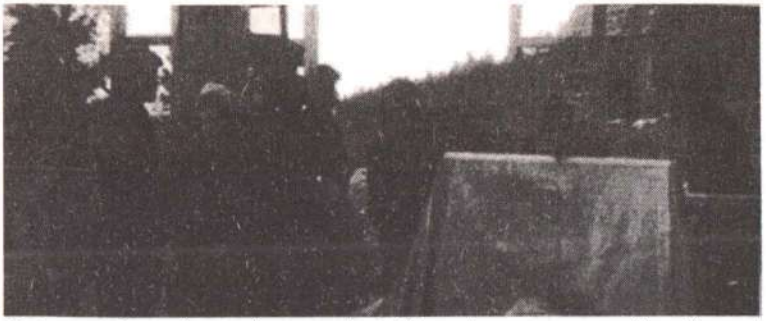
etmek için Paramount Pictures **VistaVision**'u geliştirdi. 1950'lerin müzik kaydı ve playback'inin önemli bir geçici hevesi haline gelen bu işleme stüdyo "yüksek duyarlılıklı film" adını verdi. Bugün sıkıştırma ve "düz" (sıkıştırmasız) geniş ekran endüstrinin standartlarıdır.



Resim 3.6 Akira Kurosawa ekranın genişliğinin avantajından tam yararlanacak şekilde sıkıştırmalı geniş ekranı kullandı (*Kızıl Sakal* [*Akahige*], 1965).

VistaVision ilk olarak kameradan yatay olarak akan 65 mm film makaraları üzerinde görüntülendi ve daha sonra da dikey olarak standart 35 mm'ye basıldı ancak görüntünün genişliği, azaltılsa bile, farklı oranlarda göstermeye olanak sağladı. VistaVision – 7. Bölüm'de Hitchcock'un *Ölüm Korkusu*'nu (*Vertigo*) analiz ederken yeniden tartışacağımız estetik – "düz" oranlara yönelik hareketin bir parçasıydı. "**Düz**" **geniş ekran** birkaç yolla yapılabilir ve yansıtılabilir. Film kamerada örtülebilir, yani görüntünün altına ve üstüne siyah bantlar yerleştirilir. Göstericideki başka bir örtü görüntünün geniş bir ekranı doldurmasına olanak sağlar. Alternatif olarak ve giderek daha ender biçimde, film 35 mm çerçeveyi dolduran "tam çerçeve" olarak çekilebilir. Yansıtıldığında, film geniş ekran oranlara uygun olarak örtülür. Işıkların ve mikrofonların çerçevenin üst kısmında asılı olarak görüldüğü video bantta bu işlemi fark edebilirsiniz.

1950'lerin ortalarında "standart orana" ulaşılmış ve bütün filmler geniş ekranın iki biçiminden birine göre düzenlenmişti: 1:2.35 Sinemaskop ve Panavision oranı ya da 1:1.66 veya 1:1.85 düz geniş ekran oranı. İlginç bir şekilde 1:1.66 oranı bunu (Rönesans'ın yüzyıllar sonra perspektifi bulması gibi) matematiksel olarak bulan ve ona mükemmel oranı temsil eden "altın kesit" adını veren antik Yunanlılara kadar geri gider. Ekranın standart kompozisyon sınırlarının ortadan kalmasından hemen sonra, televizyonun renkli hale geldiği ve bütün filmlerin televizyonda gösterildiği dönemde siyah-beyaz görüntülemenin de ortadan kalktığının belirtilmesi gerek. Bu da öykümüzün bir parçası haline gelecektir.



Resim 3.7 Robert Altman sıkıştırma işlemini başından sonuna resmedilen bir tuval gibi kullanan bir Amerikalı yönetmendi (*McCabe and Mrs. Miller*, 1971).

Standartların Kayboluşu

Film yapımında böyle çok olan bu teknolojik değişiklikler kontrolün büyük bölümünü yönetmenin elinde aldı. Geniş ekran dikkatle kompozisyon oluşturmayı neredeyse imkansızlaştırmıştır. Video bant görüntünün genişliğini göstermek için gerekli siyah bantlarla sıkıştırma geniş ekranı nadiren aktardı. Bunun yerine bir film çerçeve içinde en önemli aksiyonun ne olduğuna karar veren bir laboratuar teknisyeni tarafından **"çevrinir ve taranır"** – filmden önce "televizyonunuz geniş ekran ise bu filmi dilerseniz şu formatta (4:3 ya da 16:9) izleyebilirsiniz" ya da bir DVD'de "tam ekran" yazısı göründüğünde bu işlemin yapıldığını bilirsiniz. Görüntüyü kameraya uygun olarak çerçevelemek için yönetmenlerin ve görüntü yönetmenlerinin kullandığı vizör birçok çerçeve hattını içerebilir: sıkıştırma ve düz geniş ekran ve neredeyse kare olan televizyon oranı.

Alışveriş merkezlerindeki sinema salonları kendi ekranlarını filmin çekildiği oranlara göre değil, filmlerin gösterildiği çoğu kez küçük ve tuhaf biçimli oditoryumlara uyacak şekilde ayarlarlar. Bu nedenle sıkıştırma geniş ekranlı bir film bile yanlardan kırpılır, genişliği azaltılır. DVD'ler ve geniş ekran televizyonlar evlerdeki izleyicilere giderek daha fazla olarak, çekildikleri orana yakın oranlarda filmleri getiriyorlar. Sinemacılar şaşırmış haldeler; çerçevenin kenarları güvenilir değildir. Çerçeveye yerleştirilen bir şeyler sinema salonunda ya da televizyonda görünmeyebilir.

KOMPOZİSYON NASIL İŞLER?

Çekimin gerçekten nasıl düzenlendiğini açıklamadan önce çekime dayatılan sınırlamalardan bahsetmek tuhaf görünebilir. Ancak bütün imgelem çalışmaları sanatçının malzemesiyle boğuşmasına dayanır ve malzemenin genellikle ekonomik

Resimler 3.8 – 3.9 David Fincher'ın *Oyun*'undan (*The Game*, 1997) alınan bu iki görüntüyü inceleyin. Bunlar neredeyse özdeş çerçevelerdir; biri 1:2.35'lik sıkıştırma oranındadır, diğeri ise neredeyse kare televizyon oranında çevrinmiş ve taranmıştır. Kırpılan çekimde açık bir şekilde kaybolan figürler vardır, ama daha da önemlisi Fincher'in Michael Douglas karakterini bir tür kafese yerleştirmeye ve Fincher'in bir kompozisyon ustası olarak çok sevdiği yatay hatlarla kuşatmaya yönelik niyetinin yerini mizansenin kaybolduğu bir yakın-çekime yaklaşma niyetinin almasıdır

gerekliliğe dayandığı sinemada yönetmen sınırlamaların üstesinden gelmek için çok yaratıcı olmak zorundadır. Sinemacılar (yönetmenler, görüntü yönetmenleri, hatta yapımcılar) teknolojiyi, stüdyonun ve dağıtımcının kâra dönüştürme gereksinimini izlemek zorundadır. Bu etkileşimi anlamak zorundayız.

İlk Dönem Sinemada Kompozisyon

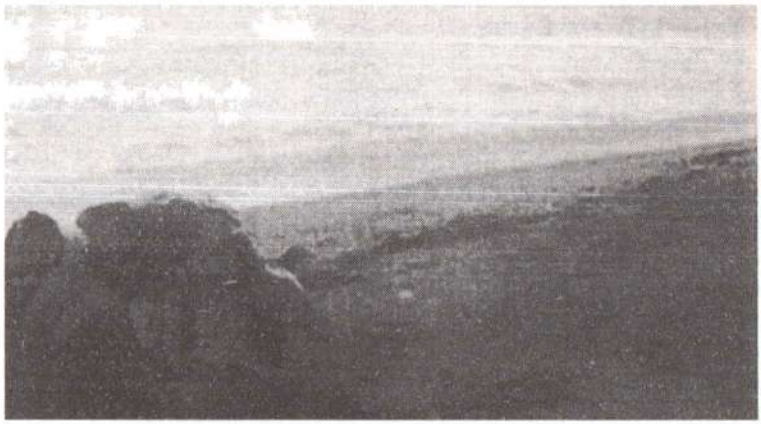
Sözde "ilkel" sinemanın çoğu anlatımsız gösteriydi. Çoğu kez göz alıcı, erotik ya da bazen tiksindirici olayların (örneğin Edison'un adı çıkmış *Electrocuting an Elephant*'ı [1903]) tekli çekimleri "Atraksiyonlar Sineması" denen şeyi gösteriyordu. Bu ilk dönemde filmlerin çoğu tamamen çekime dayanıyordu. Cepheden, göz düzeyindeki çekimler izleyiciye alışılmamış, heyecan verici, hatta Edison'un *The Kiss*'i (bak. Şekil 2.1) gibi tahrik edici bir şeyler sunuyordu. Bunlar yüzyıl başı ve izleyen birkaç yıl boyunca popüler olan vodvilin, müzikhol eğlencelerinin bir tür temsili uzantılarıydılar. Ancak Lumière kardeşlerin *Arrival of a Train at La Ciotat* (bak. Şekil 1.4) filminde gördüğümüz gibi, Rönesans perspektifinin hatları boyunca düzenleme yapmaya yönelik girişimler de vardı. Gerçekten de sinema bir kez ilerleyip, anlatı yapısını geliştirdiğinde, perspektif hatları daha da önemli hale geldi.

İlk dönemin "atraksiyonlar sinemasının" bir yönü kalmıştır. Çoğu filmde ana aksiyon merkezdedir, izleyicinin görüş hatları görüntünün yoğunluğunu üstlenen ekranın ortasına çevrilir. Kenarlar atmosfer yaratabilir, hatta doğru bir ortam sağlamak için dikkatle kurulabilir ve aydınlatılabilir. Ancak göz, bir derinlik yanılsaması yaratmak için perspektif kullanıldığından, neredeyse her zaman merkeze yönelecektir.

D. W. Griffith

Sinemanın daha ilk yıllarında bile çerçeve içindeki görüntüleri merkeze almanın istisnaları vardı. Bunların en bilineni *Bir Ulusun Doğuşu* (1915) ve *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance*, 1916) nedeniyle D. W. Griffith'di. Bu iki büyük ve tartışmalı filmin öncesinde Griffith 1908'den 1913'e kadar Biograph şirketinde bir tür çıraklık yaptı ve burada 500 civarında kısa öyküllü film yaptı. Bu müthiş verimlilik sırasında Griffith dönemin diğer bütün sinemacıları gibi kendine sinemayı öğretti. Hem kompozisyonda hem de kurguda kural yoktu, aksine deneme yapmak için bol alan vardı. Burada birincisine odaklanacağız. Çağdaşlarının çoğu gibi Griffith de izleyicinin dikkatini çerçevedeki önemli öğe olan insana odaklamak amacıyla cepheden, göz düzeyi stilini ve klasik bir ressam gibi perspektifi kullandı.

Ancak her zaman değil. Filmden filme Griffith kompozisyonla ilgili denemeler yaptı. Bazı örneklerde karakterleri çerçevenin bir alt köşesine yerleştirdi, böylece izleyici onları bulmak ve daha da önemlisi onları içinde yer aldıkları manzaranın bir parçası olarak anlamak zorundaydılar. *The Unchanging Sea*'den (1910) Resim 3.10'daki görüntü denizi hemen dikkatimizin odağı haline getirir. Karakterleri görmek için dikkatle bakmak zorundayız. Onlar ışığa karşı karanlıktadır ve ön plandadırlar. Ancak Griffith'in onları çerçevenin sol alt köşesine yerleştiren kompozisyonu insan figürünü manzaranın yalnızca bir parçası haline getirmeye yönelik bir ilk dönem girişimini temsil eder.



Resim 3.10 D. W. Griffith, *The Unchanging Sea* (1910)

Resim 3.11 D. W. Griffith, *Domuz Çıkmazı Sersileri* (1912)

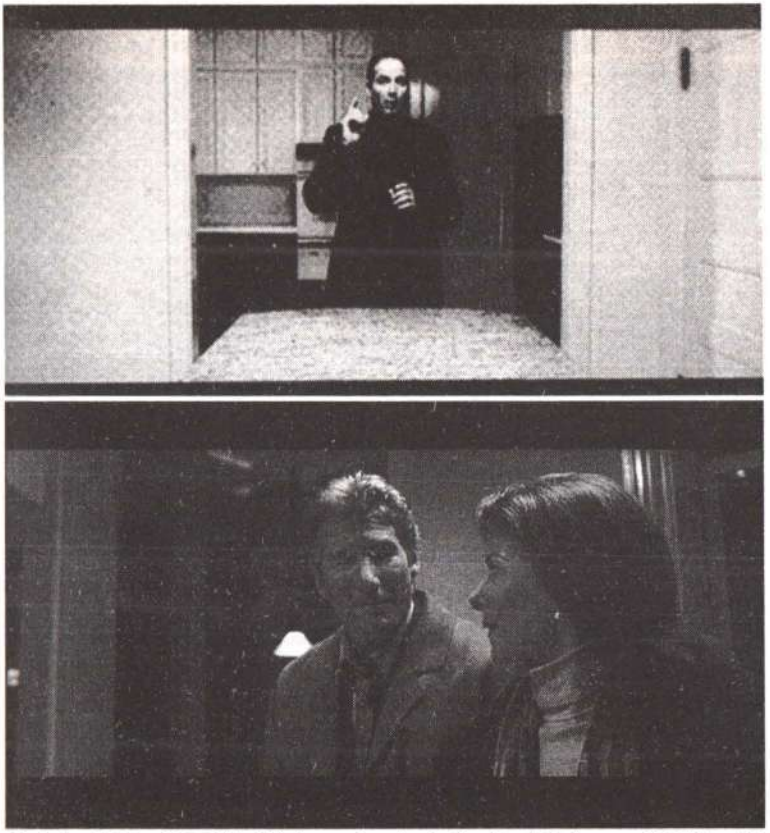
Griffith'in dramatik etki oluşturmak için **yakın-çekimi** kullandığı çok iyi bilinir. Yakın-çekim izleyiciyi bir karaktere yakınlaştıran ve karakterin olaylara yoğun tepkisini iletmesine olanak sağlayan standart bir kompozisyon stratejisi haline geldi ve Griffith özellikle daha sonraki filmlerinde bunu yoğun etki için kullandı. Daha öncesinde onun 1912'de Biograph için yaptığı gangster filmi *Domuz Çıkmazı Serserileri*'nde (*The Musketeers of Pig Alley*) bu ünlü görüntüde (Resim 3.11) Griffith yakın-çekimi karakterleri kuşatan çevreden vazgeçmeksizin kullanır. Gangsterler duvarın önünde sıkışırlar, gözdağı verirler ve neredeyse çerçevenin kendisinin sınırlarını tehdit ederler.

90-Derece Kuralı

Griffith'in kompozisyonla ilgi yaptığı denemelerin büyük etkisi olmuştu ama nihayetinde Hollywood stili üzerinde değil. Göreceğimiz gibi onun kurgu üzerine çalışmaları etkili oldu. Ancak Hollywood stilinin gelişmesinde görüntünün önemli öğelerini merkeze toplamaya dair temel anlayış, önemin konuşan karakterlere kaydığı sesli sinemanın gelişiyle egemen oldu. Karakterler merkeze alındı ama olağan görüş noktasından (straight on) görülmediler. Öncelikle iki boyutlu ekran uzamının açık düzlüğünden kaçınmak ve derinlik yanılsaması vermek için yönetmenler ve kameramanlar oldukça erken bir dönemde figürü çerçevenin merkezine aldılar ama neredeyse her zaman kameralarını 90-derecelik eksenden çıkardılar. Çerçevenin merkezi izleyicinin bakışının yoğunluğunu üstlenir. Burası bizden bakmamız istenen yerdir. **90-derece kuralı** bunu değiştirmez ve gerçekten de bunu vurgular. Bir sahnenin tam merkezde, 90-dereceden görüntülenmesi bir perspektifi ortaya çıkarır ve bu yüzden, derinlik yanılsaması nedeniyle izleyiciye çerçeve içinde önemli olana ulaşması için daha fazla rehberlik eder.

Stüdyolar ve Çekim

Kompozisyonun etkileriyle ilgili denemeler sinema tarihinin başından sonuna devam etti ve hâlâ da devam ediyor. Çoğu durumda vurgu insan figürü üzerine oldu ve bu vurgu insanların konuşan oyuncuları görmeyi istediğinin varsayıldığı sesli sinemanın başlarında şiddetlendi. 1930'lar arka planın çoğu kez yumuşak odakta olduğu, kameranın parlak bir şekilde aydınlatılmış karakterlere yoğunlaştığı "**dar odak**" yıllarıydı. Sinema tarihinde her zaman olduğu gibi evrensel kurallar yoktur. 1930'larda olağanüstü popüler Frankenstein ve Dracula filmleri döneminde Alman Dışavurumculuğu'nun tekniklerini kullanan Universal Pictures aydınlık ve karanlığa, figürleri garip ortamlara ve bazen alışılmamış kompozisyonlar içine yerleştirme çok dikkat etti.



Resimler 3.12 – 3.13 *The Mothman Prophecies*'in (Mark Pelington, 2002) bu ilk çekimi alışılmamıştır, çünkü bu bir 90-derecedir, karaktere doğrudan bakıştır. Bu filmin ikinci çekimi daha kural gibidir, çünkü ilk çekimdeki adam tarafından hitap edilen iki başkarakter 90-derecelik açıdan gösterilmez, aynı zamanda biraz gözaltı hizasından görülürler. Bu bir korku filmi olduğu için, yönetmenin alışılmamış açıları denemesine izin verilir.

1930'ların dar odak, güçlü **ana ışık**la (yani parlak bir şekilde) aydınlatma ve diyalog merkezli filmlerinin o on yılın mizanseninin – onların filmlerinin çekimlerini düzenleme yöntemini – tanımladığını söyleyebiliriz. Ancak kompozisyon ve ışığa dair ortak yönlere rağmen her stüdyo kendi farklı mizansenini geliştirdi. 1930'lar her birinin kendi uzmanları, yapımcıları, yönetmenleri, görüntü yönetmenleri ve sanat yönetmenleriyle birlikte kendi genel stillerini geliştirdiği tam teşekküllü stüdyo sistemine tanıklık etti. Bu nedenle eğer MGM bu on yılın genel kuralı olan parlak, dar odağın somut örneği oluyorsa, Warner Brothers da çoğu farklı kompozisyon stratejilerini, cılız aydınlatmayı, – özellikle de yalnızca dansçıların ve karakterlerin koreografisini yapmayan, aynı zamanda onları bedenleri

garip, erotik modeller oluşturacak biçimde düzenleyen ünlü Busby Berkeley müzikallerinde – daha hareketli kamerayı kullanıyordu.

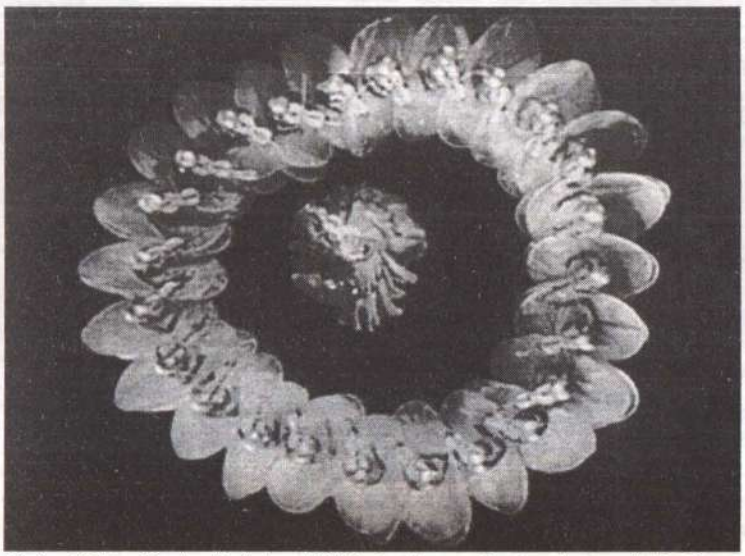
Resim 3.14 1930'ların büyük yıldız oyuncularından biri olan Greta Gabro *Grand Hotel*'de (Edmund Goulding, 1932). Onun yüzü kompozisyonun önemli bir noktasıdır. Arka plan yumuşak odaktadır, kendisi de öyle. 1930'larda kadın yıldız oyuncunun kusurlu görünmesin diye böyle görüntülenmesi yaygındı. Garbo'nun gözlerindeki ana ışığı ve saçları ve ardındaki mobilyanın bir bölümü üzerinde yansıyan arka ışığı net bir şekilde görebilirsiniz.

MGM güçlü stiliyle övündü: bu, 1930'ların ekonomik ve kültürel depresyonundan görsel bir ferahlamaydı. Diğer yandan Warners hem tematik hem de görsel olarak daha karanlık konuları işlemekte kendisini daha rahat hissetti. Warner Bros. ilk sesli gangster filmlerini (Mervyn LeRoy'un *Küçük Sezar* [*Little Caesar*, 1931], William Wellman'ın *Halk Düşmanı* [*Public Enemy*, 1931]) çeken stüdyoydu. LeRoy'un *Ben Bir Pranga Kaçağıyım* [*I Am a Fugitive of a Chain Gang*, 1932] filmi bunlar arasında belki de en karanlık olanıydı. Film Güneydeki hapishanelerdeki acımasız çalışma koşullarını kınayarak, yalnızca anlatısının ilerleyişi içinde değil, aynı zamanda bir mühendis olarak kariyerinin zirvesindeki ana karakteri James Allen'ı (Paul Muni) gösteren görece olarak parlak, açık kompozisyonlardan, hâlâ en ürpertici çekimler arasında olan ışığın kaybolduğu son çekime yönelen görsel işleyişinde de haksız biçimde suçlanan için sempati oluşturur. Yeniden kaçan Allen kız arkadaşıyla gizli bir buluşma ayarlar. Kız arkadaşı "nasıl yaşıyorsun?" diye sorar. Allen karanlığın içine çekilerek "çalıyorum" der.

Bütün bu örneklerde, kompozisyondan izleyicinin bakışının yoğunlaşmasını ya da *Ben Bir Pranga Kaçağıyım*'ın durumunda olduğu gibi bunun yokluğunu yaratmak ve birçok örnekte de gerekli etkiyi yaratmak için ışığı ve çerçevenin farklı öğelerini yan yana ve öne geriye doğru kullanmak için yararlanılır.

Mizansen, Alman Dışavurumculuğu, Kuralların İstisnaları

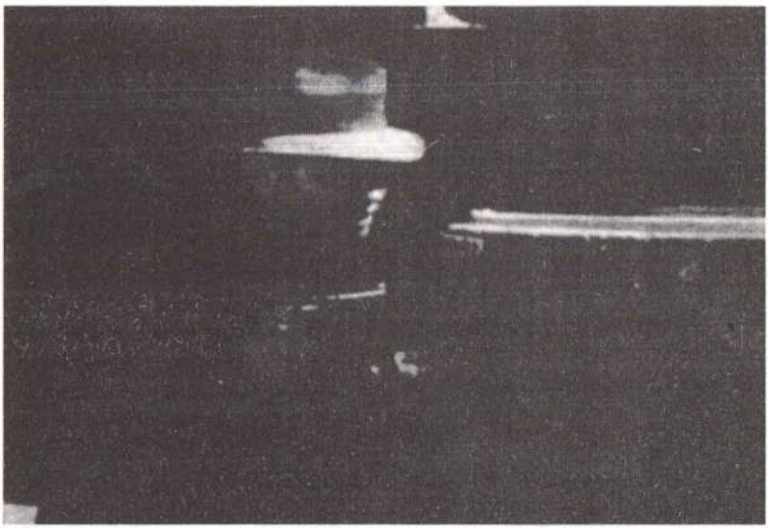
Kuralların istisnaları – örneğin Universal korku filmleri ve filmlerini ışıkla heykel gibi oluşturan Josef von Sternberg'in sineması – sinemadaki en etkili akımlardan biri olan Alman Dışavurumculuğu'ndan ödünç alınan yöntemlerin sonucuydu. Bu akım I. Dünya Savaşı sırasında ve hemen ardından Almanya'da gelişti ve atmosfer – bu örnekte karanlık, ümitsizlik ve delilik atmosferi – yaratmak için kompozisyonu ve onu oluşturan her şeyi kullanan ilk film stillerinden biriydi. Akımın etkisi, özellikle de uygulayıcılarının çoğu Birleşik Devletler'e geldiği için çok büyüktü.



Resim 3.15 • Busby Berkeley 1930'larda Warner Bros'un koregrafıydı. Onun şarkıları ve dansları genellikle bir sahnede başlar, ama dansçıların tek tek figürlerden ziyade partnerler haline geldiği soyut bir uzamda biterdi (Mervyn Leroy, *1933'ün Koca Avcıları* [*Gold Diggers of 1933*]).

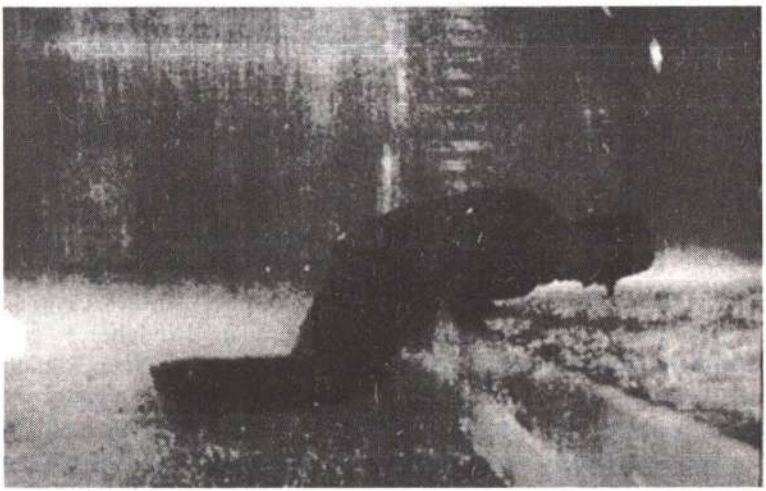
Dışavurumculuğu ve etkisini anlamak için mizansen kavramına geri dönmeliyiz. Mizansenden uzamın görüntü içinde ifade edilme tarzı olarak bahsetmiştim. Mizansen karakter yerleştirmesi, kameranın konumu, ışık, siyah-beyaz bir filmde gri ıskala tonlarının ya da renkli bir filmde rengin nasıl kullanıldığı da

dahil olmak üzere olan her şeyi içine alır. Hatta ses ve müzik bile mizansenin bir yanı olarak düşünülebilir. Bu terim aynı zamanda değer biçicidir. Yani çerçevedeki her şeyin eşit olarak aydınlatıldığı güçlü ana ışıkla çekilen, çok az hareketin olduğu ve çerçevede merkeze yerleştirilen karakterlere yoğunlaşan göz düzeyi kamerayla düzenlenen bir filmin, diyalogdan ve kurgudan öğrendiklerimize bir şeyler ekleyen bir mizansene sahip olmadığını söyleyebiliriz. Tutarlı bir görsel atmosfer yaratan, siyah-beyaz ya da renkli filmi etkili bir şekilde kullanan, kamerayı karakterlerle ilişki içinde devindiren, kısacası karakterlerin dediği kadar filmle ilişkili uzamlar da yaratan bir yönetmen mizansen yönetmenidir. Bu tür bir yapıt enderdir çünkü bütün bunları yapmak imgelem ve zaman gerektirir ancak yine de sinema tarihinin başından sonuna vardır ve güçlü mizanseni olan bir film diğer herhangi bir filmle karıştırılamaz.



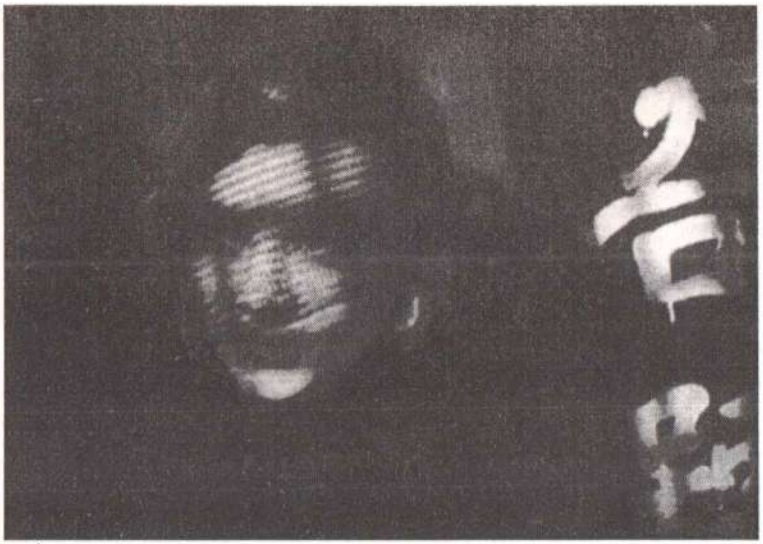
Resim 3.16 • Karanlıktaki gangster. İlk Warner Bros. gangster filmleri karakterlerini karanlıkta, çömelmiş ve silahını kullanmaya hazır şekilde düzenledi (*Küçük Sezar* [*Little Caesar*], Mervyn Leroy, 1931)

Alman Dışavurumculuğu kesinlikle mizansen üzerinedir çünkü ortam içindeki bireylerin stresli duygusal durumlarından anlam çıkarır. Bu öylesine kontrol gerektirir ki, kompozisyonun farklı öğeleri şansa ya da gerçek setlere bırakılamaz ama çarpıtılmış ve tehdit edici binaların temsilleriyle boyanmış setler, hiçbir yere gitmeyen zikzaklı sokaklar sokak lambalarının biçimlendirdiği gölgelere varır. Delilik, grotesk ve duygusal olarak baskılanma



Resimler 3.17 – 3.18 • *Halk Düşmanı*'nda (*Public Enemy*, William Wellman, 1931) Warner Bros. bir MGM filminin ana ışık güzelliğini taklit edebildi, hatta ön plandaki dönemin çekici yıldız oyuncusu Jean Harlow'la, görüntünün orta düzlemindeki gangster James Cagney'le ve arkadaki gözlerini sakınan garip heykelle ilginç bir şekilde katmanlı bir kompozisyon yarattı. Ancak gangsterle ilgili olması gerekenin zamanı geldiğinde Wellman 1940'ların kara filmini önceden haber veren karanlık, yağmurlu sokaklara geri döner.

Dışavurumculuğun I. Dünya Savaşı'ndan sonraki Alman kültürünün durumunu fazlasıyla yansıtan önemli anlatı temalarıydı. Bu durum insanlarda yankı uyandıran Frankenstein ve Dracula filmlerine aktarıldı çünkü bazılarının öne sürdüğü gibi bunlar insanlara savaşın neden olduğu korkunç yaraları ve sakatlıkları hatırlattılar.



RESİM 3.19 • Josef von Sternberg'in *Şangay Ekspresi*'nden (*Shangai Express*, 1932) bu fotoğrafta 1930'ların bir dizi kompozisyon ve ışık efektlerinin bir araya geldiğini net bir şekilde görebiliriz. Sternberg gözde oyuncusu Marlene Dietrich'i hoş bir şekilde yumuşak odağa yerleştirir ve aynı zamanda da Çin pankartıyla çerçevenin egzotizmini gösterir ve görüntüyü siyah bantlarla çizgiler.

Sternberg, Murnau ve Hitchcock'ta Mizansen

1930'da Almanya'da *Mavi Melek*'i (*Der blaue Engel*) yapmış Amerikalı bir yönetmen olan Josef von Sternberg ışıktan çok gölgeye dayanan bir mizanseni daha da geliştirdi ve Alman Dışavurumculuğu'nun etkisi altında Birleşik Devletler'e geri döndüğünde dikkatle düzenlenmiş görüntüler yarattı. Onun filmleri 1930'ların parlak bir şekilde aydınlatma normuna fazlasıyla karşıtlık içinde öykü üzerine olduğu kadar kompozisyon, ışık ve mizansenin genel inşası üzerineydi. Onların görünme tarzları onların öyküleriydi. Atmosfer ve erotizm onların anlatısıydı. (Bak. 3.19.)

1920'lerde ve 30'larda özellikle de Nazizm nedeniyle birçok Alman yönetmen Amerika'ya göç etti ve kendileriyle birlikte yaratıcılıklarını da getirdiler. İlk gelenlerden biri 1922'de Almanya'dayken ilk Dracula filmi olan *Nosferatu*'yu yapan F. W. Murnau'ydu. Onun ilk Amerikan filmi *Şafak* son dönem Amerikan sessiz filmlerine Dışavurumcu teknikleri getirdi. *Şafak* olağanüstü bir filmdir. Önceki bölümde biraz ışıkla ve devinen kamerayla stüdyoda nasıl bir atmosfer yaratabildiğini görmüştük. O aynı zamanda görüntülerini tek bir kompozisyon içinde birleştirebildi ve

Resim 3.20 • *Frankenstein'ın Gelini*'ndeki (*Bride of Frankenstein*, James Whale, 1935) Dışavurumcu eğilimler.

karakterlerini mutluluklarını ya da ümitsizliklerini ifade eden fantastik kent sahnelerine bindirebildi (superimpose). Murnau 1920'lerin sonunda bilinen her hileyi, hatta arka plan figürleri için çekimlerinin perspektifini zorlamak için kısa boylu insanları kullandı. *Şafak* sinemada sahip olduğumuz en mükemmel melodramlardan biri olması kadar kompozisyon düzenlemesi için de kaynak bir filmdir.

Alfred Hitchcock, Sternberg'in tersi yönde ilerledi. Birleşik Devletler'e göç etmeden önce önemli bir sinema oluşturmuş İngiliz bir yönetmendi. Daha önce İngiltere döneminde çalışmak için Almanya'ya gitmiş, orada bazı filmler yönetmiş ve Dışavurumcu stilden çok şey öğrenmişti. *Sapık* gibi geç tarihli bir filminde bile, duygunun mizansen aracılığıyla ifade edildiği Dışavurumcu kompozisyonu görebiliriz. Ancak Hitchcock'un sineması kompozisyonun kontrolünde daha da ileri gider ve Dışavurumcu mizanseni modern resme yakınlaştırarak genişletir. *Sapık* sımsıkı oluşturulmuş, makine gibi işleyen ve ne zaman izleseniz, artık sürpriz olmadığını bildiğiniz sürprizlere açık olan bir filmdir. Deliliğin kaçınılmazlığına dair karanlık bakışını yaratan inşasının sımsıkılığı ünlü duş cinayetindeki kurgu kadar kompozisyon ve kamera hareketine de dayanır. Bu film soyut bir inşa modeline dayalı kapalı, izole, tehdit edici ve siyah-beyaz bir dünyayı

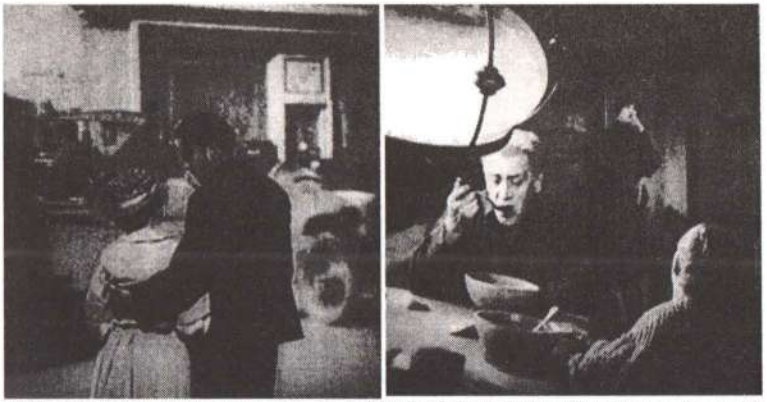
oluşturarak etkili olmayı başarır. Başka bir deyişle Hitchcock ve

Resim 3.21 • Dışavurumcu sinemadaki Frankenstein'ın habercisi olan *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, Robert Wiene, 1919). Uyurgezeri oynayan oyuncu Conrad Veidt Hollywood'a geldi ve oynadığı rollerden biri de *Casablanca*'daki Binbaşı Strasser'di.

tasarımcısı Saul Bass bir karakterin tehlikede olduğunu gösteren üç açıdan çekimlerle, bir bıçağın kesici hareketleriyle, dikey ve yatay hatların kontrol edilen kompozisyon modelleriyle *Sapık*'ı oluştururlar. Buradaki fotoğraflarda da (Resim 3.26 – 3.29) görebileceğiniz gibi bu film deliliğin perdesine asla onda bir delik açmaksızın yaklaşmamıza olanak sağlarken bakışımızın kontrolüne dayalıdır.

ORSON WELLES VE KOMPOZİSYONUN YENİDEN KEŞFİ

Daha önce belirttiğim gibi Dışavurumculuğun etkisi yaygındı ve kimse bunun avantajını sinemasal kompozisyonun yeniden düşünülmesini zorlayan filmi *Yurttaş Kane*'indeki Orson Welles'den daha iyi göstermedi. Welles sinemaya radyo ve tiyatrodaki geçmişinden geldi. Kompozisyonunun tiyatro sahnesinin derinliğine sahip olmasını ve aynı zamanda da filmde olanaklı olan zaman ve esnekliği sergilemesini istedi. O ve görüntü yönetmeni Gregg Toland başka filmlerden nadiren kullanılmış olan

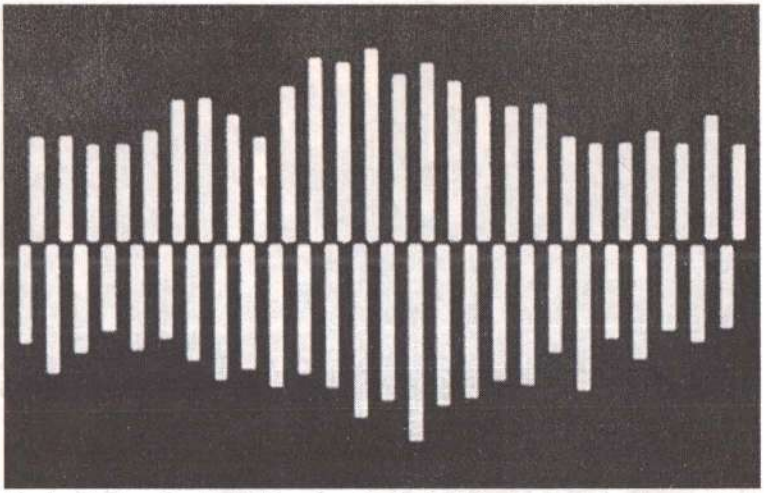


RESİMLER 3.22–3.23 • Murnau'nun *Şafak*'ı bu kitapta bahsedilen bütün sinemasal hileleri kullandı. Bu çoklu görüntü ve örtü çekimi taşradan gelen genç adamı ayartan bir kent tatil gününün görünümünü yaratır. Ve bu taşra evinde arka plandaki baştan çıkarıcı kent kadını uzamsal beklentileri çarpıtan tipik bir Dışavurumcu çekimde iyi olan her şeye bir son vermiş görünür.

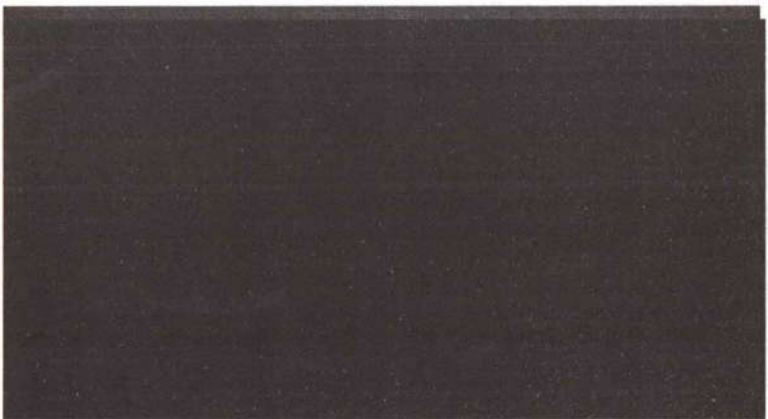
ve bir kompozisyon zorunluluğu haline gelen **derin odak** denilen bir tekniği kullandılar. Derin odak ya da "alan derinliği" kamera optiğinin bir ürünüdür. Bol miktarda ışık ve küçük bir diyafram açıklığı (yüksek bir f-sayısı olarak tercüme edilir) etkiyi yaratır. Bunu yapmak zordur, pahalıdır ve dikkati kendine çekme eğilimindedir ve neden film yapımında nadiren kullanıldığının üç nedeni vardır.

İki uzamsal düzleme odaklanmak için özel bir objektifin kullanıldığı sahte alan derinliklerinin birkaç örneği vardır. Martin Scorsese'nin *Korku Burnu*'nda (*Cape Fear*, 1991) bunu görebilirsiniz. *Yurttaş Kane*'de Toland istediği efekti elde etmek için özel objektiflere sahipti ancak bu işe yaramadığında, yararlı eski-moda özel efektleri kullandı. Karakterleri mecburi perspektifi elde etmek için boyanan bir camın ardına yerleştirdi (sahnenin iki boyutlu yüzeyinin üzerinde karakterlerin önüne doğru bir şeklide yerleştirilmiş bir resim arka tarafın izlenimini verecektir) ya da kendisinin ve Welles'in istediğini elde etmek için diğer optik hileleri kullandı. Çekime ilk başta her şeyi koymama genel kuralına göre bunların sonunda son çekimde yer alacaklarına dair daha önce söylediklerimizi hatırlayın.

Ancak *Yurttaş Kane*'deki çekimleri çoğu öğelerin çoğunun mevcut oluşuyla yapıldı ve sonuç şaşırtıcıdır. Welles izleyiciyi bakmaya zorlar: belirli bir çekimin ön, orta ve arka bölümlerinde öğeler vardır ve her biri dikkat ister. Artık kompozisyonun ana odağında konuşan insan yoktur. Gerçekten de Kane gazetesi için "İlkeler Deklarasyonu"nu okuduğu kritik anda tamamen gölgededir.



Resim 3.24 • *Sapık*'taki (*Psycho*, 1960) Saul Bass'ın jenerik sekansı filmin modelini oluşturacak olan rahatsız edici kavis kadar yataylar ve dikeylerin modelini oluşturur.

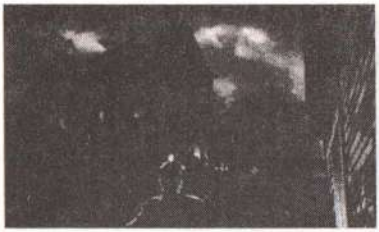


Resim 3.25 • Jenerik sekansından anlatı sekansına zincirleme geçiş görüntüdeki soyut modeli örter.

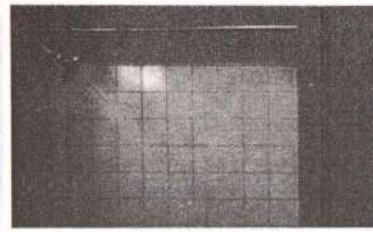
Bu müthiş bir ustalık gibi gelmeyebilir ancak izlenirken çarpıcıdır ve Kane'in kendi "ilkeleri" konusundaki içtenliğini şüpheli hale getirerek ikili bir anlatı rolü oynar ve Kane'in bir zamanlar arkadaşı olan Jed Leland'dan "deklarasyon"un yırtılmış parçalarını aldığı daha ilerdeki bir sahneyi haber verir.

Derin Odak ve Uzun Çekim

Welles *Yurttaş Kane*'de ve bunu izleyen bütün filmlerinde

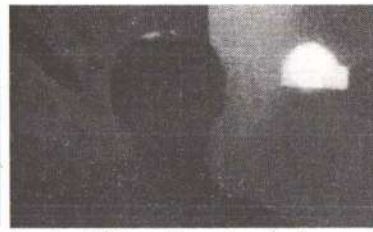


Resim 3.26 • Motel ve eski Gotik ev *Sapık*'ın oluşturduğu kompozisyon yapısının en somut örnekleridir.



Resim 3.27 • Bu yapı duş sekansından hemen sonrasında olan çekimde olduğu gibi, Hitchcock'a neredeyse soyut bir model yaratma olanağı sağlar.

Resim 3.28 • Üst-açıdan çekim Hitchcock'un bir gözdesidir. Tehlike içindeki bir karakteri gösterir ve izleyicide rahatsızlık yaratır.



Resim 3.29 • Duş sahnesi diyagonal bıçaklama hareketiyle yatay/dikey kompozisyonu parçalar.

kendi çağdaşı ressamların yaptığından tamamen farklı olmayan biçimlerde perspektifle oynadı. Lumière kardeşlerin kameramanının klasik resimden ödünç aldığı basit kaybolan noktadan ziyade Welles diğer görsel sanatçılar gibi perspektifin önce türetilen ve sonra da "gerçek" dünyayı temsil etmenin tek yolu olarak doğallaştırılan bir gelenek olduğunu anladı. Ancak söylüyor olduğumuz gibi, "gerçek" bizim ya da bir sanatçının dünyadan oluşturduğudur ve Welles sinematografik olarak dünyayı bir bireyin gerçek karakterinin onun hakkında konuşana bağlı olduğu karanlık, bilmecemsi bir yer olarak gördü. Karakterlerin içinde yer aldığı uzam yalnızca derin odak içinde karanlık değildi, aynı zamanda bu uzam öylesine düzenleniyordu ki, perspektif hatları altüst oluyor, gözü aynı anda birkaç yöne birden bakmaya zorluyor ve ona hiçbir şeyin sahipliğini vermiyordu.

Bunun görsel bir örneği Şekil 3.32'dedir. Bu sahne filmin başlarındaki muhabir Thompson'un ölü Kane'in ikinci eşi Susan'ı ilk ziyaretidir. Kadın susar ve Thompson editörünü arar. Bu sahne derin odakta tek bir uzun çekim halinde çekildi ve Thompson'un telefona yöneldiği anda kompozisyon üçe ya da her panonun birbiriyle ilişkili olduğu üç panolu bir düzene dönüşür. Susan ilk çerçevenin sol arka tarafında üzüntülü bir halde oturur. Garson

ortadadır ve siluet halinde ön planda olan Thompson orta ve sağ panoların arasında telefonun başındadır. Konuşmaktadır ve dikkatin merkezinde olması gerekir ancak orta mesafede bulunan garson ve her ne kadar arka planda olsa da özellikle Susan da dikkatimizi çeker. Bu kompozisyonun perspektifi nerededir? Yanıt, sadece iki değil, birçok perspektif hattının olduğu, her birinin farklı yönlerde dikkatimizi çektiğidir.

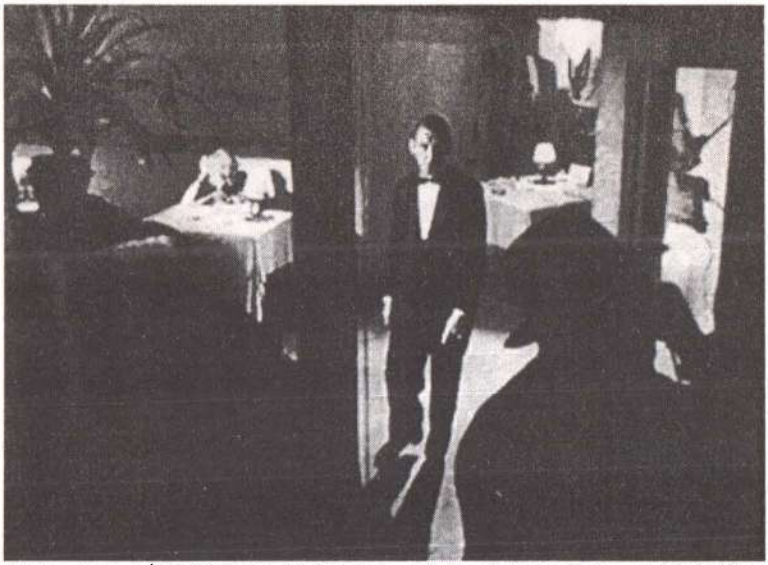
Resim 3.30 • Susan Alexander Kane'in intihar girişiminin bu görüntüsü, görüntüyü çerçevenin arkasına doğru uzanan üç katmana böler. Yeri gelmişken, bu sahte bir çekimdir. İlaç şişesi ve bardar modeldir ve örtülmüş olabilirler.

Yurttaş Kane'de bize Kane'in çocukluğunu anlatan, annesinin zengin Bay Thatcher'la onun yetiştirilmesiyle ilgili anlaşma imzaladığı ana yoğunlaşan bir sekans vardır. Bu sekans anne, oğul, baba ve çocuğu ebeveynlerinden alacak ve onu servetin ve kişisel tecridin dünyasına sokacak yeni erkek egemen figürün arasındaki değişen ilişkilerle ilgilenir. Welles bu ilişki değişimlerini karakterlerin birbirlerine ne söylediklerinden çok kamera ve karakterlerin sekansın uzamı boyunca devinimleri aracılığıyla tanımlar. Sekans Bayan Kane'in pencereden dışarı bakmasıyla ve karda kızağıyla oynayan oğlunu çağırmasıyla başlar (bu kızağın filmin sonunda Kane'in ölen belleği olan "Rosebud" olduğu ortaya çıkacaktır). Kamera Bayan Kane dönerken geri çekilir ve kamera devinirken, onun sağındaki bir figürü gösterir. Bu yeni koruyucu Bay Thatcher'dır. Kamera onlar odanın diğer yanına doğru gider ve Kane'in bakımını Bay Thatcher'a verecek olan kağıtları

Resim 3.31 • Kitaba göre film çekmek her zaman merkezde olan ve konuşan karakterin tam aydınlatılmasını gerektirir. Burada "İlkeler Deklerasyonunu" okuyan Kane karanlıkladır ve ilkelerine sadık kalmayacağını haber verir

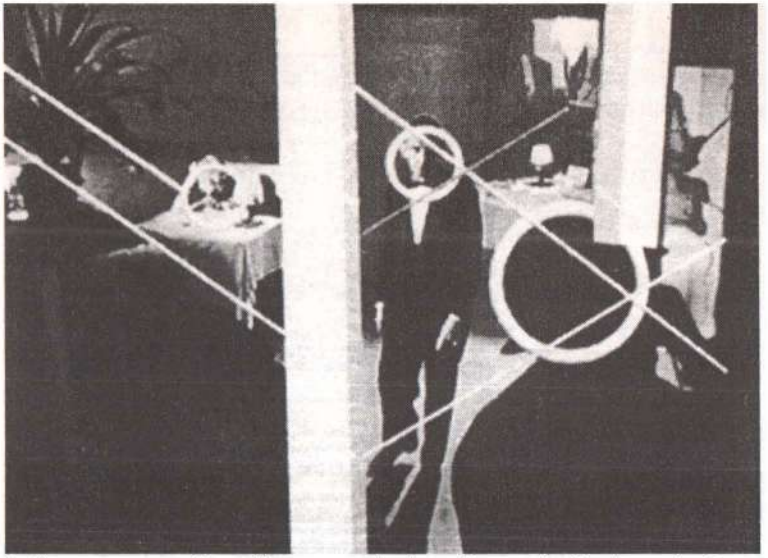
imzalamaktan konuşurlarken geriye doğru kayar. Bütün bunlar olurken dışarıda karın içindeki çocuk, kamera geri çekilirken bile pencereden görülebilir ve duyulabilir durumdadır. Derin odağın ve kameranın geriye doğru uzun kaydırma hareketinin bir sonucu olarak uzam çerçevenin gerisine doğru genişler. Bütün bunların olduğu küçük kulübe çekim içinde babanın varlığının altını çizdiği daha büyük bir psikolojik değişim ve yok oluşun alanı içinde genişler.

Bayan Kane ve Bay Thatcher odanın karşı tarafına yönelmeyi sürdürürlerken, Bay Kane çerçevenin sağ tarafında gösterilir. Çekim boyunca Bay Kane, karısı ve Bay Thatcher anlaşma kağıtlarının olduğu masaya yaklaşırlarken hep karısının biraz arkasında kalır. Onlar masaya yaklaşırlarken hâlâ pencerenin dışında oynayan çocuk bazen annesi ya da babası nedeniyle görülmez ama çekimin başından sonuna üç yetişkin ve çocuk arasında bir üçgen dinamik korunur. Bakışını dışarıda karda oynayan çocuğundan çeken anne önce karşıya ve sonra da masadaki kağıtlara bakar. Bay Thatcher'ın ve Bay Kane'in bakışları Bayan Kane'e sabitlenir. Bayan Kane bir tercihte bulunan eksen figürdür. Bu iki erkek, çocuk kelimenin tam anlamıyla kamera pencereden masaya yönelirken yaratılan görsel efektle kendisinden çekip alındığı sırada kadının davranışlarına bağımlıdırlar.



Resim 3.32 • İzleyici bu görüntü içinde çabalamak zorundadır, çünkü Welles farklı figürler arasında kesme yapmaz, ama onların hepsini çerçeve içinde görüş alanında tutar

Bayan Kane ve Bay Thatcher'ın masaya oturmasından ve Bay Kane'in de onların yakınına gelmesinden sonra, kamera yukarıya tilt yapar ve babanın bir an için biraz tehdit edici – en azından çocuğun götürülmesi anlaşmasını imzalamaya hazır olanlar için tehdit edici – olarak görünmesine neden olur. Alışılmamış bir şekilde alt açıdan kamera konumunun bir karakteri çerçevede tehdit edici bir tarzda olduğundan daha büyük ve korkunç hale getirme etkisine sahip olduğuna dikkat edin. Bununla birlikte bazen Welles ironik bir şekilde bu kamera konumunu bu görkemli figürün gücünü yitirmek üzere oluşunu göstermek için kullanacaktır. Alışılmamış bir üst açıdan kamera konumu bir karakteri küçültür. Hitchcock çoğu kez fiziksel ve ahlaki tehlike içindeki bir karakteri göstermek için yönelim bozucu bir üst açı çekimini kullanacaktır. *Yurttaş Kane*'deki bu sekansta babanın gücü az ve zayıftır. Baba oğlunu aslında annesinden satın alan bir adama kaptırmak üzeredir. Üç yetişkin iş anlaşmaları üzerine konuşurlarken, diğer yanda onların uzağında olan ve pencereden net bir şekilde görülen çocuk Kane şimdi üçgenin zirvesini oluşturur. Bay Kane ne kadar para kazanılacağını anladığı anda anlaşmaya muhalefetine son verir. Daha sonra odanın arkasına gider ve sanki oğlunu yaşamından çıkarıyormuş gibi pencereyi kapatır. Bayan Kane ve Bay Thatcher onun ardından gelirler; anne yeniden pencereyi açar ve nihayet



RESİM 3.33 • Burada Welles'in perspektifi nasıl simetrik olmaktan çıkardığını, gözümüzü çekimin farklı düzlemleri boyunca gezdirdiğini ve mizanseni karmaşıklaştırdığını görebiliriz.

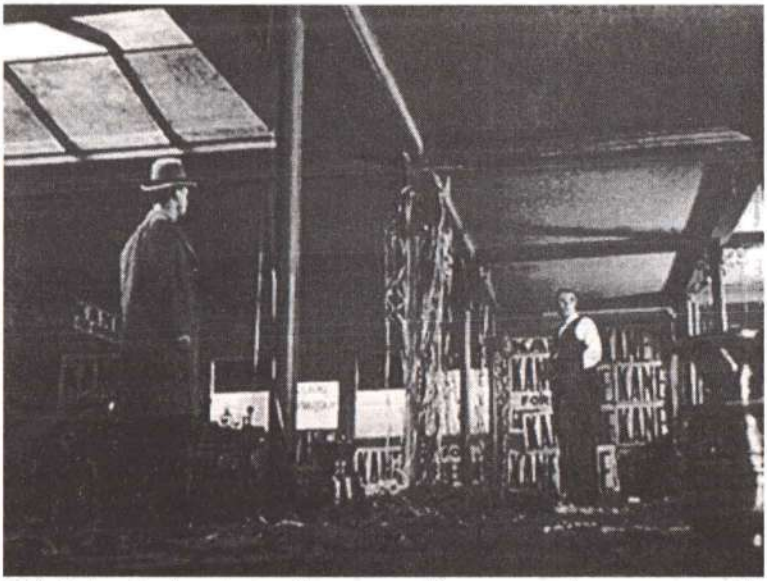
yaklaşık iki dakika otuz saniye sonra Bayan Kane'in pencerenin dışından 180-derecelik karşı açısı vardır.

Uzamın bu karmaşık düzenlenişi ve yeniden düzenlenişi küçük bir odada bir tür Oedipal baleyi, çocuk açısından hem kazanılan hem de kaybedilen otoritenin ve değişen ebeveyn ilişkilerinin bir dansını yaratır. Dinamik uzamsal sınırları içinde kameranın ve karakterin balesi konuşulan diyalogdan çok daha zarif ve anlatı olaylarından çok daha tanımlayıcıdır.

Yurttaş Kane'deki daha az karmaşık başka bir uzun çekim Kane'in seçim yenilgisinden hemen sonra olur. Bu Kane ile arkadaşı Jed Leland arasındaki uzun bir diyalogdur. Kamera zemine yerleştirilmiştir ve yukarı doğru bu iki figüre bakar; biri seçim yenilgisi nedeniyle büyüklüğü azalmış bir dev, diğeri ise gücünü kazanmaya başlayan itaatkar bir arkadaştır. Kamera onlarla birlikte devinir ama kesme yoktur. Kameranın konumu ironiktir; güç, dünyaları içinde yerleri gözümüzün önünde değişen bu iki figürü gözlememizdedir.

Welles için *Kane*'de ve aktif kariyeri boyunca yaptığı diğer filmlerde sahne esnek bir uzam, izleyiciler olarak bizlerin kompozisyon içindeki farklı öğeleri arayıp bulmak zorunda olduğumuz talep edici bir uzam haline gelir. *Yurttaş Kane* diğer etkilerle birlikte **kara filmin** bir öncüsüydü. Bu özel türden daha

sonra ayrıntılı olarak bahsedeceğiz. Ancak burada bu türün modern sanat kadar doğrudan *Yurttaş Kane*'den gelen karanlığa, merkezin olmadığı kompozisyonlara, karmaşık perspektif hatlarına bağlı olduğunu belirtmek önemlidir. Karanlık bu türün görsel inşası kadar teması haline de gelmiştir. Kompozisyon – *Sapık*'ta olduğu gibi – huzurdan ziyade endişe yaratmak için kullanılır.



RESİM 3.34 • Bu alt-açı derin odak ve uzun çekim görüntüsü durumu ve gücündeki değişen konumları gösterir. Kane valilik seçimlerini kaybetmiştir ve arkadaşı Jed Leland New York'tan ayrılır. Bu mizansen diyalog kadar fazla enformasyon sağlar.

KURALLARA KARŞI GELMEK

Diğer yönetmenler de Hollywood stiline karşı çalışmayı isteyen bir yönetmenin özellikle bağrına bastığı uzun çekimi kullanırlar. Sadece birkaç isim verirsek, Murnau'nun *Şafak*'ı (1927), Howard Hawks'ın *Büyük Uyku*'su (*The Big Sleep*, 1946), kompozisyonları İngiliz ressam Francis Bacon'ın sanatına dayanan Bernardo Bertolucci'nin *Paris'te Son Tango*'su (*Last Tango in Paris*, 1972), Chantal Akerman'ın *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*'i (1975, 6. Bölüm'de ayrıntılı olara tartışılacak), Fransız yönetmen Jean-Luc Godard'ın bütün filmleri, Terence Davies'in *The Long Day Closes*'ı (1992), Alexander Sokurov'un *Russian Ark*'ı (2002), Yunanlı yönetmen Theo Angelopoulos'un ya da Rus Andrei Tarkovsky'nin her filmi

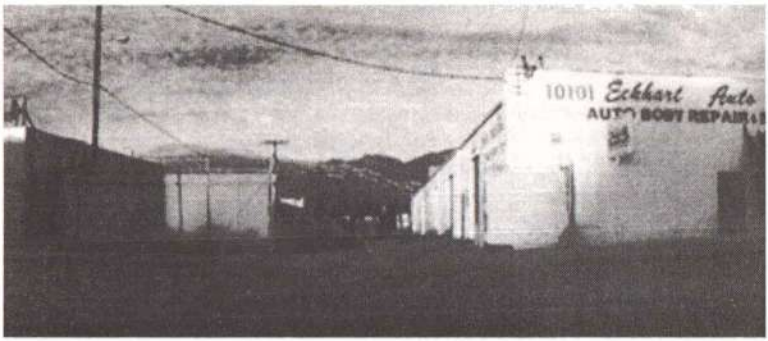
Resim 3.35 • Kubrick'in *Otomatik Portakal*'ın (*A Clockwork Orange*, 1971) uzun açılış çekimi boyunca geriye çekilir ve bir Hollywood filminin alışılmış stilinin tam tersi olan korku veren bir simetriyi, yapaylığı, garipliği ve tehdit ediciliği gösterir.

yönetmenlerin standart Hollywood uygulamasından farklı sonuçlar elde etmek için devamlılık kurallarına karşı çalışabilme, uzun çekimi, alternatif kurgu modellerini, alışılmamış görsel ve dramatik ritimleri kullanabilme yollarını gösterir. Buna benzer filmlerde izleyicinin bakışı bir anlamda kilitlenmez, öyküden uzaklaştırılır ve bunun yerine öykünün nasıl oluşturulduğuna bakmaya yöneltilir.

Belirtildiği gibi bazı yönetmenler 180-derece kuralını uygulayarak ve dikkatimizi görüntüye odaklayarak, ekranın iki boyutlu kompozisyon uzamını kullanmayı ve açığa vurmayı isterler. Stanley Kubrick çekimlerde yalnızca olağan görüş noktasını değil, aynı zamanda görüntü ve kompozisyonun bir miktar dengesini bozmak için simetrik kompozisyonlar oluşturan bir yönetmendi. Çağdaş yönetmen P. T. Anderson da *Punch Drunk Love*'da (2002) 90-derece kuralıyla denemeler yaparak karakterlerini – özellikle Adam Sandler – neredeyse soyut ortamlara yerleştiren, çoğu anlatı filminin gerçekçiliğinden uzak kompozisyonlar yarattı.

İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni kompozisyon anlayışlarını tamamen değiştirdi. Antonioni filmlerinde – diğerlerinin yanı sıra *Serüven* (*L'avventura*, 1960), *Gece* (*La Notte*, 1961), *Batan Güneş* (*L'eclisse*, 1962), *Kızıl Çöl* (*Deserto rosso*, 1964) ve *Cinayeti Gördüm* – bazen Soyut Dışavurumcu resme yakınlaştı, kompozisyonu her zaman karakterlerinin ruh haline tanımlamak için kullandı ve karakterleri bir manzaradaki figürlere indirgedi (manzara karakterlere hükmetti). Soyut Dışavurumcu

resim anlatı filminin yapamadığı bir şey olan figürden tamamen uzaklaştı. Ancak Antonioni'nin sinemasında çoğu kez modern dünyada varoluş hallerini ifade eden soyut modeller içinde figür ve manzara iç içe geçer.



Resim 3.36 • 2002 tarihli filmi olan *Punch Drunk Love*'da Paul Thomas Anderson olağan görüş noktasıyla, 90-derece çekimiyle denemeler yapar.

Resim 3.37 • Michelangelo Antonioni, Welles'in *Yurttaş Kane*'de yaptığı gibi, kompozisyonun olanaklarını radikal ve farklı bir şekilde yeniden düzenledi. *Serüven*'den (*L'Avventura*, 1960) bu çekimde karakterler denizin ve adanın kompozisyonunun ufki hatlarının parçası haline gelirler. Ancak düşününce bu kompozisyonun Griffith'in *The Unchanging Sea*'den (bak. Resim 3.10) ne kadar uzak olduğu düşünülebilir?

IŞIK VE RENK

Yurttaş Kane'in ışığı yalnızca 1930'ların genel güçlü ana ışığından değil ama genelde sinemadaki aydınlatmadan farklıdır. Kara film istisna olmak üzere, gölge ve karanlık öykünün temel itici gücü olarak kullanılır: bir gece takibi, bir korku filminin karanlık evi, tehlikenin pusuya yattığı soluk bir şekilde

aydınlatılmış araba garajı. Temel, **üç noktadan aydınlatma** gelenek haline gelmiştir: konuşan karakterler üzerindeki, onların gözlerini yakalayan (herhangi bir filme bakın, Şekil 3.14'te olduğu gibi ön plandaki karakterlerin gözlerindeki bir parıltıyı fark edeceksiniz) bir **ana ışık**; arka plandaki karakterleri belirginleştiren ve derinlik yanılsaması yaratan bir **arka ışık**; belki de en ustaca ışık olan, dokuyu veren, derinlik sağlayan ve görsel ipuçlarını veren ve mizanseni tanımlayan **dolgu ışık**.

Renk siyah-beyazdan gelen çok farklı ışık sorunlarını gösterir. Renk ya hafif boyama ya da renklendirme yoluyla ilk filmlerde bile vardı. Rengi yakalamak için farklı işlemler denendi, ta ki üç renkli **Technicolor** yerleşinceye kadar. Technicolor aslında 1917'de ortaya çıktı ama 1932'ye kadar "üç renk" işlemi mükemmelleşmedi. Bu her biri ana renkler olan sarı, yeşil ve maviyi (cyan) yakalasın diye filtre edilen siyah-beyaz negatifin üç kuşağını kullanan karmaşık bir işlemdi. Bu negatifler daha sonra filme aktarmak üzere negatif üzerinde filtre edilen renklere tekabül eden boyalara olanak sağlayacak şekilde pozitif üzerine basıldılar. Bu işlem pahalıydı, teçhizat çok büyüktü (eğer Washington D. C.'deki Smithsonian'ı ziyaret ederseniz, sergilenen büyük, eski Technicolor kamerasını görebilirsiniz) ve çok fazla ışığı gerektiriyordu. Aynı zamanda Technicolor patentli bir işlemdi, bu nedenle her stüdyo teçhizatı ve bir Technicolor uzmanını kiralamak zorundaydı. Genellikle bu işlemin sahibinin eski eşi olan Natalie Kalmus'un sahnenin nasıl olması gerektiği konusunda renge dair özel bir düşüncesi olurdu: etkileyici pastel renkler.

Mesele günümüzde aramızdan bazılarının siyah-beyazı "gerçekçi olmayan," renkliyi ise gerçekçi bulmasıdır. Ancak 1930'lardan 1950'lere kadar tam tersi geçerliydi ve renk neredeyse sadece müzikal ve fantezi filmleri için rezerve edildi. Daha önce belirttiğimiz gibi filmlerin sonunda televizyonu hedefleyerek renkli hale geldikleri 1960'larda yalnızca gri ıskalayla elde edilebilen siyah-beyaz görüntüleme kompozisyon efektleri ortadan kalktı. Technicolor negatifleri de aynı şekilde. Eastman Kodak'ın bütün renklerin tek bir negatif üzerine yüklendiği "tek kuşak" (monopack) işlemi egemen hale geldi. Bu işlem daha ucuzdu ve eklenecek bantlar yoktu ancak **gösterim kopyası** tamamen istikrarsızdı. 1970'lerde sinemacılar filmlerinin geri döndürülemez şekilde pembeleştiği şikayetinde bulunmaya başladığında, Kodak daha istikrarlı bir formül geliştirdi.

Bu sorunlara ve renkli çekimi standartlaştırma taleplerine rağmen, birkaç yönetmen bazen renkleri soluklaştırmayı denediler, bazıları da "parlama" ya da önceden pozlanmış ham film

kullandılar, böylece görüntü, solgun sarı-yeşilin David Fincher'ın *Yedi*'yi (*Seven*, 1995) istila etmesi gibi, standart renk tonuna sahip olacaktı. Bir çok yönetmen duygularla ilişkili ve karakterlerin ruh hallerini ifade eden renk kombinasyonlarını ustaca tercih ederler. Stanley Kubrick'in son filmi *Gözleri Tamamen Kapalı* (*Eyes Wide Shut*, 1999) başından sonuna mavi ve altın sarısı ışığı kullanır, böylece rengin neredeyse ressamlara özgü tutarlılığını elde eder. Anlaşılması güç kompozisyonlarından daha önce bahsettiğimiz Michelangelo Antonioni *Kızıl Çöl*'de renge yönelmiş ve rengi daha da ressamca kullanmıştır, öylesine ki filmin paleti karakterlerin neredeyse anlaşılmaz duygularının tuvalini biçimler. Başka türden bir dışavurumculuğu yaratan Antonioni duygusal değerleri, belki de karakterlerin değerlerini ya da büyük bir tuval olarak filmin kendisinin değerini ifade etmek için rengi kullandı.

Resim 3.38 • Joseph L. Lewis'in *The Big Combo*'sunun (1955) final sekansından bu görüntüde ışık kötü adamın karanlığına zorla girer hale gelir. Bu film ünlü kara film görüntü yönetmeni John Alton tarafından çekildi.

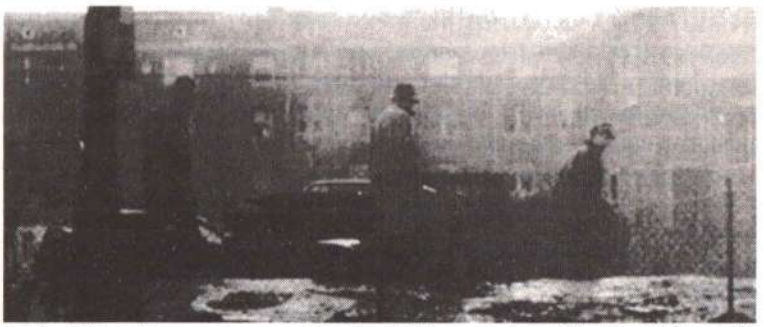
Resim 3.39 • Sergio Leone Panavision çerçevesi içindeki yakın-çekim sorununu çerçeveyi doldurarak çözdü (*Batı'da Kan Var* [*Once Upon a Time in the West*], 1968).

Siyah-beyaz ya da renkli olsun ışık ya sahneyi düzleştirebilir ya da gerçekten sahneyi ışıkla bir heykel gibi yontabilir. Bir anlatı etkisi üretir, sessizce bizi bir karakteri ve onun davranışlarını ya da bütün filmin yönünü nasıl yorumlamamız gerektiği konusunda bizi yönlendirir. Kara filmde, aydınlıktan çok karanlık baskındır. Kara filmin dünyası karakterlerini karanlığa kapatır ve biz bazen onları karanlıkta ve çoğu kez de eğimli, çok alt ve üst açıdan kompozisyonlar içinde bulmak zorunda kalırız.

Genellikle ışık kompozisyonun parçası olarak film ekranının iki-boyutlu uzamına derinlik ve doku kazandırmaya, dikkatimizi çekmeye ya da saptırmaya yardım eder, bizi görüntünün içinde yönlendirir, hatta izleyiciyi mizansenin bütününün bir parçası haline getirir.

Geniş Ekranda Düzenleme Yapma

Işık derinlik ekleyebilir. Ekranın büyüklüğü genişlik sağlar. Welles standart bir film çerçevesinin bütün avantajını kullanabildi ve onu en kenarlarına kadar düzenleyebildi. Daha önce tartıştığımız yönetmenlerin çoğu artık çerçevelemelerini televizyon, video bant ve alışveriş merkezlerindeki sinema salonları nedeniyle güvenli hale getirmek için ekranın merkezine doğru düzenleme yapmaktadırlar. Ancak daha önce gördüğümüz gibi önemli istisnalar, her iyi sanatçının kendi dünyasını onu temsil etmek için kullandığı araç açısından görmesi ve düşünmesi gibi, gerçekten geniş ekranda düşünen yönetmenler olmuş, hâlâ da olmaktadır (bak. Şekil 3.6 ve 3.7). Sinemaskop ve Panavision'un ortaya çıkışının, yüzün tam çekiminin geniş dikdörtgeni asla dolduramayacağı için yakın-çekimi yok ettiği söylenmiştir. İtalyan yönetmen Sergio Leone "Spagetti Western" denilen filmlerinde (*Bir Avuç Dolar* [*Per un pugno di dollari*, 1964], *İyi, Kötü ve Çirkin* [*Il buono il burutto il cattivo*, 1966], *Birkaç Dolar İçin* [*Per qualche dollare in piu*, 1967] ve *Batı'da Kan Var* [*C'era una volta il West*, 1968]) yakın-çekimi kendi düzenleme stratejisinin merkezi haline getirdi, karakterlerin yüzlerini ekranda uzun uzadıya tuttu ve gerçek bir bakışlar aryası yarattı.



Resim 3.40 • Sıkıştırmalı geniş ekranda ufki hattın esnemezliği. David Fincher'in *Yedi*'sinden (*Seven*, 1995) bu görüntüde kapalı ufuk içinde neredeyse bütün karakterler kaybolur.

Robert Altman kendi geniş ekran kompozisyonlarını soldan sağa, önden arkaya doğru figürlerle doldurur ve daha sonra da kalabalık içindeki önemli (ya da önemli olmayan) olayları seçmek için bir zoom objektif kullanır. Altman'ın ses kuşağı bile "geniş ekran" ve derin işitsel odaktır. Karakterlerin konuşmaları ve durarak karşısındakinin diyaloğunu söylemesi için beklemek yerine bir Altman filmindeki – Howard Hawks ve Orson Welles'in çoğu filminde olduğu gibi – herkes aynı anda konuşur. İzleyici bir Altman filminde ses bileştiricisinin (mixer) olmasına gereksinim duyar.

David Fincher Panavision ekranının ufki hattından görsel olarak neredeyse büyülenir ve görüntülerini tekrar ve tekrar ufka karşı düzenler. Sonuçta uzman ve yetenekli yönetmenlerin filmleri buna benzer. Onlar bir model karşısında düzenleme yaparlar, belki de izleyicinin konuşmakta olan karakterlere doğru bakışını yöneltmekle pek ilgilenmezler ve daha çok mizansenin bütün bileşenlerinin duyguları, düşünceleri ve en önemlisi *görsel enformasyonu* ifade etme yönünde çalıştığı bütün bir kompozisyon stratejisi yaratmaya yönelirler.

DEVİNEN KAMERA

Devinen kameraya dair tanımlamalar yazmak neredeyse imkansızdır. Ancak kamera hareketi filmdeki en önemli kompozisyon öğelerinden biridir ve burada yapabildiğimizin en iyisi olarak görülmesi gerekir. Bu önemlidir çünkü yönetmene uzamı yaratma ve katetme olanağı sağlar. Devinen kamera yönetmenin meraklı görünün bir uzantısı haline gelir, tabii yönetmen meraklıysa. Scorsese'nin *Sıkı Dostlar*'ındaki (*Goodfellas*, 1990) Henry ve Karen'ın Copacabana'yı ziyaret ettikleri yaklaşık dört dakikalık çekimde olduğu gibi, yönetmenin hüner gösterisinin bir haykırışı bile olabilir. Crystals'ın müziği eşliğinde, çekim onlar sokaktayken başlar, kulübün merdivenlerinden inerler ve mutfağın içinden geçerek kendileri için hazırlanmış masaya gelirler; kamera yeniden devinip onların yanından geçen başka bir grup insanı ve daha sonra da sahnede gösteri yapan bir komedyeni seçene kadar oturur ve konuşurlar. Hüner gösterisi, ancak aynı zamanda da bir karakter tanımlaması. Henry burada oyunun tepesindedir ve aşağıya kaymaya başlayacaktır. Devinen kamera karakterin kompozisyonunu ifade eder: güçlü, kontrollü uzam onun yaklaşmasının önünde geri çekilir.

Kubrick *Otomatik Portakal*'daki (*A Clockwork Orange*, 1971) plakçı dükkanında Alex ile benzer bir gambit oluşturur. Karakteri izlemekten ziyade kamera, o dükkanın içinde ilerlerken onun önünden geri çekilir, ses kuşağında Beethoven çalmaktadır. Alex her şeye hakimdir, kamera ve uzam onun önünde geri çekilir, onun hizmetindedir.

Bazen devinen bir kamera tehdit edici olabilir, karakterin tuzağa düşmesini ya da öneminin azalmasını göstermek için uzamı yeniden düzenleyebilir. Welles bunu yapar, kamerasını karanlıkta devindirir, kamera, *Dava*'da (*The Trial*, 1962) Joseph K. ağaç tirizlerden yapılmış bir tünel boyunca koşarken yaptığı gibi,

Resim 3.41 • *Otomatik Portakal*'daki plak dükkanı boyunca yapılan kaydırmalı çekimden bir fotoğraf. Bu görüntü Kubrick'in çok sık kullandığı diğer kompozisyon tekniklerini gösterir: doğrudan kameraya parlamasına izin verilen ışık; derin odağı yaratan ve görüntüyü bozuluma uğradan geniş-açı bir objektif.

karakterin önünde kaçar. Devinen bir kamera ender durumlarda ve yetenekli ellerde zamanı gösterebilir. Yunanlı yönetmen Theo Angelopoulos *Traveling Players* (1975) filminde caddede yürüyen bir grup insanı aşırı bir **uzun çekim**de görüntüler. Onlar yürür ve kamera devinirken, etraflarındaki cadde değişir, tarihte geriye doğru gider. Alexander Sokurov *Russian Ark*'ta çok daha dramatik bir örneği yaratır. Sayısal video olarak çekilen film, St. Petersburg'daki Hermitaj müzesinin salonlarında ve galerilerinde çok tartışılan bir şeyin – Rusya tarihinin üç yüz yılını içeren kesmesiz bir kurgu – yaratıldığı kesintisiz doksan altı dakikalı bir çekimdir.

Daha az dramatik örneklerde bile devinen bir kamera özellikle de bir **uzun çekim** ile kullanıldığında zamansal bir olaydır. Geleneksel sinemanın kısa çekimlerinden farklı olarak uzun, devinen kamera sekansları zamanı gösterir ve oyunculara sanki sahnedeymiş gibi oynamalarına olanak sağlar, onların duygularının gelişiminden zamansal bir süreci oluşturur.

Kompozisyonu oluşturan öğeler açık bir şekilde çok sayıdadır ve karmaşıktır. Ancak onlar her filmin doğrudan görsel varlığını oluştururlar. Kurguyla birleştiklerinde bir anlatı yaratılır. Şimdi de kurgu işlemine kesme.

NOTLAR VE REFERANSLAR

Kompozisyon: Çerçeve Oranı••Seyirlik olarak ilk dönem sinema için bak. Tom Gunning, "An Aesthetic of Astonishment: Early Film and the (In)Credulous Spectator," *Film Theory and*

Criticism içinde (der. Leo Baudry ve Marshall Cohen), 6. Baskı (New York: Oxford University Press, 2004), ss. 862-77. John Belton, *Widescreen Cinema* (Cambridge, M.A.: Harvard University Press, 1992) geniş ekran tekniği ve estetiği için mükemmel bir kaynaktır. Altın Oran üzerine bilgi için bak. Ocvirk, Stinson, Wigg, Bone and Cayton, *Art Fundamentals*, 9. Baskı (New York: McGraw-Hill, 2002), ss. 62-65. Lotta H. Esner, *The Haunted Screen* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1974), Alman Dışavurumculuğu üzerine hâlâ en iyi kitaptır. Korku filminin I. Dünya Savaşı'na bir tepki olarak ortaya çıktığı görüşü için bak. Robert Skal, *The Monster Show: A Cultural History of Horror* (New York: Faber & Faber, 2001).

Stüdyolar ve Çekim••Busby Berkeley ve onun insan figürünü işleyişinin mükemmel bir incelemesi için bak. Lucy Fischer, *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre* (Princeton, N.J.: Princeton University Press, 1996), ss. 37-55.

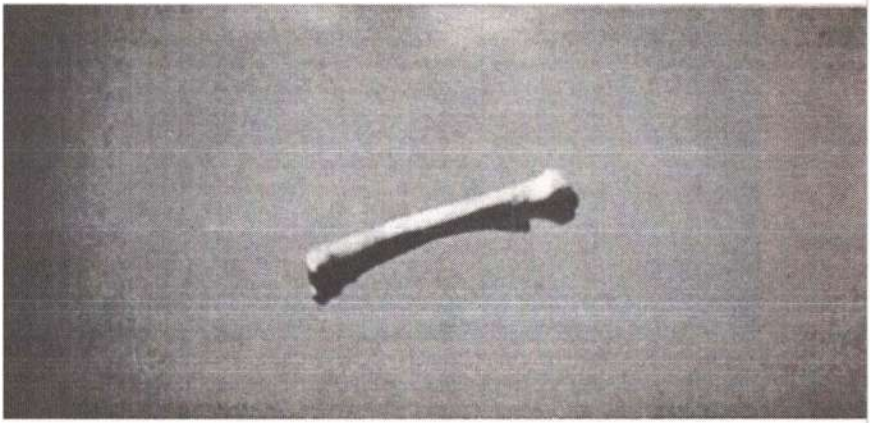
Sternberg, Murnau ve Hitchcock'ta Mizansen••*Sapık*'ın geniş bir görsel analizi için bak. Robert Kolker, "The Man Who Knew More Than Enough," *Alfred Hitchcock's* Psycho: *A Casebook* içinde, der. Robert Kolker (New York: Oxford University Press, 2004), ss. 205-58.

Derin Odak ve Uzun Çekim••André Bazin I. Bölüm'de künyesi verilen *What Is Cinema?*'nın başından sonuna derin odak ve uzun çekimin düşünce yüklü doğasına hitap eder.

Işık ve Renk••Bak. James L. Limbacher, *Four Aspect of the Film* (New York: Arno Press, 1977). Limbacher aynı zamanda ekran büyüklüklerini de analiz eder.

4

▸ BLOKLARI OLUŞTURMAK II: KURGU



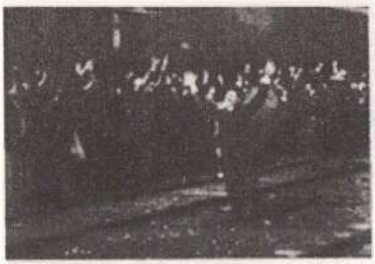
Uzun çekim geleneksel Hollywood film yapımında ender karşılaşılan bir çekim tipidir. Ortalama bir Hollywood filminde izlediğimiz, anlatımın süregiden, şeffaf bir süreci olarak *görünür*, ancak bu süreç uzun bir çekimle yaratılmaz. Bir deneme yapalım: her çekimin ekranda sürdüğü saniyeyi hesaplayarak başlayın – başka bir deyişle yeni bir görüntü öncekinin yerini aldığında başlayın ve başka bir görüntü onun yerini alana dek saniyeleri sayın. Size sonuçların şaşırtıcı olacağı sözünü veriyorum. Bir Amerikan filminin ortalama çekim süresinin yaklaşık dokuz saniye, genellikle bundan daha kısa ve nadiren de daha uzun olduğunu keşfedeceksiniz. Bu zorunlu olarak yapım sırasında yapılan çekimin yalnızca dokuz saniye uzunluğunda olduğu anlamına gelmez ancak klasik Hollywood stili denen filmin derin, daimi yanılsamasına işaret eder: kısa film parçaları süregiden bir öykü süreci yanılsaması yaratmak için birbirine eklenir.

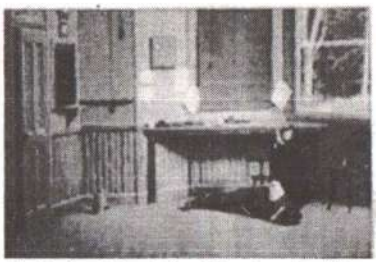
Ancak bunu tam olarak anlamak için biraz geri gitmemiz gerekiyor. Çekim ve onun kompozisyonu ekranda gördüğümüzdür. Bir kesme ya da kurgu görünmezdir; gördüğünüz tek şey onun sonucudur: başka bir çekim. Ancak kesmenin ortaya çıkardığı amaç ve olasılıklar, kesmenin nerede yapılacağını kısmen de olsa belirleyecek olan çekimin kendisini oluşturan öğeler kadar

Resim 4.1 • Bu zincirleme aracılığıyla Rick (Humphrey Bogart) geçmişe, Paris'teki mutlu günlere döner. Karema ona yakınlaşmıştır ve bu mesafede Rick Paris görüntüsü zincirleme ile onun üzerinde belirirken odak dışına çıkar (*Casablanca*).

karmaşık ve çeşitlidir. Çekim gibi kurgu da zamansal yapıyı – bir filmin anlatısı boyunca karakterlerin hareketlerini ve olaylar – oluşturarak ve bakışımızı ve karakterlerinkini yönetmenin önemli gördüğü şeylere ve olaylara yönelterek zaman ve uzama hitap eder. Kurgu aynı zamanda bir yerden ya da zamandan diğerine geçişleri yaratır. Örneğin bir çekimin karardığı ve diğerinin açıldığı bir **zincirleme** geçiş, bir sekansın bir anlatı anının sonunu göstermek için siyaha kararması gibi bir kurgu efektidir. Bu, bir sahneyi hızla siyaha karartarak bir sahneyi bastıran, izleyiciyi ne olacağı konusunda merak ve beklenti durumuna sokan Alfred Hitchcock'un gözde bir aygıtıydı. Bu teknikler ya kamerada ya da **optik basım aygıtında**, filmin yıkanmamış parçası üzerine yansıtılmak üzere çoklu görüntülere olanak sağlayan optik olarak yaratılsalar bile, bunlar hâlâ kurgu teknikleridir. Bazı çeşitlemeler, zincirlemenin dalgalı hatlarla yaratıldığında olduğu gibi sinemasal gelenekler haline gelmişlerdir ve örneğin bir **geçmişe dönüş**ün olduğunu biliriz. Bu, izleyicinin hemen ne anlama geldiğini bilene kadar sürekli tekrarlanmış bir gelenektir. Günümüzde bu ve diğer geçiş aygıtların – tıpkı zincirleme ya da **silinme** gibi – yerini **kesme** almıştır.

Kurgunun biçimsel ifadesi ve yöntemi kesmedir, çekimin gerçekten – ya da bugün sayısal – kesilmesidir. Bir çekim bir filmin





Resimler 4.2 – 4.5 • Bir anlatıdan dört uzam: soygun, dans, soygunun bir kurbanı üzerinde dua eden bir kadın, danstaki insanların soyguncuları takibi. Bu örnekler doğrudan birbirlerini izlemezler, ama Porter'ın bir dizi aksiyonu içine alması için anlatıyı yönlendirme tarzını gösterir (*Büyük Tren Soygunu*).

gerçek ya da görünüşte kesintisiz uzunluktaki birimidir, kurgu ise onu kesmektir. Ancak kurgu keserek ayırdığı kadar birleştirir de. Kurgu aracılığıyla yönetmenler bir filmi çekimlerini düzenleyerek oluştururlar. Kurgu bir çekime yapılandır. Kurgu kesmektir; ancak bir kurgu genellikle iki çekimin birleştirilmesine gönderme yapar. Çok sayıda kurgu stili vardır, en baskın olanı da Amerikan film yapımının klasik **devamlılık stili**dir.

Bu noktada makul soru niye kurgu olurdu? Neden filmin sekansları tek bir çekimle yapılmıyor ve böylece parçaların bütün olduğu inancı içinde izleyicinin gözünü yanıltmaksızın zaman ve mekan birliği sağlanmıyor? Bu sorunun yanıtı Hollywood stüdyo film yapımının tarihi ve kültürünün derinliklerinde yatar ve klasik stilin gelişimini anlatır. Sinema tarihinin en ilk döneminde – Edison, Lumière kardeşler ve George Méliès'nin ve 20. yüzyıla geçişi izleyen birkaç yıllık dönem – filmler kısaydı ve genellikle bir ya da bir çekimden oluşuyordu. Fazla kamera hareketi yoktu ve uzam çoğu kez cepheden ve durağan olan çekimin kompozisyonuyla tanımlanıyordu. İnsanlar bu cepheden, durağan bakışın oditoryumun bakış açısından bir sahneye bakışı, çoğu ilk sinema seyircilerinin anlayacağı ve rahatlatıcı bulacağı bir perspektifi sunduğu görüşünü geliştirdiler. Daha önce bahsettiğim daha yakın tarihli kuramlar ilk dönem sinemada seyirliğin bu

yönünü öne çıkardılar: şaşırtıcı ve çekici bir olayı gösteren bir çekim – bir mesaj alan Başkan McKinley, bir dans meraklısı, öpüşen bir çift. Göreceli birkaç yıl içinde, izleyiciler çekimin uzamsal düzenlenişinden ve görüntünün kompozisyonundan giderek daha fazla rahatlık hissettikçe, sinemacılar filmlerin öyküsünün – anlatısının – inşasıyla ilgili denemeler yapmaya başladılar. Tek çekimin yeterince esneklik sağlamadığı görüldü. Esneklik kurgu için anahtar nedendi: sinemacılar bakış açısını değiştiren kesmeler yapmaya başladılar, izleyicinin gözlerini ayırmamasını sağladılar ve sahneleri keserek ve sekansları birleştirerek kolayca başarılan bir **anlatıyı** yaratmanın yollarını buldular.

Resim 4.6 • Soyguncu kameraya ateş eder (*Büyük Tren Soygunu*).

Bu kolayca ve ilgisizce yapılmadı. Film yapımında o zaman da, şimdi de ilgisizce ve kaygısızca hiçbir şey yapılmaz. İzleyiciler iki çekim kurgulandığında ya da bir uzun çekimden bir yakın-çekime kesme ile geçildiğinde neler olduğunu anlarlar mıydı? İzleyiciler anladılar. Sinema belki de bütün sanatlar arasında en büyük kendi kendine öğrenen sanat dalıdır. Öyküleri oluşturmanın yeni yöntemleri izleyiciler tarafından açık bir rahatlıkla anlaşıldı ve bunlar kabul edildikçe, daha fazla kurgu tekniği denendi. 20. yüzyılın başlarında daha fazla deneme yapıldı. Edwin S. Porter'ın 1903'te yaptığı *Büyük Tren Soygunu* sekansların – soygunun kendisi ve kasaba halkının dans partisi – birbirinin arasına girdiği erken

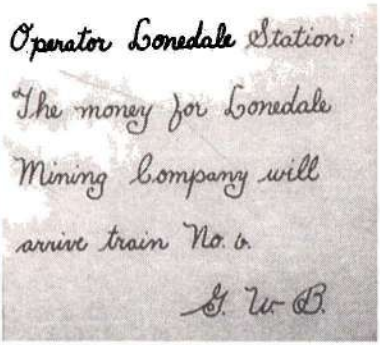
Resim 4.7 • Scorsese *Sıkı Dostlar*'ın (*Goodfellas*, 1990) sonuna izleyiciye ateş eden Jimmy'nin (Joe Pesci) çekimini yerleştirerek Porter'ı tekrar eder.

dönem bir film örneği oldu ve anlatı yapısında büyük bir esnekliğe giden yolu gösterdi. 20. yüzyılın ilk yarısında kısa bir süre için bu esnekliğin kontrolü sinema salonlarının sahiplerine kadar uzandı. *Büyük Tren Soygunu*'nda soyguncuların birinin silahı kameraya doğrultup sanki seyirciye ateş ettiği ünlü bir sahne vardır. Salon sahipleri bu çekimi filmin başına ya da sonuna koymakta özgürdü. Yaklaşık yetmiş yıl sonra *Sıkı Dostlar*'ın sonuna doğru Martin Scorsese, Porter'ın bu ilk dönem filmine doğrudan gönderme yaparak Joe Pesci'nin silahını direk izleyiciye ateşlediği bir sahneyi kullanır.

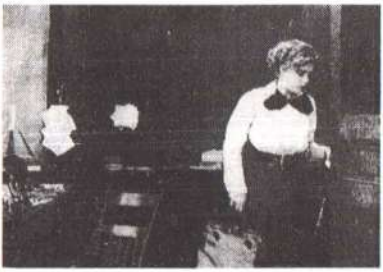
DEVAMLILIK KURGUSUNUN GELİŞMESİ

Şöyle bir sorun olduğunu düşünün: bir film, iki olayın eşzamanlı olmasını gerektiriyor. Bir kadın, kötü amaçlı bir adam tarafından rehin alınmıştır. Nişanlısı onun nerede olduğunu öğrenmiş ve onu kurtarmaya gelmektedir. 8. Bölümde göreceğimiz gibi bu bir filmin temel anlatısı (master narrative), **"ele geçirilme" anlatısıdır.** Bunun çeşitlemeleri hâlâ bizimledir – David Fincher'ın *Panik Odası*'nı (*Panic Room*, 2002) düşünün. Bu enformasyon, maksimum etki için nasıl oluşturulabilir? Bir yöntem, her aksiyonu her biri kendi içinde tam olan tek bir çekimde, birbiri ardına göstermek olabilir. Bu yöntem, sinemanın ilk döneminin başlıca dayanağı olan tek çekimli yapıyı genişletebilirdi ama zamansal kontrolü sağlayamazdı. Başka bir deyişle, öykünün aksiyonu, aksiyonun ritminin değil, çekimlerin doğrusallığının insafında olurdu: kadın kahraman rehin tutulmaktadır; erkek kahraman onu kurtarmaya gelir ve kadın kahramanı kurtarır.

Resim 4.8 • Londale telgrafçısı orta yakın-çekimde sandalyesinde oturur, mesajı kopyalar.

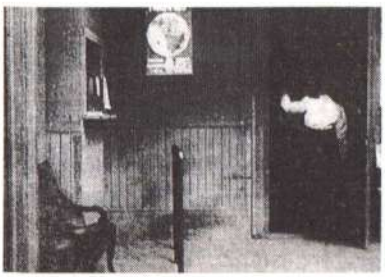


Resim 4.9 • Griffith kadının yazdığı mesajda apaçık ortadadır.



Resim 4.10 • Telgrafçı geniş bir çekimde mesajı gelen trene vermek için sandalyesinden kalkar • ve kapıdan çıkmaya başlar

Resim 4.11 • Kadının çıkmayı sürdürdüğü kapının diğer tarafına bir devamlılık kesmesi vardır.



Resim 4.12 • Bir sonraki kapıdan çıkar, el sallar.

Resim 4.13 • Griffith daha sonra onu el sallamayı sürdürdüğü dışarıdaki görünümüne kesme yapar.

Bu sorunun başarılı çözümü, sahneleri kadının rehin tutulduğu çekim ve onun yardımına gelen nişanlısının çekimini art arda gelecek şekilde paralel kurgulayarak bir eşzamanlılık yanılsaması yaratır. Çoğunlukla **paralel kurgu** ya da **almaşık kurgu** denilen iki sahnenin birbirinin arasına girmesi (intercutting),

öykünün bölümlerinin incelik ve esneklikle bütünlenmesi için bir araç sağlar. İlk sinemacılar – *Büyük Tren Soygunu*'nda gördüğümüz – bu art arda dönüp gelen (alternating) çekimlerin uzunluğunu değiştirerek, belki de tansiyonu artırmak için erkek kahraman rehin tutulan kadın kahramana yaklaşırken onları kısaltarak gerilim yaratabileceklerini keşfettiler. İzleyiciler bu yapıyı kolayca kabul ettiler ve bu, klasik Amerikan stilinin temellerinden biri haline geldi.

Kurgunun diğer çok önemli öğeleri 1905 ve 1910'ların başı arasındaki dönemde geliştirildi. Bunların hepsi devamlılık stili ve izleyiciyi ayartıp dikkati kendisinde tutan bir sinemanın yaratımı için çok önemliydi. Bir öğe, görünüşte basit olan bir sorunun çözümüydü. Bir yönetmen karakterin sandalyeden kalkıp odanın dışına çıkmasına, tam kapıdan çıkarken de onu odanın dışında yeniden yakalamaya ihtiyaç duyabilirdi. Devinen bir kamerayla karakter kalkıp odadan çıkarken geriye doğru bir kaydırma, (raylar üzerinde ya da başka bir aygıtla) vinç hareketi yapmak çok mümkün ve etkili olabilirdi. Ancak ilk dönemde kameralar çok hareketli değildi. Elektrik motorları olmadığı ve elle kurulmaları gerektiği için, kamera ve onun kullanan operatör – Griffith'in *Bir Ulusun Doğuşu* ve *Hoşgörüsüzlük*'te yaptığı gibi – hareketli bir araca yerleştirilmedikçe kolayca devinemiyordu ve bu da bir odanın sınırlı uzamı içinde kolay değildi. Daha önce söylediğim gibi, sinemada fiziksel sınırlamaların ötesinde, sürekli devam eden çekimlerin aksine, değişen çekimler aracılığıyla izleyicinin dikkatini korumasını sağlayan bir ritme, yalnızca kurgu ile elde edilebilen ritmik bir yapıya yönelik bir arzu da vardı. Anlatı ritmi, kurgunun gelişmesinde önemli bir itici güç haline geldi.

Sinema başlarda ve sonrasında insanların oturdukları yerden kalktığı, bulundukları odayı terk ettiği, arabaya bindiği ve gitmek istedikleri yere ulaştığı çekimlerle doludur. Bunlar temel anlatı geçişleridir. Ancak 1910 öncesi dönemde bu hareketler her zaman tutarlı biçimlerde kurgulanmadı. İlk dönem sinemada, ilk çekimde birinin sandalyeden kalkmasını ve ikinci çekimde aynı hareketi tekrar etmesini görmek çok olasıdır. Sonuç, sandalyeden iki kez kalkan birini görmektir. Bu bir yetersizlik değil, daha çok sinema gramerinin kusurlu bir biçimde standartlaşmasının bir işaretidir. Sanki biri, birbirini takip eden iki tümcenin farklı olması gerektiğini bilmiyor (ya da dikkat etmiyor) ve bunun yerine şöyle söylüyordu: "O, sandalyeden kalktı ve o, sandalyeden kalktı." Devamlılık kurgusunun gelenekleri, kuralları yoktu; bunların gelenek haline gelmeden önce keşfedilmesi ve defalarca kullanılması gerekiyordu. Ama daha önce de söylediğimiz gibi

"keşfedilmiş" ifadesi tam doğru değildir. Devamlılık kurgusunun gramerini geliştirenler kuramcı olmadıkları gibi ve kesinlikle bilim insanı da değildiler.

Griffith ve Kurgu

Bu süreç sezgiseldi ve bunun zaman içerisinde, özellikle D. W. Griffith'in 1908 ve 1913 yılları arasında, daha önce kompozisyon bahsinde tartıştığımız Biograph şirketi için yaptığı kısa filmlerde geliştirildiğini görebilirsiniz. Griffith ve diğerleri çekimleri nasıl birleştireceklerini öğrendiler, böylece tek bir hareketin – bir kişinin sandalyeden kalkması ve odadan çıkması – analizi, gerçekte öyle olsalar da, bir hareketin parçaları olarak değil, sürekli bir hareket yanılsaması olarak görünecekti. İşin en zor kısmı olan kadının odadan ayrılışına kesme ile diğer yandan çıkışının çekimini eşlemek bile, yalnızca karakterin değil, aynı zamanda öykünün de ilerlemesini duygusunu elde etmek için zamanlandı ve pürüzsüzleştirildi. Koordinatlar sonuçta virgüller haline gelmişti. Kesmeyi devamlı bir hareket halindeki kurgu aracılığıyla gizlemek, izleyicinin dikkatini çerçevede olan başka bir şeyle dağıtmak ve 1930'dan itibaren diyalogları ya da sesleri bir destek olarak kullanmak devamlılık tarzında büyük bir işlev haline gelmişti.

Burada başka bir tren soygunu film olan Griffith'in *Lonedale Telgrafçısı* (*The Lonedale Operator*, 1911) filminden neredeyse mükemmel bir devamlılık çekimi örneği var. Bu, filmden kısa bir sekanstır ve telgrafçının bir mesajı almasını, ayağa kalmasını ve gelen treni karşılamak için dışarı çıkışını içerir. İlk çekim telgrafçıyı çerçeveler ve gerçekten kalkması ve yürümesi için ona bol miktarda alan verir. Griffith daha sonra kadın ayağa kalkıp odadan çıkmadan önce bir **bakış açısı** çekimi sunar. Daha sonra kadının kapıya doğru yönelişine kesme yapar. Kadın istasyona açılan kapıya gider ve el sallamaya başlarken, Griffith yine kesme yapar, bu kez kadın kapının dışındadır ve yine el sallamaktadır. Her ne kadar Griffith kadının kapıdan çıkıp el sallamasını ve dışarıdayken bir kez daha el sallamasını amaçlaması her zaman olanaklıysa da, bu bir **uyumsuz kesme**dir.

Bazen bir filmde hâlâ bir devamlılık hatası bulunabilirse de, dikişsiz devamlılık kurgusu norm haline gelmiştir ve sinemacılar filmleri görünmez bir biçimde kurgulamalarına olanak sağlayan bir dizi uylaşımı (geleneği) geliştirmiştir: aksiyonun başlangıcının çekimin diğer yanında tamamlandığı yerde aksiyonda kesme; biri ya da ikisi kesmenin açıklığını pürüzsüzleştirsin diye müzik ve diyalogda kesme; ya önceki sahne de ya da sonraki sahnede

diyalogla geçilen farklı bir sahneye kesme. Bütün bu teknikler filmlerin biçimsel özellikleridir. Bunlar doğal değil, "verilidir"; kesmeler görünmez kılınırlar ve bu nedenle onlara aldırmamayı öğreniriz. Öykü ilerletilir. Her zaman mükemmel istisnalar vardır. Belki de sinema tarihindeki en büyük devamsızlık kesmesi *2001: Uzay Macerası*'nda olur. Kesme öldürmek için alet kullanmayı henüz öğrenmiş bir maymun tarafından havaya fırlatılan bir kemikten aya doğru giden bir uzay gemisine yapılır. Bu amaçlı olarak yaratılan bir devamsızlık, hepsinin bu kesmede gizli olduğu yüz binlerce yılı kesen zamansal bir kesmedir. Böylesi bir cüretkarlık, devamlılık kurgusu kadar karmaşık olan bir şeyler, daha karışık ve daha görülür bir şeyler (filmin yapılarının kendileri hakkında diğer anlatı öğeleri kadar fazla konuşabileceğinin farkına varmamızı sağlayan bir şeyler) içinde bile yaratmak için kurallara karşı gelen yönetmenlerin her zaman var olacağını kanıtlar.

Açı/Karşı Açı

Devamlılık kurgusunun bir öğesi, birçok yönden en önemlisidir çünkü bu, anlatının filmde yaratılma tarzı için temel bir ilkeyi oluşturur. 2. Bölüm'de *Jaws*'ı tartışırken bundan bahsetmiştik. Bu, bakış kavramını, karakterlerin birbirine bakışını ve bizim onlara aynı seviyede olan bakışımızı, perdedeki karakterlerin bakışlarını içerir. Genellikle bakışların orkestrasyonu ile filmsel öyküye bağlanırız ve bu sürecin asıl şefi açı/karşı açıdır: bir karakter bakar (açı) ve biz kesme ile karakterin baktığına geçeriz (karşı/açı) ve eğer bu şey tam olarak karakterin baktığı ise bu bir *bakış açışı* çekimidir. Kurgu yapısının parçalarını görünmez yapmak ve süregiden bir aksiyon yanılsamasını yaratmak, izleyicinin bakışını öykü anlatımında ya da filmin anlatı uzamı içinde oluşturmaya dayanır. Bakışımız görsel yapı içinde yönlendirilir, dokunur ve dikilir, böylece kurguyu unuturuz ve her kesmenin gösterdiğine dahil oluruz. Gerçekten de eleştirmenler çoğu kez bir cerrahi metaforu kullanarak, bakışımızın anlatıya bağlandığı sürece **"dikiş etkisi"** derler. Öykünün anlatıldığı biri olduğumuz kadar öykü anlatımının da bir parçası haline geliriz.

Belki de açı/karşı açı modelinin en ısrarlı ve değişmeyen versiyonu, iki karakter arasında geçen basit bir diyalog sekansının sunuluşudur. Bu yapı (sesli filmden önce geliştirilmiştir) yıllardır o kadar yaygın hale gelmiştir ki, eğer herhangi bir filmi ya da dramayı ya da televizyon programındaki bir haber röportajını izlerseniz, şunu görmeniz kesindir: Kameranın bir **ikili çekim**de birlikte gösterdiği iki insan konuşmaya başlar. Bu çekim yaklaşık on ya da on iki saniye sürecektir. Daha sonra sekansta diğerine

bakan katılımcılardan birinin omzunun üstünden yapılan bir çekime kesme yapılacaktır. Birkaç saniye sonra, birinci konuşmacıya bakan ikinci katılımcının omzunun üzerinden yapılan karşı çekime kesme yapılacaktır. Her biri üç ile altı saniye arasında süren bu karşı açılar, diyalog sona erene kadar sürecek, belki de katılımcılardan her birinin çerçevede yalnız olduğu **tekli çekim**lerle noktalanacaktır. Ve sonra iki kişinin birlikte olduğu ilk ikili çekimle sona erecektir.

Bu modeli neredeyse her filmde görebiliriz. Bu kurgu modeli böylesine evrensel olduğu için, görmekten hoşlandığınız her filme uygulanabilecek bir şablon, sözel bir tanımlama yaratacağım. Şöyle bir sahneyi hayal edin: Bir adam odaya girer, masada oturan bir kadının karşısındaki sandalyeye oturur ve konuşmaya başlarlar. Odadaki üçüncü kişi durmuş dinliyordur. Kurgu yapısı aşağıdaki gibi olabilir. Her madde ekranda görebileceğimiz bir çekimi göstermektedir:

1- Kadın kapıya doğru bakmaktadır.

2- Adam girerken açılan kapının çekimi.

3- Kadın şaşırarak bakar.

4- Adam yaklaşır ve masaya oturur.

5- Odada bulunup kaşlarını kaldıran üçüncü kişinin çekimi.

6- Kadın ve adam ikili çekimde konuşurlar. (Her ikisi de çerçevededir.)

7- Kadından adama doğru bir **omuz üstü çekimi**ne kesme.

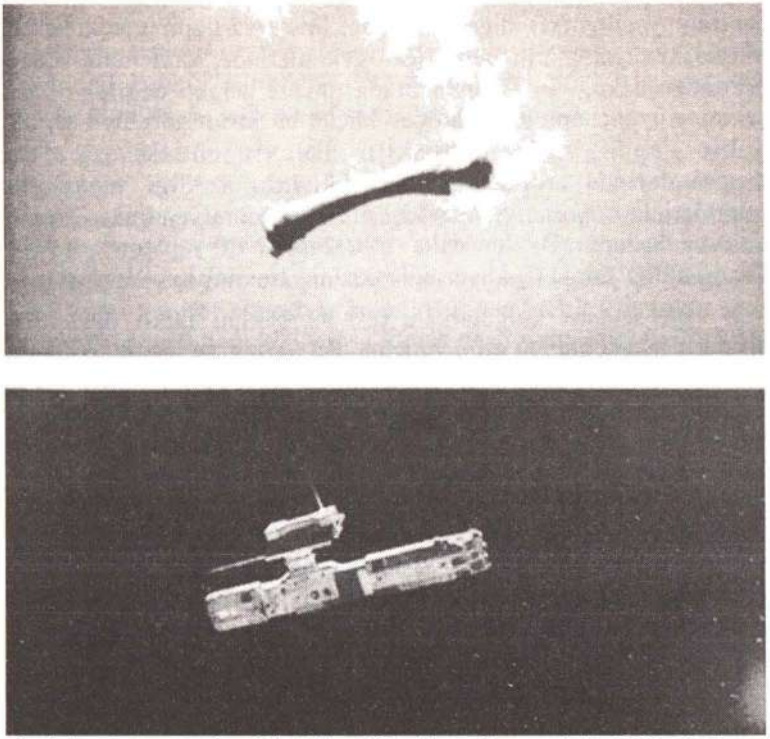
8- Adamın omzu üstünden kadına karşı açı.

9- Bu model üç kere yinelenir, belki de önce birinin sonra diğerinin bir tekli çekimi araya sokulur.

10- Konuşan iki kişinin ikili çekimi.

11- Üçüncü kişinin gülümsediği bir çekim.

Aslında bu sekansı sekiz ayrı çekimden yapılabilirdi. Örneğin; kadının kapıya doğru bakması, şaşırması ve sonra gülümsemesi tek bir çekimde filme alınabilirdi. Adamın odaya girmesi, masaya yaklaşması ve oturması ikinci çekimi oluşturabilirdi. Adam ve kadının masada konuşmasının ikili çekimi üçüncüyü; kameranın pozisyonunu katılımcıların birinin omzundan diğerine değiştirmesi dördüncü ve beşinci çekimleri oluşturabilirdi. Her birinin tekli çekimleri de iki çekimi daha oluştururdu; omuz-üstü çekimlerinde olduğu gibi, üçüncü kişinin tepkileri de



Resimler 4.14 – 4.15 • Kubrick'in *2001: Uzay Macerası*'nda (*2001: A Space Odyssey*, 1968) tarih öncesinde bir proto-insan tarafından havaya fırlatılan bir kemikten, yüzyıllar sonrasında aya giden yoldaki bir uzay istasyonuna doğru giden bir uzay gemisine kesme yapılır.

birlikte çekilebilirdi. Her ne kadar sekansı oluşturmak için sekiz çekim kullanılmış olsa da, aslında çok daha fazla çekim yapılabilirdi (bunlara aynı çekimlerin "**çekim**"leri denir). Gerçekten de kullanılan çekimlerin her biri, yönetmen içinden seçebileceği kadar iyi çekimler olduğunu hissedene kadar, aynı durum, diyalog ve aksiyonun arka arkaya defalarca tekrar edildiği çok sayıda çekim arasından seçilir. (Şunu aklınızdan çıkarmayın; geleneksel olarak film yapımında sadece bir kamera kullanılır. Bu nedenle her genel çekim, tekli çekim, ikili çekim ya da yakın çekim ayrı ayrı yapılır.) Tüm bu çekimlerin arasından seçilen çekimler sekansın devamlılığını yaratmak için kurgulanırlar.

Bu çekimlerden bazıları sahnede yer alanların hepsinin orada olmasını gerektirmez. Adamın odaya girdiği çekim üç kişiyi de kapsayabilir, tıpkı başlangıçta konuşmanın ikili çekimi gibi. Ama kadının başını kaldırıp bakması ya da üçüncü kişinin konuşmaya verdiği tepkinin çekimi (özellikle bu çekimler **orta** ya da **yakın-**

çekimle yapılıyorsa) diğer iki oyuncunun varlığını gerektirmez. Masadaki diyalogların omuz üstü çekimlerinde, kameranın omzu üzerinden baktığı oyuncunun orada olması gerekli değildir. Eğer çekimde oyuncunun yüzünün çok küçük bir kısmı görülüyorsa, bir dublör onun yerini alacaktır. Televizyondaki röportaj programlarında, röportajı yapan kişinin verdiği tepkilerin çekimlerinin, röportaj yapılan kişi gittikten sonra yapılması yaygın bir uygulamadır. Bunlar daha sonra röportajı yapanın sorduğu soruya aldığı yanıta tepki verdiği etkisini yaratmak için kurgulanır.

Bir sekansı kurgularken, tek bir çekimi farklı öğelerden oluşturmasında olduğu gibi, yönetmenler yaratır ve biz de öykünün ilerleyişini anlamak için gereksinim duyduğumuzu okuruz. Oluşturduğumuz sekansta kadının kapıya doğru meraklı bakışının bizim de merakla beklememizi sağladığını ve bu merakın adamın içeri girmesine yapılan kesme giderildiğini düşünmek kolaydır. Üçüncü kişinin bakışları katılımcıları ve izleyicileri sekansın içeriğine çekmeye yarar ve olup biten hakkında dramatik bir bağlam yaratır. Eğer üçüncü kişi sıcak bir şekilde gülümserse her şeyin yolunda olduğuna inanırız; eğer bu kişi alaycı bir şekilde güler ya da yüzünü ekşitirse kötü bir olayın olacağından şüphelenebiliriz. Ancak bu, sinema tarihi boyunca sürekli olarak tekrarlanan, bize anlamı aktaran ve böylece bir anlatı ekonomisine – görsel anlatının hızla ve ucuz bir şekilde iletilmesinin bir yolu – olanak sağlayan belirli bakışların ve aksiyonların olduğu "**kodlama**" konusunda kurgunun ötesine geçer.

Bakış Açısı

Bakış açısı bu anlatı ekonomisinin bir parçasıdır ve sinemada bir karakterin gördüğünün temsili anlamına gelir. Çekim ve kurgugunun temel sinemasal birimlerinden oluşur. Eğer karakterin bir şeye baktığı çekimi, bir nesne ya da başka bir kişinin çekimi izliyorsa bu, bize karakterin gördüğü şeyi gördüğümüzü düşündürür (çünkü film bize neredeyse hiçbir zaman aksini düşünmemiz için bir neden vermez). Bu, filmin yazılı kurmacadaki birinci tekil kişi etkisine en fazla yaklaştığı yerdir. Sinemadaki "ben", neredeyse kelimenin tam anlamıyla, "göz"dür. Bakmakta olan karakterin gözlerinden gördüğümüze inanmamız istenir. Tamamen birinci tekil kişiyle oluşturulmuş birkaç tane film yaratımı denemeleri olmuştur. Welles ilk filmini – Joseph Conrad'ın romanı *Karanlığın Yüreği*'nin bir uyarlaması – birinci tekil kişi anlatısı yapmak istemişti ama bunda başarılı olamadı. Oyuncu Robert Montgomery kendi uyarlama filmi *Göldeki Kadın*'da (*Lady in Lake*, 1946) dedektif romanı yazarı Raymond Chandler'in birinci tekil kişi tarzını taklit

etmeye çalıştı. Sonuç, kameranın burnuna yumruk yediği ve karakterin içmesini taklit etmek için kahve fincanlarının merceğe dayandığı kaba, saçma görünümlü bir film oldu. Ana karakter sadece bir kere, o da aynaya baktığında görülmüştü.

Filmdeki birinci tekil kişi efekti en iyi, bir yere bakan karakterler ve baktıkları insanların ya da nesnelerin almaşık kurgusu sayesinde bakışların karşılıklı etkileşiminin yaratılması yoluyla başarılır. Bu nedenle film çoğunlukla sessiz üçüncü tekil kişinin, yönetmenin ve kameranın nezaret edici gözü ve kurgunun hareketleri kontrol etmesiyle anlatılır. Birinci tekil kişi bakış açısı bu genel üçüncü tekil kişi yapısı içinde oluşturulur, bireysel bakışın yoğunluğuyla ifade edilir.

Görüş Hatları

Diyalog sekansı ya da filmdeki herhangi bir sekans için yapılan çekimlerin her birinin ayrı ayrı çekildiğini ve sonradan kurgu aşamasında bu sekansı yaratmak için kurgulandığını hatırlayın. Bu, sekansı oluşturmanın amacı ve sekans izlenirken karakterler tarafından korunan görüş hatlarının değişmez kalması, devamlılığın korunması açısından önemlidir. İzleyicinin sahneye bakış ritminin bozulması korkusu nedeniyle karakterler her çekimde aynı yöne bakmalıdır. Buna **bakış uyumu** denir ve bu, devamlılık stilinin bir diğer bileşenidir. Eğer bir karakter bir çekimde sola bakıyorsa, bu bakış yönü sonraki çekimlerde de korunmalıdır ve diğer karakter de sürekli olarak sağa bakmalıdır. Dahası, kurgu başımızı bir karakterden diğerine yönlendirirken kameranın konumu karakterlerin önündeki aynı düzeyde kalmalıdır. Bu, çekim işlemlerindeki diğer her şey gibi nedensiz olan **180-derece kuralı**dır ve çok önemlidir.

180-Derece Kuralı

Klasik Hollywood stilinin en güçlü kurallarından biri 180-derece kuralıdır. Görüntünün oluşturulmasında 90-derece kuralından daha katıdır. Temel olarak kameranın sahne boyunca soldan sağına doğru uzandığı varsayılan bir 180-derecelik hattın öbür tarafına geçmesine izin verilmez. Bunu bir sahne içerisindeki iki kişiye baktığınızı ve tam arkalarında, hatta aralarında bir çizginin çekildiğini gördüğünüzü hayal ederek görselleştirebilirsiniz. Kamera bu çizginin bir tarafındaki herhangi bir noktaya yerleştirilebilir ama öteki tarafına yerleştirilmez (ve daha önce belirtildiği gibi asla 90 dereceden bakılmaz çünkü o zaman bu mekan fazlasıyla iki boyutlu gibi görünürdü). Bunun gibi kurallar karakterlerin çekimden çekime farklı yönlere bakması, kameranın

180 derecelik çizginin öbür tarafına geçmesi ya da figürlere tam 90 derecelik açıyla yerleştirilmesi halinde izleyicilerin şaşıracağı ve sinemasal uzamın yapay yapısının açığa çıkacağı korkusundan ortaya çıkmıştır.

Bu ve diğer geleneklere filmden filme düzenli bir şekilde uyulduğunda, onları kanıksarız. Bakışımız öylesine oluşturulur ki, tıpkı perspektifin kullanıldığı bir resme bakanlar gibi bize anlatısal uzamın hakimi olma yanılsaması ve konumsal üstünlük duygusunun verildiği iki ya da üç yönlü bir model oluşur. Olaylar gözlerimizin önünde olur ve bizim bakışımız filmdeki karakterlerin bakışıyla örtüşünce kendimizi olayların bir parçası, anlatının bir öğesi gibi hissederiz. Devamlılık kurgusunun diğer bütün yönleri gibi açı/karşı açı sekansı da oldukça basit anlamlardan karmaşık sonuçlar elde eder.

Resim 4.16 • Lila *Sapık*'ın eski, karanlık evinde araştırma yaparken, Hitchcock onun aynadaki görüntüsünden korktuğu sırada hem onu hem de izleyiciyi aldatmak açı/karşı açı çekimini kullanır.

Açı/karşı açı çekimi kuşkusuz sadece diyalog sekansıyla sınırlı değildir ve beklenmedik sonuçlar için kullanılabilir. *Sapık*'ın sonlarına doğru, banyoda vahşice öldürülmüş olan Marion'un kardeşi Lila Crane, Norman'ın annesinin eski, karanlık evine yaşlı kadını ziyaret etmek için gider. Eve giden merdivenleri çıkmaya başladığı andan itibaren Hitchcock, sekansı bir dizi açı/karşı açı şeklinde oluşturur; Lila korkuyla karışık merak tepkisi verirken biz Lila'ya bakarız ve daha sonra da bakışın yöneldiği nesneye kesme

yapılır: ev, bir oda, bir eşya, bir yatak. Bu yapı aracılığıyla Hitchcock iki hile yapabilmesi için beklentilerimizi ve korkularımızı Lila'nınkilerle eşler. İlk hile hem bu karakter hem de bizim içindir. Lila, Bayan Bates'in odasına girer ve çekmeceli dolaba yaklaşır, gözleri – kamera karşı açıda zoom ile yaklaşırken – kavuşturulmuş, bastırılmış iki elin olduğu bronz heykele takılır. Dolabın yanında dururken baktığı aynanın arkasında beliren bir başka aynada kendi yansımasını görür, böylece ortada üç Lila olur. Biz arkadan bakarız ve Lila'nın sırtını görürüz. Önündeki aynadan yansımasını, ikinci yansımadan sırtını görürüz. Bu görüntüler çok hızlı olur ve biz daha yansımalarını tam olarak göremeden onlardan irkilip çığlık atar, arkasını döner ve biz de onunla birlikte çığlık atarız. Arkasını döndüğünde Hitchcock, şimdi onun ve bizim bakış noktamız olan arkasındaki aynaya kesme yapar; Lila ve biz, onu ürküten kişinin kendisi olduğunu görürüz ve herkes rahatlar.

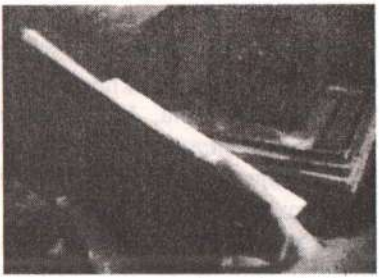
Sadece bizim üstümüzde oynanan hile Lila, Norman'ın odasını incelerken gerçekleşir. Hitchcock yeniden Lila'dan, Lila'nın gördüğüne kesme yapar: Norman'ın yatağı, bez bebek, Norman'ın pikabındaki Beethoven'in *Eroica* Senfonisi plağı. Lila raftan bir kitap alır ve karşı açıdan kitabın sırtında adının olmadığını fark ettiğini görürüz. Sayfalara bakar ve bunu izleyen tepki çekiminde bir parça korkuyla karışmış olan şaşkınlık ifadesini gösterir. Ama Hitchcock son bir karşı açıyı vermeyi reddeder. Lila'nın kitapta gördüğünü bize göstermez. Bir anda "dikiş" kesilir ve kendi başımıza bırakılırız.

Açı/karşı açı geleneği film yapma ve izleme kurumunun öylesine güçlü bir biçimde yerleşmiş parçasıdır ki, zeki bir yönetmen özel bir tepkiyi tahrik etmek için bununla oynayabilir. Ancak bu oynama, özellikle Hollywood sinemasında çok seyrektir. Bunun normalleşmesi yönetmenlerin hızlı ve bütçeyi aşmayacak şekilde çalışmalarına ve anlatının oluşturulma biçimi dikkatimizi dağıtmaksızın anlatıyı kolayca ve hızla anlamamıza olanak sağladı.

GELENEK, KÜLTÜR, DİRENİŞ

Klasik stilin oluşturulmasında ideolojinin işlediğinin belirtilmesi önemlidir. İzleyicilerin büyük çoğunluğu kültürümüzde ve giderek bütün dünyada filmin ne olması ve ne olmaması, neye benzemesi ve daha geniş ölçekte ne söylemesi gerektiği konusunda uzlaşmaya varmıştır. Onlar filmin öykünün şeffaf iletimi konusunda da hemfikir olmuştur: Öyküye erişebilmek için hiçbir çabaya ihtiyaç duyulmamalı ve öykü bilinçli bir okuma ve yorumluma süreci gerektirmemelidir. Film her şeyi vermeli ve çok az şey

Resim 4.17 • Lila, Norman'ın odasına göz atarken, Hitchcock bir şaka yapmak için yine açı/karşı açı çekimini kullanır. Lila Crane, Norman Bates'in odasını inceler. Gözü bir şeye takılır.



Resim 4.18 • Kitaplığa gider, bir kitap alır ve kitaba bakar. Sayfayı çevirirken.

Resim 4.19 • Bir reaksiyon çekimi vardır – gördüğüne verdiği tepkinin çekimi.

Resim 4.20 • Ancak bize Lila'nın gördüğünü gösterecek bakış-açısı çekimine kesme yapmak yerine, Hitchcock motelde olan başka bir şeye kesme yapar. Sam ile Norman karşı karşıyadır. Kitapta ne olduğunu asla görmeyiz.

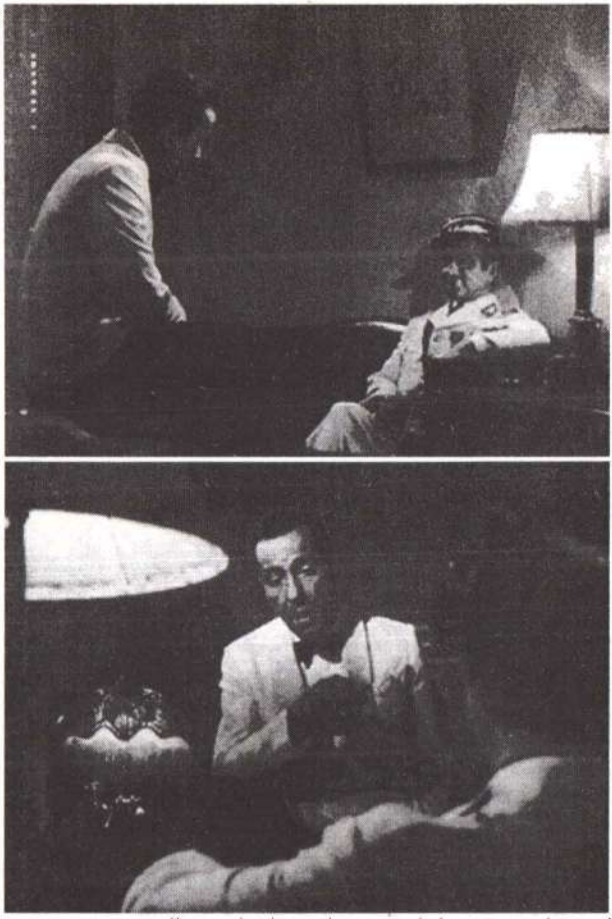
istemelidir. Daha önce de söylediğimiz gibi, ciddi olmamalı, talep etmemeli ve "derin" olmamalıdır. Burada birçok varsayım düzeyi vardır ve bunların açılması gerekir.

Daha önce söylediğimiz gibi, imgelem çalışması, hangi dalda olursa olsun (resim, müzik, roman veya film) gerçekliğin, saf duyguların ya da saf öykünün basit ayna imgesi değildir. İmgelem renk ve biçimin, (hatta müzikte olduğu gibi matematiksel olarak dikkatle belirlenmiş olan) sesin, sözcüklerin, hareketli görüntülerin aracılığını gerektirir. Her durumda, içerik – öykü, karakterler, duygular – asla sadece orada durup bizim onu görmemizi beklemez. İçerik imgelem çalışmasının biçim ve yapısından doğar ve yapılan çalışmanın türüne özgüdür. Resmin biçimi ve yapısı, roman yazımının ya da film yapımının biçim ve yapısından

Resimler 4.21 – 4.22 • 180-derece kuralının mantıksızlığı. Bu "kuralın" bizi kameranın sahnenin öbür tarafına nasıl atlayabildiğini merak etme sonucu oluşacak kafa karışıklığından uzak tuttuğu düşünülür. Stanley Kubrick'in *The Shining*'deki parlak kırmızı ve beyaz renkli ünlü lavabo sahnesinde tam manasıyla kuralı görmezden gelmesi gibi yönetmenler bu kuralı yıktıklarında, kafa karışıklığı değil, sürpriz yaşanır.

farklıdır. Her durumda, izleyici ya da dinleyicinin bir tür yorumlayıcı çalışmada bulunması gerekmektedir. Bir düzeyde, okumak, en genel anlamında bir yapıtın biçimiyle ilgilenmeyi, onu kavramayı, yorumlamayı, türünün benzer örnekleriyle karşılaştırmayı, bağlamlaştırmayı, kısaca ondan anlam çıkarmayı içerir. Anlam verili değildir. Çıkarılmalıdır.

Filmden otomatik olarak anlam çıkarılmaz. Çekimleri ve kesmeleri ve bunların yarattığı anlatı görüntülerinin nasıl



Resimler 4.23 – 4.24 • Hollywood stilinin altın çağında kimse 180-derece kuralına uyan bu omuz üstü çekimde izleyicinin duvarın arkasında neler olduğunu merak edeceği kaygısını yaşıyor görünmedi (*Casablanca*).

okunacağını öğrenmemiz gerekir. Bu iş küçük yaşta kolayca ve çabucak öğrenilir. Yüzyılın başlarında ilk dönemin sinemacıları görüntülerin ve kurgunun nasıl anlaşılır hale getirileceğini, okunmaları kolay olacak ve anlattıkları öyküleri hemen anlaşılacak şekilde onları nasıl yapılandıracaklarını öğrenmek zorundaydılar. Ancak daha önce belirttiğimiz gibi "öğrenme" kusursuz değildi çünkü ilk sinemacıların kullanacakları bir bilgi birikimi yoktu. "Sezmek" daha doğru bir sözcüktür çünkü bu sinemacılar gerçekten gelişigüzel bir tarzda, görüntünün ve anlatı yapısının nasıl en iyi biçimde işleyeceğini sadece tahmin ediyorlardı. 1910'ların sonlarında bu tahmin işi büyük ölçüde tamamlandı. Başladıklarını

bile bilmeden bir görevi tamamlamayı başardılar: izleyicilerin gözü önünde saf öyküye dönüşecek görüntünün, hareketin ve anlatının evrensel olarak anlaşılır yapısının yaratımı. Bu yapının bileşenleri çok fazla değişmemiştir. Bunlar ender istisnalar hariç, rutinlerdir ve filmden filme tekrarlanırlar. Her rutinde olduğu gibi, bir şeyi ne kadar çok yaparsak onun o kadar az farkında oluruz ve verdiğimiz tepkiler daha otomatik hale gelir.

Bir film izlediğimizde, onun varlığını ve bütününü onaylamanın büyük sürecinin bir parçasıyızdır, her ne kadar bu varlık ve bütünlük olmasa ve çoğu kez yapımın farklı aşamalarında bir araya getirilen parçalardan meydana getirilmiş olsa da. Onay vermek, ideolojik bir olaydır; görmeyi istediğimiz ve bizden görmemiz *istenen* karşılıklı olarak uzlaşır ve gerçekten gördüğümüzün "gerçekliğinin" önüne geçer, böylece genellikle onu sorgulamayız, hatta görmeyiz bile. Daha önce ideolojiyi kendimizi görme, davranma ve yaşam değerlerimizi oluşturma konusunda hemfikir olma yolu olarak tanımlamıştık. Burada ideoloji tanımını – bir yazarın (Althusser – ç.) söylediği gibi – şeylerin "apaçıklığına" rıza gösterme düşüncesini içerecek şekilde genişletebiliriz. Sinemasal biçimin geleneklerinin "açık" olduğunu düşünürüz ve bu nedenle – burada yaptığımız gibi – onların nasıl işlediğini ve onlara nasıl tepki verdiğimizi anlamak için onların apaçıklığı aracılığıyla bu "apaçıklık" etkisini yaratan yapılarla ilgilenmek zorundayız.

Açı/karşı açı yapıları ve omuz üstü diyalog sekansları, onların yapaylıklarını görmek ve onların "açık" biçimlerinin biz farkında bile olmadan üzerimizde nasıl başarılı sonuç verdiklerini anlamak için bir cümle gibi ayrıştırılmalıdır. Bunu aklımızda tutarak, zahmetsiz hazzın, sadece olumlu duygusal tepki gerektiren boş zaman etkinliğinin ideolojik bayrağı altında sinemacılar ve sinema izleyicileri hemen anlaşılan ve haz alınan görüntülerin ve öykülerin yapım sürecinde birleştiklerini anlayabiliriz. Bunlar doğrudan doğruya hazır-yapılmış ve eşsiz olarak orada görünürler, oysa orada değillerdir ve büyük çapta yapay olarak oluşturulurlar, parçalar birleştirilir ve yüzyılı aşkın süredir biçim ve içerik açısından kendilerini tekrar ettiklerinden biriciklikten çok uzaktırlar. Diğer dramatik, görsel ya da anlatısal biçimler bu gelenekleri kullanmazlar (her ne kadar bunlar çizgi romanlardaki ve televizyon için değiştirilmiş olsalar dâ) ve onlara benzeyen hiçbir şey normal deneyimde yoktur. Kimse konuşan iki insanı izlerken bir konuşandan diğerinin omzundan bakmak üzere sıçrama yapmaz. Bu gelenekler yüz yıldan fazla sürmüştür ve o kadar yerleşmiştir ki, Hollywood devamlılık stiline karşı seçenekleri aramayı isteyen bir yönetmenin genellikle yaptığı ilk şey omuz üstü çekimler yapmayı ya da 180 ve 90-derece kurallarına itaat etmeyi reddetmektir.

Devamlılık kurgusu, tıpkı arabaların sürücü ve yolcu kapıları ya da vida ve cıvatanın birbirine uyumlu olması gibi endüstriyel bir standarttır. Her standart gibi, devamlılık kurgusu da bir işlevsellik ve evrensellik yaratır ve yönetmenin ve izleyicilerin duyguların iletimi ile öykünün gelişimiyle ilgilenirlerken, yapının detaylarını önemsememesini sağlayan araç haline gelir. Devamlılık kurgusu ilkelerinden yola çıkarak anlatı oluşturulur ve öykü anlatılır. Anahtar öğe, öykünün kendisini yaratan yapının en az müdahalesiyle anlatılmasıdır. Yaratıcı enerji ve izleyicinin kavrayışının biçimsel karmaşıklığın içine çekilmesi gerekmez çünkü biçim – karmaşık olsa da – o kadar gelenekselleşmiştir ki, izleyiciler sanki öykü kendi kendine çözülüyormuş gibi biçimi görmezden gelirler. *Sapık*'taki örnekte gördüğümüz gibi yenilikçi bir yönetmen bu teknikleri kullanabilir ve farklı tepkiler oluşturabilir. Çoğu yönetmen bunları alışkanlık sonucu uygular. İzleyiciler olarak bizler kültürel olarak bu kompozisyon ve kurgu tekniklerine o kadar alıştırıldık ki, bunların olduğunu bile bilmeyiz, zaten mesele de budur. Film için bir diyalog sahnesi bir omuz üstü çekim kurgusu modeli yaratmaktır. Bu nedenle bir diyalog sahnesi seyretmek bir omuz üstü çekimi, açı/karşı açı kurgu modelini izlemektir. Onu bir veri olarak alırız ve ona dikkat etmeyiz, onun aracılığıyla görürüz. Daha kesin bir şekilde, onun güvenli ve rahatlatıcı modeli içinde yer almak hariç, kurguya tepki vermeyiz, kendimizi sahnedeki karakterlerin bakışlarının arasında hayal ederiz.

Klasik Hollywood devamlılık stili inanılmaz ekonomiktir. Her yönetmen bir diyalog sekansını ya da bir gerilim sekansını veya bir kadının bir erkeğe bakıp ona aşık olduğunu anladığı bir sekansı nasıl çekeceğini bilmek zorunda olduğundan, düzenlemelerin (ışık, kamera konumu, oyuncuların durması gereken noktalar) yapılması görece kolaydır. Bunlar kolayca ve bir anlam ifade etmeyen şekilde dar bir mekanda, parlak, hatta güçlü ana ışıkla çekilirler; kamera hâlâ karakterlerin göz hizasındadır. Anlatının yükünün büyük bölümü diyaloglarla aktarılır. Geri kalanı yüz jestleri, beden dili, aksesuarlar ve mizansenin diğer öğeleri tarafından aktarılırlar – bunların tümü bir sekansı ve filmin bütününü oluşturmaya uygun hale getirilirler. Neredeyse her zaman bunlar diğer filmlerde binlerce bu tür sekanslarla belirlenmişlerdir. Bir sekansı birçok farklı çekimlere ayırmak olanaklıdır, daha önce gördüğümüz gibi bütün aktörlerin aynı anda çekim yerinde ya da bütün setin bir arada bulunması gerekmez. Eğer iyi adam ve kötü adam arasında bir depoda geçen yoğun bir karşı karşıya geliş, her karakterin bir diğerini tehdit ettiği tek tek çekimleri (tekli-çekimler) gerektiriyorsa, sadece belirli bir çekimde olması gereken karakterin

orada olması gerekir. Kameranın görüş alanının dışındaki biri (genellikle çekimler arasındaki devamlılığın sağlanmasından sorumlu kişi), kötü adamın tehditlerde bulunup silahını doğrulttuğu çekim yapılırken, iyi adamın diyaloglarını okuyabilir. Sekansın iki parçası, gerekiyorsa oyunculardan birinin farklı bir zamanda çekilen ya da başka bir sahneden alınan daha iyi bir tepkisinin yeniden kurgulanabildiği kurgu odasında kurgulanabilir. Sahneyi farklı açılardan çekmek ve bu açılardan pek çok tekrar almak anlamına gelen **açılama** filmin kurgu odasının pahalı olmayan sınırları içinde geleneksel kurgu işlemleri ile birlikte filmin yapımcılarının istediği şekilde kurgulanmasını sağlar. Dikkat rakiplerin baktığı yere yöneldiği sürece, ışık uygun olduğu ve arka planda hiçbir değişiklik olmadığı sürece – örneğin çekim süresinin geçtiğini değil, sadece anlatı zamanının geçtiğini göstermesi gereken bir saat – kurgucu hareket, diyalog ve sesi eşleyebilir, böylece iki karakter arasındaki almaşık kurgu konuşulanlara tabi kılınacaktır.

Daha önce gördüğümüz gibi devamlılık stilinin ekonomisi, prodüksiyon kadar alımlama tarafında da işler. İzleyiciler olarak bu stilin ayrıntılarını öylesine içselleştirmişizdir ki, iki karakterin arasında geçen ve iki karakterin kurgulanan önemsiz bakışmaları bile bize pek çok şeyi anlatabilir. Örneğin gerilim ve korku filmleri kesinlikle karakterin bizi bu endişeli bakışın nesnesini görmeyi beklemeye hazırlayan şaşırmış ya da korkulu bakışına dayanır. Bu nesne bir sonraki çekimde ya da birkaç çekim sonra gösterilebilir. Ancak gösterilen şey, bakışlar ve beklentiler döngüsüne uygun olmak ve bu beklentiyi doyurmak zorundadır. Yeni sinemasal düşünceler bile popülerleştiklerinde hızla gelenekselleşirler.

Klasik stilde yapılan günümüz gerilim ve korku ya da bilim-kurgu filmleri gece vaktine uygun etkileyici koyu-mavi, duman dolu bir ışık kullanabilir. Bazı korku filmleri canavarın gözleriyle "birlikte görmemize" olanak sağlamak için abartılı bakış-açısı çekimlerini kullanır. Ancak bunlar da tamamen gelenek haline gelmiştir; onları görmeyi bekleriz ve gördüğümüzde de ne anlama geldiklerini biliriz. Klasik stilin bu öğeleri, diğer bütün öğeler gibi, görünmezdir ve aynı zamanda da yoğun biçimde kodlanmıştır. Özellikle korku filminde bu kodlarla ilgili onlardan keyif alırken onlara gülecek kadar da akıllıyızdır. *Blair Cadısı* (*The Blair Witch Project*, 1999) kadar yakın tarihli *Çığlık* (*Scream*, 1996, 1997, 2000) ve *I Know What You Did Last Summer* (1997, 1998) devam filmleri de kodları ve onlardan oluşturulan türleri anlamamıza ve sürekli olarak onlar tarafından etkilenmeyi istememize dayanırlar.

Bir düzeyde onlara dikkat etmeyiz ama başka bir düzeyde bu

gelenekler bize özlü ve ekonomik bir biçimde anlatılan öyküyü anlamak için bilme ve hissedilmesi gereken duyguları hissetme ihtiyacımızı iletirler. Kamera gözleri biraz buğulanan bir karakterin çekimine kaydırma (dolly) ile yaklaştığında ve bir çekimden diğerine dalgalı hatlarla bir zincirleme yapıldığında, neyin geleceğini biliriz: bir düş, bir gündüz düşü, bir anı ya da bir fantezi sekansı (bak. Şekil 4.1). Birisi bir apartmanın içinde ya da yer altındaki garajda gizlice hareket eder ve gölgeler içinde gizlenir. Ardından her şeyden habersiz bir kadın işine gitmek üzere gelir. Bakışımız kadının gördüğündün ve bildiğinden daha fazla izlediğimiz ve bildiğimiz buna benzer birçok sekans tarafından ayrıcalıklı kılınır. Kesmelerle eğitilmiş olan bizler görmedikleri bir kötünün bulunduğu karanlık mekanlardaki kadınların incinebilir durumda olduklarını biliriz. Ne olabileceğine dair beklenti içinde rahatsız olmayı ve korkuyu yaşarız. Öykünün geri kalanında ne olursa olsun, bu çekimler kombinasyonu bize kendi içinde bir öyküyü anlatır. Mesele karakterlerin bakış açıları değil, bizimkidir. Bir kamera bir ark hareketi yaptığında ya da kaydırma ile bir nesneye yöneldiğinde, duygularımız yükselir (belki de kamera çoğu kez hareketsiz olduğundan). Birbirine kontrpuan oluşturacak şekilde kurgulanan yüz ifadeleri ve beden hareketleri ciltler dolusu enformasyonu anlatır. Başın eğilmesi, gergin bir gülümseme, ayrılmış dudaklar, gözlerin kısılması, hayretten ağzı açık kalmış ve gözleri fal taşı gibi açılmış bir yüzü tutan eller; bir pakete uzanan bir elin çekimi; kamburlaşan omuzlar ya da bir bedenden uzaklaşan eller; açılmış ellere gömülü bir baş ya da bir fincanı ağza götüren bir el – bütün bunlar ve diğer düzinelerce stok hareket ve jest filmin kullandığı anlatı kodlarının bir retoriğini oluşturur.

Toplumsal Cinsiyet

Toplumsal cinsiyet birçok sinemasal geleneğe yön verir. Güçlü erkeğin zayıf ve edilgin kadını korumasına dair toplumsal cinsiyete özgü stereotipler almaşık kurgunun – tehlikedeki kadının çekimlerinin arasına yaklaşmakta olan kurtarıcısının çekimlerinin sokulduğu ele geçme/kurtarma sekanslarının kurgusu – sinemanın ilk dönemindeki gelişimini biçimlendirdi. Genelde, filmlerdeki bakış gerçekten anlatı içinde arzunun nesnesi olarak oluşturulan kadın karaktere bakan erkek karakterin ve erkek izleyicinin bakışıdır. Filmlerdeki bakış mübadelesi çoğu kez erotiktir ve böylece bakışın yapısı anlatıyı, duygularımızı sürükler ve karakterleri kurgu aracılığıyla birbirlerinin kollarına yöneltir. Küçük jestler bile toplumsal cinsiyet damgalıdır ve anlatı malzemesinin çoğu onu kullanan kişinin toplumsal cinsiyeti aracılığıyla ifade edilir. Yalnızca kadınlar dehşeti, korkuyu ve

üzüntüyü ifade etmek için ellerini yüzlerine koyarlar. Erkekler omuzlarını geri çeker ve eğer yanlarında bir kadın varsa koruyucu bir şekilde kolunu kadının omzuna koyarlar. Bir erkek bir stres anında başını kolunun üzerine koyacak ya da öfkeyi ifade etmek için başını geri atacaktır. Kadınlar cinsellikle ilişkili çeşitli nedenlerle gözlerini yukarı çevirirler; erkekler genellikle kendinden emin bir gülümseme ya da sırıtmayla ağızlarını kullanırlar. Erkekler de gözlerini yukarıya çevirebilirler ama genellikle bir sıkıntı bakışı olarak. Kurgu yapısından bir karakterin kolu ya da yüzünün en küçük hareketine kadar neredeyse her örnekte, biçim içeriği ve neredeyse her zaman cinsel arzu da ikisini birden zorla kabul ettirir (bak. Resim 8.3).

Kodlama

Karakterlerin bakışları ve daha üst bir düzeyde sinemanın tümünde değişmez şekilde kullanılan bakışların yapısı ve kesmeler tarafından yönlendirilen izleyiciye oldukça az şey gösterilmesi ve anlatılması gerekir. Olaylar, tepkiler, duygular, anlatımdaki hareketler kodlanırlar. Filmleri gördüğümüz ve televizyonu izlediğimiz için bu yapıyı nasıl okuyacağımızı biliriz. Tıpkı bir bilgisayar kodu gibi, bu yapı tepkilerimizi yönlendirir ve belirli sınırlar içerisinde değişkenleri saptayabilir. Bu nedenle bütün filmlerin benzer olduğunu, hepsinin aynı anlamları ilettiği ve hepimizden tamamen aynı tepkileri aldığını söylemek saçma olurdu. Ama tepkilerimizi düzenleme, onları kodlama ve onları iletme yolları gerçekten oldukça benzerdir – o kadar ki, yerleşik modellerin radikal çeşitlemeleri bizim için apaçık hale gelir ve bizi bu apaçık halleriyle rahatsız etme düzeyine göre kabul edilirler ya da reddedilirler. Bu kodlama işleminin büyük bölümü türsel olarak, yani filmi türüne uygun olarak gerçekleştirilir ve bu işlem ilerde uzun uzadıya tartışılacaktır. Ancak bunun büyük bölüm kurgunun ve kompozisyonun sonucudur.

İzleyiciler ve film yorumcuları yönetmen Quentin Tarantino'nun 1994 yapımı *Ucuz Roman* (*Pulp Fiction*) filminde anlatının zamandiziniyle nasıl oynadığına dikkat etmişlerdi. Zamandizin, klasik stilin önemli bir yönüdür ve bu, Aristo'nun dramatik anlatı yapısının bir başlangıç, orta ve sondan oluşması gerektiği yönündeki klasik anlayışından çok öteye gidememiştir. (Jean-Luc Godard bir keresinde Aristo'nun son derece haklı olduğunu, anlatının bir başlangıcının, ortasının ve sonunun olması gerektiğini ama bunun ille de anıldığı sırayla olmasının gerekmediğini söylemişti.) Bir filmin anlatısı anlaşılabilir bir gelişme yolunu izlemeli ve bir sona sahip olmalıdır. Karakterlerin

yaşamındaki herhangi bir düzensizlik, bir karışıklık başlangıçta ortaya çıkmalı, ortalara doğru kötüleşmeli, filmin sonunda da çözülmelidir. *Ucuz Roman* bu gelişimi parçalar gibi görünür. İki silahlı adamın bir restoranın soyulmasının ortasında kaldığı filmin daha ilk sekansının sonu, filmin sonunda yer alır. Filmin ortasında silahlı adamlardan biri (John Travolta'nın oynadığı Vincent) tuvaletten çıkarken vurularak ölür – anlamsız, şiddet dolu ölüm Tarantino filmlerinin anlatısında başlıca dayanak noktasıdır. Ve filmin sonunda başlangıcını zaten görmüş olduğumuz bir sekansta o yeniden hayattadır.

Devamlılık Kurgusuna Tepkiler

Ucuz Roman'ın yapı hile yapmaktan biraz daha az radikaldir ve aslında Tarantino'nun filmini toparlamasına yardım eder ve izleyicileri normalde olacağından daha az mide bulantısıyla baş başa bırakır. Bu yapı daha önce vuku bulan olaya ironik bir kontrpuan bulma girişimiyle Vincent'i yeniden tuvalete gönderir ve filmin başından sonuna yapılan anal referansları daha da vurgularken, Vincent'e de tekrar şans verir. Bu, ayrıca suç dolu yaşamını bırakıp kendini din işlerine vermeye karar veren Samuel L. Jackson'ın canlandırdığı Jules karakterine de sahte bir kurtuluş sağlar. Anlatının devamlılığındaki bu küçük boşluk eğlendiricidir ve izleyiciyi meraklandıracak kadar da kışkırtıcıdır. Genellikle Birleşik Devletler'in dışında yaşayan yönetmenlerin sinemasında daha ciddi çabalar görülür. Bu denemeler sinema tarihinin başından bu yana yapılmış ve hâlâ da sürmektedir. Örneğin oyun yazarı Harold Pinter tarafından yazılan *Betrayal* (David Jones, 1983) adlı İngiliz filminde anlatım geriye doğru gider, sonu başta ve başı sondadır. *Seinfeld*'in bir bölümünde de bu anlatım hilesinin parodisi yapıldı ve benzer bir deneme de Christopher Nolan'ın *Memento*'sunda (2000) görüldü. Mike Figgis'in *Timecode*'u (2000) anlatısını ekranda dört ekrana böler ve izleyicinin dikkatini aynı anda olan ve birbirine bağlı dört ekrandan birine ya da ikisine odaklamak için sesi kullanır (bak. Resim 5.3). Fransız yönetmen Alain Resnais'in klasik *Geçen Yıl Marienbad'da* filminde (*La Année dernierè à Marienbad*, 1961) normal devamlılık kurgusu devamsız hale getirilir ve film anlatısındaki doğrusal zamandizini geleneği olduğu gibi sorgulanır. Belleğin kararsızlığıyla ilgili bu filmde yapılan her karşı açının bir önceki çekimden başka bir zamanda olması muhtemeldir ve bu nedenle de hiç de normal anlamda bir karşı açı değildir. Sinema tarihi boyunca klasik stile, klasik devamlılığa ve geleneksel anlatı gelişimine başka alternatifler ortaya çıkmıştır. Klasik stil kendini keşfetme sürecindeyken bile bunlar ortaya çıkıyordu.

Eisenstein Tarzı Kurgu

Sinema tarihinde devamlılık kurgusunun bir filmi yapmanın en iyi yolu olduğu anlayışına karşı çıkıldığı önemli bir uğrak vardı ve bu politik bir altüst oluştan ortaya çıktı. 1917'deki Rus devrimi sanat dallarındaki müthiş yaratıcı enerjiyi serbest bırakmıştı. Devrimci sanatçılar estetik, kültür, ideoloji ve politikanın birbiriyle olan etkileşimini görünür bir biçimsel düzeyde gerçekleştirmek ve bunları mümkün olduğunca fazla insana ulaştırmak arzusuyla çalıştılar. Film yapımında Lev Kuleshov, Alexender Dovzhenko, Vesevolod Pudovkin, Sergei Eisenstein, Dziga Vertov ve Esther Shub gibi sanatçılar kurguya – ya da yaptıkları işe uygulandığında daha doğru olacak bir adlandırmayla **montaja** – filmin ham malzemesi olan çekimin devrimci enerjiyle yüklü bir ifadeye dönüştürülebilecek bir araç olarak baktılar. Nasıl işlediklerini öğrenebilmek için Hollywood filmlerini, özellikle D. W. Griffith'in filmlerini dikkatle incelediler. Batıda gelişmiş olan devamlılık kurgusunun uzlaşmaya ya da kurtuluşa varan bir biçim olduğunu keşfettiler: Erkekler tehlike altındaki kadınları kurtarıyor, kötü adamlar iyiler tarafından alt ediliyordu. Daima "iyinin" kazandığı bir doruk ve final vardı. *Hoşgörüsüzlük*'te (*Intolerance*, 1916) Griffith anlatının final sahnesinde İsa ve meleklerin gökyüzünden inmesine ve bunun sonsuza dek standartlaşmasına karşı değildi. Devrimci Sovyet sinemacılarının aklında ise başka bir şey vardı. Onlar kavrayışı arıyorlardı, kefareti değil; onlar izleyicilerine tarihi aktarmak istiyorlardı, sonsuzluğun dinginliğini değil. Bunun yolunu montaj sayesinde buldular.

Özellikle Eisenstein montajın estetik ve ideolojik bir araç olarak kullanılabilmesi yollarından büyülendi. Filmlerinde (*Grev* [*Stachka*], 1924; *Potemkin Zırhlısı* [*Bronenosets Potiomkin*], 1925; *Dünyayı Sarsan On Gün* [*Diyestat Dniyei Kotoriye Potriasli Mir*], 1928; *Eski ve Yeni* [*Staroye i Novoye*], 1929; *Alexander Nevsky*, 1938; *Korkunç İvan* [*Ivan Grozni*], 1943, 1946) ve bunlar hakkında yazdığı metinlerde montajdan daha fazlası olan bir film yapım yapısı formüle etti; bu, izleyicilerinde devrim tarihinin şokunu oluşturmaya yönelik bir girişimdi. Eisenstein film yapısının temel biriminin çekim değil, kurgulanmış en az iki çekim olduğuna inanıyordu. Çekimlerin kurgulanması, devamlılık adına olan bitenin görünürlüğünü bastıran bir işlem olmamalıydı. Aksine montaj, izleyiciye fırlatılan biçimdi. Bu, izleyiciyi olduğu yerde doğrultacak ve dikkatini çekecek şekilde görünür, anlaşılır ve güçlü olmalıydı. Eisenstein'ın meslektaşı, diğer birçok filmi arasında 1922 ve 1925 arasında *Sinema-Gerçek* (*Kinopravda*) adlı 23 bölümlü haber filmi ve 1929'da *Kameralı Adam*'ı (*Chelovek s kinoappartom*) yapmış

olan Dziga Vertov kendi film yapma ve kurgulama yöntemini "kino-eye" (sinema-göz) olarak belirtmişti. Dzigo Vertov "sinema-göze" inanır, derdi Eisenstein. "Ben sinema-yumruğa inanırım!" (Bak. Resim 8.4)

Eisenstein'a göre çekim ham malzemeydi ve montaj sinema sanatçısının mücadele ve görsel çatışmaya yol açabilecek şekilde görüntüleri birleştirmesine olanak sağlayan araçtı. Eisenstein, izleyicinin tek tek çekimlerde göreceklerinden daha büyük bir şeyleri görmesini sağlamak için çekimleri birbiriyle çatıştırırdı. Bir montaj sekansı tek tek çekimlerin ritmik ya da dinamik öğelerinden inşa edilebilirdi: birbirine uymayan diyagonal çizgiler, bir çekimdeki figürlerin hareketinin bir başka çekimde ters bir hareketin karşısına yerleştirilmesi; çatışan *fikirler*, bir kadının barış ve sükunet çağrısından yaklaşmakta olan askerlerin ve histerik kalabalığın karmaşasına kesme ile geçiş. Bu etkileşim, *Potemkin Zırhlısı*'ndaki Çarın donanmasının, gemilerden birindeki isyana misilleme olarak kıyıdaki sivillere saldırdığı müthiş "Odessa merdivenleri" sekansındaki kurgu modelinin parçasıdır. Sekans, Odessa halkının isyanı desteklediğini gösteren çekimlerden, hızla gelişen saldırının kendisine doğru ilerler; çoğu kez hızlı, şok eden kesmelerle ateş açılması, kalabalık, tüfekli askerler merdivenlerden aşağıya inerken, ölü bebeğini taşıyan yalnız bir kadının ters yönde merdivenlerden çıkışı gösterilir. Kitleler, askerler, siviller teker teker, gruplar halinde ya da topluca görülür, birkaç veya daha fazla kişi olarak farklı yönlere giderler ve bunlar saldırının korkunçluğu ve acımasızlığını tanımlayan bir montajla birleştirilirler. Woody Allen tarafından *Bananas*'ta (1971), Brian De Palma tarafından *Dokunulmazlar*'da (*The Untouchables*, 1987) ve çılgın *Çıplak Silah 33 ½*'ta (*Naked Gun 33 ½*), *The Final Insult*'ta (1994) parodisi yapılan filmin bu en ünlü montajında bebek arabası taşıyan bir kadın Odessa merdivenlerinin tepesinde askerler tarafından vurulur. Sekans ilerledikçe ve montaj birkaç saniyede bir kadına döndükçe kadın yere biraz daha düşer. Ama bu birbirini izleyen çekimlerde devamlılık yoktur. Yani onun düşüşünün bir çekimini gördüğümüz her defasında kadın, bir önceki çekimde olduğu konuma tam olarak uyan bir durumda olmaz. Genellikle, bir önceki çekimin sonunda olduğundan daha dik bir pozisyondadır. Bundan dolayı düşüşünün verdiği korku ve acı duygusu devamsız, uzatılmış ve tekrar edilmiştir.

Hollywood'da geliştirilen devamlılık kurgusu kodlarının tersine çalışan Eisenstein doğrusal zaman yanılsamasına kapılmayı reddetmiş, bunun yerine duygusal zamanı, gerilim ve düşünmenin zamanını koymuş, izleyici, kadına karşı işlenen suçun büyüklüğünü

anlasın diye kadının düşüşünü uzatmıştır (bu durum Odessa sekansında, yaşlı kadının saldırganlarla kalabalığın arasını bulmaya çalıştıktan sonra gözünden vurulmasının kısa ve etkileyici görüntüsü ile yinelenir). Kadın sonunda yere düştüğünde, bebek arabası kadının ellerinden kurtulur, sonunda hızlandırılmış bir montajla merdivenlerden aşağıya doğru yaklaşmakta olan askerlere ve kaçışan kalabalığa doğru yuvarlanır.

Eisenstein'ınki; görüntülerin çarpışan modellerinin tarihin – sınıf mücadelesinin Marksist tarihinin – çatışmalarını, baskının ortadan kalkması ve proletaryanın zaferini temsil etmeye çalıştığı, fikirlerin ve büyük, politik duyguların bir sinemasıydı. Eisenstein sinemaya, olayları ve fikirleri birbiriyle çatışma içinde, birbirini yadsıyan biçimde gören, yeni sentezler yaratan, eskinin çatışan öğelerinden yeniyi inşa eden tarih felsefesi olan diyalektik materyalizmi kazandırmaktan başka bir şey istememişti. Hollywood kurgusunun diyalektiği olarak Sovyet montajını yaratmak için Eisenstein'dan daha iyisi yoktu.

Hırsları politik gerçeklikten üstün çıktı. Eisenstein 20'lerin sonunda Amerika'yı ziyaret etti, Meksika'da çekimler yaptı ve Thedore Dreiser'in romanı *An Amerikan Tragedy*'nin filmini yapmak için Paramount Pictures ile görüşmeler yaptı. Meksika çekimlerinin hakkını kaybetti, fikirleri ve politikası Paramount için çok radikaldi ve bu da anlaşmanın iptaline neden oldu. Yoğun bir hayal kırıklığıyla Sovyetler Birliği'ne döndü. Sanat dalları, devletin dayattığı ve biçimsel denemelere son veren ve açıkça işçi ve köylü kahramanların temsilini isteyen bir estetik olan sosyalist gerçekçilik revizyonundan geçiyordu. Eisenstein, Meksika filminin durdurulmasından kısmen sorumlu olan Stalin'e ise zaten aykırı düşmüştü. Bu gey, Yahudi, avangard komünist yönetmene giderek daha az film yapma izni verildi ve hayatının geri kalan bölümünün çoğunu yazarak ve başkalarını eğiterek geçirdi.

Eisenstein'ın filmleri Rus ya da başka bir ülke sinemasında yalnızca ara sıra bir etkide bulundu. Onun stili Pare Lorentz'in *The Plow That Broke the Plains* (1936) ve *The River* (1937) gibi Amerikan hükümeti tarafından finanse edilen filmlerin de içinde yer aldığı 1930'larda çekilmiş belgesellerin bazılarında görülebilir. Hollywood'da Eisenstein tarzı montaj büyük ölçüde özel efektlerin başka bir varyasyonuna dönüştü ve sonra da büyük ölçüde unutuldu. Ama filmleri ve montaj kuramları sinema tarihi içinde Hollywood stiline verilmiş güçlü ve önemli bir tepki olarak kaldı. Eisenstein'ın parıltıları bir anda MTV müzik videolarının kurgu stillerinde (bunların devrimci bir biçim olduklarını söylemek zordur) ve daha ilginç bir biçimde Oliver Stone'un özellikle *JFK*

(1991), *Katil Doğanlar* ve *Nixon* (1995) gibi çalışmalarında ortaya çıktı. Eisenstein'ın yaptığı gibi Stone da bu filmlerde zamansal beklentilere karşı kurgu yapacaktır. Bir hareketi ya da bir karakterin yorumunu tekrarlayacaktır. Eisenstein gibi Stone da basit bir öykü gelişimini izlemek yerine bir fikri ifade etmenin yolu olarak zamanı duygusal ve politik bir güce dönüştürür.

Klasik Stilin Anlatısı

İzleyiciden dikkat ve tepki talep eden Eisenstein ve diğer bir çok istisnaya rağmen, egemen olan klasik stildir. Bu stil öyküyü hızlandırır ve bizi kesinlikle öykünün içine yerleştirir. Ancak garip bir biçimde Hollywood gelenekleri başka bir öyküyü anlatır. Bu klasik stil kendi anlatısını birçok yolla oluşturur. Uyarı ve tepki, aksiyon ve reaksiyon, sınırsız arzumuzu görünüşte tatmin eden öyküler ve karakterler, hareketler ve görüntülerin sürekli akışını görme ve tepki vermemize dair kendi öyküsünü anlatır. Klasik stilin biçimsel aygıtları filmden filme aynı olan anlamları, geçişleri ve öykünün öğelerini iletirler. Yüz ifadesi, el ve beden hareketleri, sahne donatımları, kamera hareketi, ışık ve kurgu modelleri, olan biteni iyice anlamamızı kesinleştirmek için tekrar tekrar kullanılır. Bütün bunlarla ilgili garip ve büyüleyici olan şey ise, stilin ve jestin bu yinelenişlerinin bağlam içinde görüldüğünde bir şaka olarak algılanmamasıdır, tabii ki bunlar bilinçli bir biçimde aşırı yapmacık ve zamanlaması yanlış değilse ya da yönetmen tarafından anlamsız hale getirilmediyse veya bunlar son dönem korku filmlerinde olduğu gibi kendi geleneksellliklerinin parodisini yapmak için kullanılmıyorlarsa. En azından kısmen bunun nedeni, bizim sahnede ya da filmde olanları kolayca anlamamıza yardım edecek bir şeye gülmeyecek olmamızdır. Stoktaki bu jestler ve hareketler bizi, dikkatimizi kendisine çeken ve yaratılma yollarından uzaklaştıran bir öykünün içine çekerken, buna gülecek değiliz.

Bu yüzden klasik stil görünmez olduğu kadar aynı zamanda hayli görünürdür de. Onun görünürlüğü ve görünmezliği birbirine kontrpuan oluşturabilir. Açı/karşı açıya, bakış uyumuna, geleneksel olarak anlamlı jestlerin sıradan yapısına bağlı olan bir film aniden sürpriz bir kamera hareketine ya da alışılmamış bir uzamsal kompozisyona izin verebilir. Bir yönetmen Hitchcock'un **paralel kaydırma** efekti (hareket halindeki bir karakterin görüntüsünün arasına, kendisi de hareket halinde olan baktığının bir bakış açısı çekimini sokma) ile yaptığı gibi bir hareketi ya da jesti abartarak ya da genellikle korkunç bir şeyi henüz keşfetmiş ya da tehlikeli bir durumda olan karakterin küçülmüşlüğünü ve zayıflığını ifade etmek için kullandığı üst-açıdan çekime sıçrama yaparak görünmez olanı

ön plana çıkarabilir. Daha önce gördüğümüz gibi Hollywood sistemi içinde ve dışındaki bazı yönetmenler yeni kodlar oluştururlar, hareketlere ve jestlere, çekimlere ve kesmelere yeni anlamlar kazandırırlar ya da eski olanları kendi kafasındakilere dönüştürürler. Orson Welles ve Stanley Kubrick uzamı karakterlerinin güç kaybı ve küçülmesinin etkili bir alanına dönüştürmek için kaydırmalı çekimi kullanır. Oliver Stone zamanı, karakteri, anlatıyı ve kültürü tarihin alternatif görünüşleri içinde biçimlendirmek için Eisenstein tarzı montajı yeniden canlandırdı. İlerde göreceğimiz gibi *American Psycho*'da (2000) Mary Harron ve *Daughters of the Dust*'ta (1991) Julie Dash mizanseni ilk filmde kadın düşmanlığının bir yansımasına ve ikinci filmde de aile anısının değişen hareketlerine dönüştürürler.

Resimler 4.25 – 4.26 • *Nixon*'da (1995) Oliver Stone Eisenstencı teknikler üzerine bir çeşitleme yapar. Bu iki görüntü birbirinin ardından görülürler. Birinci görüntü renkli, ikinci ise siyah-beyazdır. Bu art arda geliş, içsel ve dışsal yaşamı birbirinden kopmuş bir karakteri gösterir ve neredeyse psikotik bir politik ifade sunar.

Avangard Sinema

1920'li yıllarda Avrupa'da ortaya çıkan ve bu güne kadar bütün dünyada süren **avangard** hareket öykü anlatmak yerine sinemasal biçimi öne çıkaran ticari olmayan, kişisel ve özel bir

stildir. Avangard tanımlaması zor bir terimdir ama kısa bir konudan sapma yapmaya değer. Popüler kullanımda, doğrusal bir olay örgüsü gelişimini, basit gerçekçiliği ve anaakım sinemanın anlatı geleneklerini reddeden neredeyse her sinema biçimi ya da diğer sanat dallarına bu terimle hitap edilebilir. Ancak daha kesin olarak avangard genellikle sanatçının estetik arzusuna göre yeniden şekillendirilmiş bir ortamda küçük, öznel, hatta özel düşüncelere kendini adamış bir sanatçıya ya da yapıta gönderme yapar. Avangard sanat çok sayıda izleyiciyi hedeflemez, yaratılması için büyük miktarda maliyeti gerektirmez ve mükemmel, hatta sinir bozucu bir şekilde kişiseldir ve anlaşılması güçtür.

Sinemada 16 mm görüntüleme, yineleme, soyutlama, tek kare çekimleri, cinsellik üzerine şok edici görüntüler ya da saf estetik haz avangarda damgasını vurdu. 1940'ların sonundan 1960'lı yıllara kadar çoğunlukla küçük sinema kulüplerinde gelişti. Uygulayıcılarından Stan VanDerBeek gibi bazıları şairlerin ve romancıların çoğu kez yaptığı gibi akademik görevler aldılar. John Whitney gibi diğerleri de ilk dönemde Stanley Kubrick'in *2001: Uzay Macerası*'ndaki "Stargate" sekansı üzerinde büyük etkisi olan ve bugün bilgisayarlı film yapımında norm haline gelen bilgisayarda oluşturulan görüntü üzerinde denemeler yaptılar. Avangard sanat neredeyse her zaman sonunda popüler olana, bazen televizyon reklamlarında olduğu gibi yaratıcısının korkudan sinmesine yol açacak şekillerde dahil edilir.

Bugünlerde video, yapım maliyetlerini azalttığı için (sayısal yapım da hızla yetişti) çoğu avangard öznel ve politik yapımı için seçilen araç durumundadır ve kadınlar kendilerini videoda ifade etmektedirler. Kadın yönetmenlerin filmleri 6. Bölüm'de tartışılacaktır.

Geleneklerin İçinde ve Karşısında Yaratıcı Çalışma

Bütün bunlar klasik stilin hâlâ egemen olsa da savunması yıkılamaz olmadığını gösterir. Çok az yönetmen, hatta Amerikalı yönetmenler filmlerinin anlatı uzamını ifade etmek için yalnızca çekim uzunluğuna ve çekim içeriğini bağlıdır. Daha önce bazılarından bahsettiğimiz birçok yönetmen anlatı inceliklerini geliştirmelerine olanak sağlayan zaman ve mekanın mizansenini yaratmak için çekim ile kurguyu birleştirir. Bu da karşılığında izleyiciye çerçevenin ve kurgunun akışı içindeki anlam ve duygu alanını kavramasına izin verir. 6. Bölüm'de stillerine, bu stillerle anlattıkları öyküler kadar fazla konsantre olan birkaç yönetmeni tartışacağız. Bu bizim yönetmenlerin eşsiz, yaratıcı yapıtlar yaratmak için sinemanın temel inşa bloklarını nasıl kullandıklarını

görmemize olanak sağlayacaktır. Bu eşsiz ve yaratıcı yapıtlar geleneklerin ve kuralların iki amaçla varolduklarını kanıtlarlar: Hollywood sisteminin pürüzsüzce çalışmasına ve yaratıcı yönetmenlerin bu kuralları parçalamasına ve sinemanın sınırlarını araştırmasına olanak sağlamak.

NOTLAR VE REFERANSLAR

İlk dönem sinema ve izleyici tepkisinin ilginç bir analizi için bak. Jonathan Auerbach, "McKinley at Home: How Early American Cinema Made News," *American Quarterly* 51, no. 4 (Aralık 1999), ss. 797-832.

Devamlılık Kurgusunun Gelişimi••1. Bölüm'de künyesi verilen Thomas Elsaesser'in denemeler derlemesi *Early Cinema*'ya ek olarak diğer iki kitap kurgu ve anlatı modellerinin gelişimine yoğunlaşır ve klasik Hollywood stilinin ilk dönemdeki gelişiminin geniş ve özendirici incelemesini sunar: Noël Burch, *Life to Those Shadows*, der. ve çev. Ben Brewster (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1990); ve Tom Gunning *D. W. Griffith and the Origin of American Narrative Film* (Urbana ve Chicago: University of Illinois Press, 1991). Porter'ın 1903 tarihli filmi *Bir Amerikan İtfaiyecisinin Yaşamı* (*The Life of an American Fireman*) genellikle almaşık kurgu sekanslarının "ilk" örneği olarak değerlendirilir. Aslında bu filmin daha güvenilir bir kopyası keşfedildi ve bu kopyada sahneler doğrusal bir biçimde birbirine bağlanmıştı ve bu da almaşık kurgunun bir kural haline gelmesinden sonra bu filmin başka biri tarafından almaşık kurgulu biçimde kurgulandığı sonucuna götürür. Bak. Stephen Bottomore'un makalesi "Shots in the Dark – Real Origins of Film Editing" ve André Gaudreault'un makalesi "Detours in Film Narrative: The Development of Cross-Cutting," Thomas Elsaesser'in *Early Cinema*'sı içinde. "Dikiş" anlayışı, izleyicinin bakışının anlatıya dikilmesi üzerine standart çalışma için bak. Daniel Dayan, "Tutor-Code of Classical Cinema," *Film Theory and Criticism* içinde, ss. 106-17. Sinemada sesin mükemmel bir incelenişi için bak. Rick Altman (der.), *Cinema/Sound* (New Haven: Yale French Studies, 1980) ve *Sound Theory, Sound Practice* (New York: Routledge, 1992).

Açı/Karşı Açı••Bakılan şeye bakışın kurgusunun uygun duygusal tepkiyi yaratacağı anlayışı eskidir. "Kuleshov efektinin" öyküsüne göre 1920'lerin başında Rus yönetmen Lev Kuleshov bir oyuncunun nötr bir yakın-çekimini filme aldı. Sonra bu görüntünün arasına bir tabak yemek, bir tabut ve

oynayan çocuğun çekimini soktu. Film izlendiğinde insanlar tabak karşısında aç, tabut karşısında üzgün ve çocuk karşısında keyifli olan oyuncunun çok yönlülüğünden şaşkına döndüler.

Gelenek, Kültür, Direniş••Klasik Hollywood stilinin ideolojisini tartışan çok sayıda makale ve kitap vardır. İki mükemmel ve ulaşılabilir makale: Robin Wood, "Ideology, Genre, Auteur" (bu yazının Türkçesi *Hitchcock Sineması*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, Kabalcı Yayınları, 2003, ss. 318-32'de yer almaktadır) ve Colin McCabe, "Theory and Film: Principle of Realism and Pleasure," *Film Theory and Criticism* içinde, der. Gerald Mast, Marshall Cohen ve Leo Braudy (New York: Oxford University Press, 1992). 1. Bölüm'de künyesi verilen Bill Nichols'un *Ideology and the Image* adlı kitabı bir diğer değerli kaynaktır. Klasik Hollywood Stilinin ayrıntılı bir tarihini için bak. David Bordwell, Janet Staiger ve Kristen Thompson, *The Classical Hollywood Cinema: Film Style & Mode of Production to 1960* (New York: Columbia University Press, 1985).

Toplumsal Cinsiyet••Erkek bakışı için Laura Mulvey'in çeşitli yerlerde yayımlanmış olan yazısını okuyun: "Visual Pleasure and Narrative Film," *Film Theory and Criticism* içinde ("Görsel Haz ve Anlatı Sineması," çev. Nilgün Abisel, Ankara, *25. Kare*, sayı 3, Ocak-Şubat 1993).

Eisenstein Tarzı Kurgu••Eisenstein'ın yazıları iki cilt halinde toplanmıştır. *The Film Form: Essays in Film Theory*, der. ve çev. Jay Leyda (San Diego: Harcourt Brace Jovanovich, 1977) (*Film Biçimi*, çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınevi, Birinci basım, Nisan 1985); *The Film Sense*, der. ve çev. Jay Leyda (New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1975) (*Film Duyumu*, çev. Nijat Özön, İstanbul, Payel Yayınevi, Birinci basım, Ekim 1984).

Avangard Sinema••Avangard sinema üzerine iki mükemmel çalışma vardır: P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde in the Twentieth Century*, 3. Baskı (New York: Oxford University Press, 2002) ve Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: E. P. Dutton, 1970).

5

▸ SİNEMANIN ÖYKÜ ANLATICILARI I

Filmleri kimler yapar? Filmlerin yapıldığı yapısal malzemeye, bu yapının parçası olan ekonomiye, birkaç yönetmenin sinemasına baktık ve özellikle Hollywood stilinin ötesine geçen yönetmenlere daha yakından bakacağız. Ancak bir şiirde, resimde ya da müzik parçasında yaptığımız gibi bir Hollywood filminin kesin yaratıcısını tespit etmek hâlâ çok zordur. Eleştiri dünyasında, bireysel yaratıcı anlayışı son yıllarda inceleme altına alınmıştır. Bazı kuramcılar insanın bireyselliği anlayışının genelde sadece bir fikir olduğunu savunurlar: bireysellik herkesin otomatik olarak sahip olduğu, beyinde programlanmış bir özellik değil, bir kültürün kendisi ve üyeleriyle ilgili olarak yarattığı ve sürdürdüğü bir idea, bir ideolojidir. Filmlerin ve genelde kültürün baskın kurmacalarından biri "bireysel özgürlük" ve bireyin önemidir. Filmler her zaman bize, kendimizi keşfetme süreci ve kendimize, sahip olduğumuz bireyselliğe karşı "dürüst olma" hakkında öyküler anlatırlar.

Son zamanlarda bunun geçtiğimiz altı yüzyıldır kendimize anlattığımız öykünün yalnızca bir parçası olduğu düşüncesi ağır basmaktadır. Bireysellik olarak düşündüğümüz, "ben" ve "sen," "biz," "onlar" ve "o"nun sürekli olarak nerede olduğumuza, kime

hitap ettiğimize ya da kimin hakkında konuştuğumuza uygun olarak anbean üstlendiğimiz ve sürekli değişen düzenlemeler ve konumlar olduğu gerçekten karmaşık bir dizi toplumsal ilişkilerdir. Başka bir deyişle, benlik ne doğuştandır ne de değişmezdir. Birey gerçekten değişken bir şeydir. Bu kitabı yazan "ben" ile *Dumb and Dumber*'i izleyen, bir sınıfa ders veren ya da bir arkadaşa yaşamla ilgili yakınan "ben" tam olarak aynı değildir. Aslında bana ait bütün "benler," benimle konuşan "sen," benim hakkımda konuşan "o" uzun bir yaşam sürecinde oluşturulur. Bireysellik zaman ve mekanın bir işlevidir. *Taksi Şoförü*'nde (*Taxi Driver*, Martin Scorsese, 1976) aynadaki yansımasıyla konuşurken "Bana mı diyorsun?" diyen Travis Bickle'ı düşünün.

Eğer genelde bireysellikle ilgili olarak bu doğruysa, o zaman bireysel yaratıcılıkla ilgili olarak ne söyleyebiliriz? Bize bireyselliğin ve öznelliğin nesnel gerçekliklerden ziyade kültürel oluşumlar olduğunu söyleyen kuramlar güçlü ve ikna edicidir çünkü kültürü ve tarihi göz önünde bulundururlar. Bunlar bireyselliğe bireyin bir parçası olduğu ve içinde sürekli değiştiği daha büyük güçlerle karşılık verirler. Ancak bütün bunlar doğru olsa ve soyutluk içindeki bireysellik kültürel ve ideolojik bir oluşum olsa bile, hâlâ onun varlığına ve biz ya da diğerleri ne zaman davranışta bulunsa, bunun kanıtına sahip olduğumuza inanırız. Ne de olsa hisseder, düşünür ve yaratırız. Bu nedenle bireyle ilgili farklı düşünceleri göz önünde tutabiliriz: bireysellik paylaşılan, kültürel bir inanıştır; yaratıcı çalışmalar da dahil bir bireyin yaptığı davranışlar aynı zamanda hep içsel ve dışsal birçok güç tarafından biçimlendirilir; özellikle yaratıcı film yapımı da dahil yaratıcı bir çalışmanın aslında birçok yaratıcısı vardır ve bunlara izleyici ve bu çalışmayı kuşatan ve ona nüfuz eden kültür de dahildir ve bunun biçimlenmesindeki ekonomik güçleri anmıyoruz bile. Bireysel katkılar önceden değil, sonunda bunlar yapıt ya da biri tarafından yapıtlar koleksiyonu *içinde* keşfedildiklerinde belirlenirler. Yaratıcı bir anlamda yapıttan kişiye doğru yaratılır.

Bunu akılda tutarak, bir filmin yapım yönünden oluşmasını sağlayan bazı bireyleri keşfetmek için geriye doğru çalışabiliriz ve bu insanların tarihsel ve kültürel dönemin bir parçası olduğunu ve kısmen bunlar tarafından yaratıldıklarını her zaman aklımızda tutabiliriz. Bu yararlı olacaktır çünkü eğer bir filme bireysel katkıları anlarsak, filmlerin yoktan varolmadığını, hepsi de insanın etkinliği olan hüner, hesaplama ve – bazen de – sanatın bir ürünü olduğunu anlamayı sürdürebiliriz. Yaratıcı imgelemin romantik anlamda tek başına yaratan, münzevi duyguların güçlerini çağıran,

ilham gelmiş bir bireyin eşsiz çalışması olarak düşünülmesinin gerekmediğini de anlayabiliriz. İmgelemi kolektif bir olay, işbirliğine dayalı bir projenin ürünü olarak görebiliriz.

YARATICILIK OLARAK İŞBİRLİĞİ

İşbirliği sinemasal yaratıcılığın özüdür. En bağımsız yönetmenden en büyük stüdyo yapımına kadar insanlar birlikte çalışır, işbölümü yapar ve kendi özel uzmanlıklarıyla katkıda bulunurlar. Bütün bu işbirliklerini düzenleyen veya bütünleştiren tek bir ya da birçok yol gösterici akıl olabilir. Hatta ekonomik düzeyde bu düzenlemeyi yapan dışsal, soyut bir güç (izleyiciyi ve onun bilet alma istekliliğini simgeleyen gişe geliri gibi) olabilir. Bir kez daha anlamamız gerekir ki, Hollywood'un imgelemi ekonomik bir sistemdir, bir imgelem ekonomisidir. Ve bu sistem günümüzde bütün dünyada işliyor ve bireysel yaratıcılığın çok kolayca tanınabilecek şekilde kullanıldığı diğer ülkelerdeki film yapımlarına nüfuz ediyor.

Film yapımı, Edison'un filmin yanı sıra birçok şeyi yaratan bir şirket olması gerçeğine rağmen, cefakâr bireyler demekten hoşlandığımız insanların çalışmalarıyla Amerika'da başladı. Birleşik Devletler'de Edison fabrikasında çalışan William Dickson'ın ve Fransa da Lumière kardeşler ile Georges Méliès'in film yapım ve gösterim aygıtlarını icat etmek ve bu güne kadar sürmüş olan anlatım yapılarının bazılarını geliştirmek için nasıl çalıştıklarını daha önce tartışmıştık. 20. yüzyıl başlarında diğer insanlar Edison'un kendi ekipmanının patent haklarını korumak için gönderdiği serserilerle (bazen fiziksel olarak) mücadele ettiler ve sonunda Los Angeles'a taşınarak yeniden işe başladılar. Bir süre Hollywood ve New York'taki prodüksiyon, gelişen ve sinemacıların yeteneklerini geliştirmesine yardım eden küçük şirketlerle çalışan tek tek yönetmenlerin çalışmasıydı. D. W. Griffith de bunlardan biriydi. Kameraman Billy Bitzer ile işbirliği içinde 5 yıl Biograph Company için çalışan Griffith devamlılık stilinin gelişmesine önemli katkılarda bulundu. Daha sonra 1910'lu yılların ortalarında toplumsal ve kültürel bir biçim olarak sinemanın konumunu sağlamlaştıran iki filmi, *Bir Ulusun Doğuşu* ve *Hoşgörüsüzlük*'ü yaptı.

Fakat bağımsızlık dönemi kısa sürdü. Griffith de kendi çalışmasını daha büyük bir ekonomik yapının işleyişiyle birleştirmenin ekonomik avantajını anladı. 2. Bölüm'de 1919 yılında Charlie Chaplin ve dönemin diğer çok popüler oyuncuları Douglas Fairbanks ve Mary Pickford ile birlikte, başlıca amacı çeşitli yönetmenlerin bağımsız filmlerini dağıtmak olan United

Artists adında bir stüdyo kurduğundan söz etmiştik. Bu stüdyo hiçbir zaman Griffith'e ekonomik avantaj getirmedi – konu paraya geldiğinde çaresizdi – ama o yıllarda film yapımının gidişatını gösterdi. Yapımın ekonomisi bireylerin yaratıcılığını içine çekti ve sonunda bu yaratıcılığı kendi sınırlarına doğru itmeye olanak sağladı. Stüdyo sistemi imgelemi endüstrileştirmenin – böylece onu ekonomik olarak geçerli hale getirmenin – ve bireysel etkinliği endüstriyel film yapımını mümkün kılan kolektif çabaya dönüştürmenin bir aracı olarak gelişti.

Her üretim faaliyetinde olduğu gibi, en az maliyetin kanıtladığı hız ve verimlilik filmlerin kitlesel olarak üretiminde temeldir. Bu verimliliğin nasıl işlediğinden bahsetmiştik. Stüdyolar hepsi de kontrat altında olan ve stüdyonun fiziksel sınırları içinde çalışan yeteneklerin, teknik ekibin, yapımcıların, oyuncuların, senaryo yazarlarının, bestecilerin, yönetmenlerin olduğu kendine yeterli yapılar haline geldiler. Elektrikçilerden yazarlara kadar bu çalışanlardan bazıları sendikalar kurdu ve sonuç olarak net işbölümleri ortaya çıktı. (Eğer tanıtım yazılarına – jenerik – meraklısıysanız, Amerikan sendikalarından kaçma girişimi içinde – tanıtım yazısının söylemediği şey – anlatısı ABD'de geçen, bunların Toronto'da ya da Kanada'da başka bir yerde çekildiğini belirten birçok filmin sonundaki çizgiye dikkat edebilirsiniz.) Kısacası her işin, onu yapacak bir personeli vardı ve ekibin her üyesi ne yapacağını biliyordu. Bu çalışmanın – stüdyoların ürettiği filmlerin – sonucunu, kitlesel üretiminin anonimliğine indirgemeye yönelik bir ayartma vardır. Gerçekten 1950'lerdeki popüler kültür eleştirisi dolaylı olarak, bir fabrikada kitlesel tüketim ve ekonomik kazanç amacıyla üretilen imgelem çalışmasının sanatın karmaşıklığı ve statüsüne erişemeyeceğini ifade ederek tam da bunu yaptı. Ancak işbirliğinin ürünü olan yeni bir sanat türünün stüdyo sisteminden ortaya çıktığını öne süren karşı argüman daha geçerli olurdu. Ayrıca sinemanın yaratıcı sürecine dahil olan gerçekten önemli bireylerin, bireysel yeteneğin grup çalışması içine çekildiği ve ortaya çıkan filmde anonimleştiği işbirliğine dayalı bir etkinlik içinde yeteneklerini kullanan ve geliştiren bireylerin olduğunu da öne sürebiliriz.

YARATICI EKİP

Fiziksel aygıtlar düzeyinde, bir çok insan stüdyolarda beceri ve yeteneklerini kullandı (her ne kadar artık çoğu dışardan katılsalar da, hâlâ kullanıyorlar): elektrikçiler, kamera operatörleri, ses kayıtçıları, set tasarımcıları, ressamlar, çevre görevlileri, laboratuar teknisyenleri, yardımcı kurgucular. Bu insanlar ışığı

kurar, kamerayı sahneye göre hazırlar ve ayarlar (ve de açar kapatır, çekilen sahnede odakta tutar), seti hazırlar ve boyar, çevreyi hazırlar, özel efektleri oluşturur, tek bir çekim içinde oyuncuları, dekorları ve modelleri birleştirir, filmi yıkar, ses bileştirimi (mix) yapar, çekimleri kurgulamanın ve bunları gösterim baskılarında kullanılacak olan master negatif üzerinde birleştirmenin karmaşık işlemine yardım ederler.

1990'ların ortalarından bu yana ortaya çıkmış olan başka bir grup insan daha vardır: bilgisayar grafik tasarımcıları, yazılım (software) mühendisleri, George Lucas'ın Industrial Light and Magic'i gibi çok çeşitli şirketlerin ve Rhythm and Hues gibi daha küçük sayısal efekt birimlerinin üyeleri. Bir filmin sonundaki tanıtım yazılarına bakmak sayısal çalışmaya ne kadar çok insanın stüdyoların özel efekt birimlerinden alınarak dahil edildiğini gösterecektir.

Aşağıda bahsedilecek olan kişiler bir filmin yapımında işbirliği yapan yaratıcı personelin ve ekibin en önemli üyeleri arasındadırlar. Onları hem önemlerine göre hem de oynadıkları rol ne olursa olsun bir filmin çekimi sırasında ve sonrasında olan ilişkilerine göre gruplamaya çalıştım. Ancak senaryo yazarlarını, oyuncuları ve yapımcıları sona doğru bıraktım. Onlar yalnızca "ekip" değillerdir ve onların yaratıcı yetenekleri bir filmin yaratımının tüm süreci için can alıcıdır.

Görüntü Yönetmeni

Görüntü yönetmeni bir filmin yapımına dahil olan en önemli yaratıcı insanlar arasındadır. (Aleni bir biçimde erkek-merkezli bir endüstride, sayıları son zamanlarda artmakla beraber az sayıda kadın görüntü yönetmeni vardır.) Işığı idare eder, uygun objektifi ve ham film seçer, ilk olarak ham film üzerinde ve sonunda da göstericinin ışığının odaklandığı beyaz perdede görünen imgeyle sonuçlanacak olan görüntünün hacmine, uzamsal niteliklerine, yoğunluğuna, renk değerlerine ya da gri ıskalayı belirleyen bütün öğelere karar verir. Eğer bir yönetmen geniş bir çekim ya da görüntüde bazı bozulmalar isterse, görüntü yönetmeni kameraya çok geniş ve derin etki yaratacak bir 28 mm objektif takmayı tercih edebilir. Görüntü yönetmeni sahnenin uygun atmosferini yaratmak için doğru ışık kombinasyonlarını tercih edecek ve tam bir görsel efekt yaratmak için renkleri düzeltmeye çalışacaktır. Görüntü yönetmeni ve yönetmen bir önceki bölümde analiz ettiğimiz görsel düzenlemeleri yaparlar.

Görüntü yönetmeni filmin yönetmeninin en yakın yardımcısı ve danışmanıdır. Stüdyolar döneminde yıldız oyuncuların her

filmde kendileri için görevlendirilen kendi görüntü yönetmenleri olurdu. Örneğin William H. Daniels MGM'in 1930'lu yıllardaki göz kamaştırıcı ve gizemli oyuncusu Greta Garbo ile çalıştı çünkü Garbo ve o stüdyo Daniels'in sağladığı ışığın Gabro'nun en büyük avantajı olduğunu düşündü. Bu bir kendini beğenmişliğin değil, stüdyo ve izleyicinin, yıldız oyuncunun en iyi görüntü yönetmeninin sağlayabildiği tutarlı bir görüntüsüne sahip olma arzusunun sonucuydu (bak. Resim 3.14).

Bazı durumlarda bir görüntü yönetmeni olağanüstü yaratıcı denemeler yapma iznine sahiptir ve yapımcı ile yönetmenin filmde görmeyi istediklerini zenginleştirir. *Yurttaş Kane*'de Orson Welles ve Gregg Toland'ın işbirliği bunun örneğidir. Toland bu projeye imza attı çünkü yeni, genç ve yaratıcı bir yönetmenle çalışmanın ona deneysel fırsatlar sunacağını düşündü ve gerçekten de öyle oldu. Yeni ve özel mercekler kullandı, ışıkla denemeler yaptı, hem kendisinin hem de Welles'in planladığı alan derinlikli düzenlemeler ve dışavurumcu stili yaratma yollarını oluşturdu. *Yurttaş Kane*'in bakış tarzının, uzamı, ışığı ve kompozisyonu dinamik ifade edişinin film yapımı üzerinde *Bir Ulusun Doğuşu*'ndan (Griffith'in çoğu filmi gibi bu film de Billy Bitzer tarafından görüntülendi) bu yana diğer filmlerden daha fazla etkisi olmuştu. Welles'in itibarını borçlu olduğu *Yurttaş Kane*'de bu dışavurum Welles ile Toland'ın işbirliğinin sonucuydu (bak. Resimler 3.30 ve 3.34). *Yurttaş Kane*, filmin sonunda yönetmen ve görüntü yönetmeninin isminin yan yana yazıldığı belki de tek stüdyo filmiydi. Bazıları birçok filmin tanıtım yazılarında görüntü yönetmeninin bir filmin görsel stilinin yaratılması ve geliştirilmesinde benzer ya da daha büyük bir önem taşıması gerektiğini öne sürebilirler.

Birçok örnekte yönetmenler ve görüntü yönetmenleri bir takım gibidir. Bu durum Avrupa'da ve herhangi birilerinin bir filmde çalışmak için görevlendirilmelerinin daha az olası olduğu ve yazarların, yönetmenlerin ve yapımcıların istedikleri insanlarla çalışmalarının daha mümkün olduğu **stüdyo sonrası dönem**deki Amerikan sinemasında daha alışılmış bir durumdur. Sinema tarihindeki en ünlü yönetmen-görüntü yönetmeni ekiplerinden biri İsveçli yönetmen Ingmar Bergman ile görüntü yönetmeni Sven Nykvist'ti. Bergman 1960'lar ve 70'lerde Avrupa'nın en ünlü ve tanınmış yönetmeni olduktan sonra yönetmenlik kariyerine son verme kararını vermesinden sonra, Nykvist Birleşik Devletler'de çalışmaya başladı. Dikkatle düzenlenmiş ışık ve gölge içindeki iç mekanların hoş ayrıntılarını oluşturduğu verimli stilini hiç beklenmedik bir biçimde popüler bir film olan *Sleepless in Seattle*'da (Nora Ephron, 1993) kullandı.

Alfred Hitchcock on iki filminde tek bir görüntü yönetmeni ile çalıştı: Robert Burks. Daha filmin çekimi başlamadan önce her çekimin yapısını önceden kararlaştıran Hitchcock direktiflerine harfi harfine uyacak bir görüntü yönetmenine gereksinim duydu. İtalyan yönetmen Michelangelo Antonioni'nin iki olağanüstü renkli filmi olan *Kızıl Çöl* (*Red Desert*, 1964) ve *Cinayeti Gördüm*'ün (*Blow-Up*, 1966) görüntü yönetmenliğini yapan Carlo Di Palma 1980'lerin sonundan itibaren Woody Allen'ın filmlerinin çoğunda çalışmıştır. Bugün Hollywood'da bazı yönetmenler ve görüntü yönetmenleri yakın işbirlikleri kuruyorlar: örneğin Steven Spielberg ve Allen Daviau ya da Janusz Kaminski, Oliver Stone ve Robert Richardson, Martin Scorsese ve (Alman yönetmen Rainer Werner Fassbinder için de görüntü yönetmenliği yapan) Michael Ballhaus.

Sanat Yönetmeni

Ekip film yapımının teknik ve fiziksel aygıtların yaratıcı çalışanlarından oluşur. Diğerleri daha kavramsal düzeyde çalışırlar, geleneksel sanatçı anlayışlarına daha yakındırlar, bir filmi oluşturan sözleri, tasarımı ve görüntüleri geliştirirler. **Sanat yönetmeni** ise bir filme fiziksel dokusunu, uzamsal ve zamansal yönelimini kazandıran, filmin ortamını şimdiki zamanda ya da geçmişte tanınabilir, hatta "otantik" gösteren setleri, odaları, dış mekanları düşünür ve ayrıntılı olarak oluşturur. Eğer film belli bir tarihsel dönemde geçiyorsa sanat yönetmeninin işi – kostüm tasarımcısının işi ile birlikte – özel bir önem kazanır. Stüdyo dönemi boyunca her stüdyonun kendine özgü stilini yaratmada büyük sorumluluğu olan bir baş sanat yönetmeni vardı – MGM'deki Cedric Gibbons, Twentieth-Century Fox'taki Lyle Wheleer, Paramount'taki (kariyerine 1910'lu yılların sonunda Almanya'daki UFA stüdyolarında başlamış olan) Hans Dreier, Universal'deki Robert Clatworthy gibi.

Stüdyoların tam kontrol uyguladığı günlerden bu yana, sanat yönetmenleri kendi özgün stillerini geliştirmişlerdir ve bazen belirli yönetmenlerin sinemalarıyla ayrılmaz bir şekilde ilişkili olabilirler. Dean Tavoularis, Arthur Penn'in *Bonnie and Clyde* (1967) ve Francis Ford Coppola'nın *Baba* (*Godfather*, 1972, 1974, 1990) filmlerinde 1930'ların ve 50'lerin uzamlarını ve nesnelerini çok özenle yeniden yaratmıştır. Penn'in filmde arabalar ve tozlu Ortabatı kasabaları ve Coppola'nın filmlerinde masalar, sandalyeler, halılar ve perdeler belirli bir sınıfı ve dönemi akla getirmesi ve temsil etmesi için seçildiler. *Baba I*'de sokaktaki gazete tezgahında aynen 1950'lerde olan tarzda düzenlenmiş dönemin gazete ve dergileri vardır. *Baba II*'deki bir oda 1950 ve

60'ların dekoratif stilini yansıtacak şekilde düzenlenmiştir. *Kıyamet*'te (*Apocalypse Now*, 1979) ise Tavoularis, Coppola için (Filipinler'de) Vietnam'ın kabusvari ormanlarını yaratmıştır.

Resim 5.1 • 9. Bölüm'de ayrıntılı olarak incelenecek olan Todd Haynes'in *Cennetten Çok Uzakta* (*Far From Heaven*, 2002) adlı filmindeki bu görüntüde sanat yönetmeni ve görüntü yönetmeninin (bu filmde Mark Friedberg ve Ed Lachman) sanatını görebiliriz. Işık 1950'ler tarzı lambalardan yayılır ve çerçevenin sağ tarafına egemen olur. Sağdaki kişi gölgededir ve odanın boş uzamlarına bakıyor.

Arton Furst'un *Batman* (1989) filmi için tasarladığı geleceğin karanlık ve fantastik kentini hatırlayın. Fiziksel bir görünüm kazanmaları için filmin çekimleri içinde işlemden geçirilmiş çoğunlukla elle boyanmış örtülerden (matte) oluşan o setler yönetmen Tim Burton'ın filmi için alt-metnin çoğunu sağlayan umutsuzluk ve dile getirilmeyen terör atmosferini yaratmaya yardım eder. İtalyan sanat yönetmeni Dante Ferretti, Scorsese'nin son filmlerinin çoğunda çalışmıştır. Avrupa'da sanat yönetmeni Alexandre Trauner 1920'lerde çalışmaya başladı ve Fransız sinemasının "görünümünün," özellikle de Marcel Carne'nin *Cennetin Çocukları* (*Le enfants du paradis*, 1945) ile zirvesine çıkan 1930'ların "şiirsel gerçekçi" ekolünün gelişmesine yardım etti. Daha sonra *Othello* (1952) filminde Orson Welles'le ve Alman göçmen Billy Wilder'le birlikte çalıştı. İşini iyi yapan her sanat yönetmeni gibi, onun tasarımı da ayrıntılı ve izleyicinin dikkatini çekecek ya da kendisine dikkat çekmeyecek denli görünmez ama yönetmenin mizansenine büyük ölçüde katkıda bulunacak denli ustaca olabilir.

Sanat yönetmenleri kameranın görüntüleyebileceği ya da bilgisayarın yaratabileceği ve kurgucunun zaman ve mekanın uyumlu bir temsili içinde bir araya getirebileceği – bir zamanlar set

tasarımcısı, örtü boyayıcısı, marangoz, çevre görevlisi ve özel efektçiler tarafından organize ve inşa edilen – bir dünyayı oluşturan düşünceleri yaratmak için günümüzde grafik sanatçısının, iç mekan tasarımcısının, sanat tarihçisi dekoratörün, tarihçinin, mimarın ve grafik tasarımcısının yeteneklerini birleştirir. Sanat yönetmeni film için oyuncuların içinde yer alacağı ve görüntü yönetmeninin ya da yönetmenin çekim yapacağı mekanı hazırlar.

Resim 5.2 • Sayısal alan (*Siyah Giyen Adamlar II*, Barry Sonnenfeld, 2002).

Bilgisayar Tasarımcısı

Daha önce neredeyse her stüdyo filminde bir çekimin arkadan gösterim, *örtü* çekimleri ve görüntüye çekilen filmin hâlâ geliştirilmemiş bölümlerine ekleme yapan bir dizi optik aygıt da dahil olmak üzere birçok öğeden oluşturulduğunu belirtmiştim. John Lassiter'in Barry Levinson'un *Young Sherlock Holmes*'ında (1985) sayısal şövalyeyi yarattığı 1980'lerin ortasında başlayan (Lassiter daha sonra *Toy Story* [1995, 1999] filmlerini yönetti ve *Finding Nemo*'da [Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003] baş yapımcı olarak çalıştı) ve James Cameron'un *The Abyss* (1989) ve Steven Spielberg'in *Jurassic Park*'ıyla (1993) artan bir sayısal sanatçılar ekibiyle devam eden **bilgisayarla oluşturulmuş görüntü** optik efektlerin daha eski biçimlerinin çoğunun yerini almıştır. Ses tasarımında olduğu gibi, çoğunlukla bu efektleri üreten şirketler yaratıcılık ile bilgisayar bilimini birleştiren ve büyük miktarda işbirliğine dayalı bilgiyi ve çalışmayı gerektiren karmaşık bir yatırıma dahil olan düzinelerce insanı çalıştırdığı için bu alanda birkaç önemli figür ortaya çıkmıştır.

Açık bir şekilde özel efekt filmleri ya da *Toy Story* veya *Finding Nemo*, Disney yapımları ve Apple sorumlusu Steve Jobs'un

başında olduğu Pixar Studios yapımları gibi bilgisayarlı canlandırma filmleri tamamen bilgisayar yaratımlarıdır. 3-Boyutlu canlandırma olağanüstü zor bir iştir ve yalnızca karmaşık yazılımı değil, aynı zamanda tasarımcıların ve canlandırmacıların iki-boyutlu bir uzamda üç boyutu görselleştirme yeteneğini de gerektirir. Eski moda canlandırma aksiyonun bir saydam yapraktan diğerine biraz değiştiği birbirini izleyen "saydam yaprakları" (cell) çizmeyi içeriyordu. Her saydam yaprak ayrı olarak görüntüleniyordu. Bilgisayarlı canlandırma ya çizimden ya da eski moda canlandırmada olduğu gibi çoğu kez, canlı çekimleri (örneğin bir köpeğin koşması) kare kare canlandırma masasına yansıtarak, ekranın üstüne yerleştirilen bir çizim kağıdına çizerek çizgi karakterlerin karmaşık hareketlerini oluşturmak ve canlı çekimlerle çizgi karakterleri film üzerinde birleştirme işlemi olan Rotoscope'tan bir figürü oluşturmayı gerektirir.* *Jurassic Park*'tan en son *Yıldız Savaşları*'na (1999, 2002), *Örümcek Adam*'a (*Spider-Man*, Sam Raimi, 2002) ve *Siyah Giyen Adamlar* (*Men in Black*, Barry Sonnenfeld, 1997, 2002) devam filmlerine kadar özel efekt filmleri canlı ve bilgisayarın oluşturduğu figürleri neredeyse pürüzsüzce birleştirirler.

Ancak bu açık özel efekt ve bilgisayarlı canlandırma filmlerinin ötesinde kendi öncelleri gibi ve her zaman olmuş oldukları gibi sanal olarak yaratılmış olan aile melodramları, gangster filmleri ve diğer geleneksel türler vardır. Ancak şimdi onların sanallığı modellerle ya da resmederek değil, ekran üzerinde pikselleri yaratan bilgisayar kodlarıyla yaratılır. Bunlar şimdilerde filme aktarılıyorlar; ancak kısa süre sonra, belki de siz bu cümleleri okurken değişimler olacaktır. "Filmler" sayısal tasarımı kullanmaya devam edecek, ama onlar başından sonuna dek sayısal olarak kaydedilecek ve yansıtılacaklar. Bilgisayarın oluşturduğu tasarımla önemli bir teknolojik değişimden geçmiş bulunuyoruz; sayısal görüntüyü kullanan selüloitten tümüyle sayısala doğru önemli bir geçişi yapmak üzereyiz.

Ses Tasarımcıları

Sinemaya sesin gelmesi bir gecede olmadı. Warner Brothers'ın *Caz Şarkıcısı* 1927'de yoktan varolmadı. Stüdyolar sesle bir dönem denemeler yapmışlardı ama Warner Brothers'ın kendini mali sorunlar içinde bulana ve geniş bir izleyici topluluğunu sinema salonlarına yeniden getirecek bir yenilik

---

* Bak. Tanses Gülsoy, *Reklam Terimleri ve Kavramları Sözlüğü*, İstanbul, Adam Yayınları, 1999. (Ç.)

arayışına başlayarak senkronize sesin eşlik ettiği bir uzun metrajlı sessiz filmi gösterene kadar sesin gelmesi gerçekleşmedi. "Senkronize" kuşkusuz etkili bir terimdir. Daha önce belirttiğim gibi filmlere her zaman müzik eşlik etmişti ama oyuncuların ağız hareketlerine uyan sözcükleri oluşturmak tümüyle farklı bir sorundu. Başlangıçta fonograf (pikap) plakları kullanıldı ama bunlar da senkron (eşleme) sorunlarının varlığını kanıtladı. **Optik ses kuşağı – görüntü kuşağına** bitişik ses dalgalarının görülebilen şeridi – neredeyse kusursuz bir senkron sağladı.

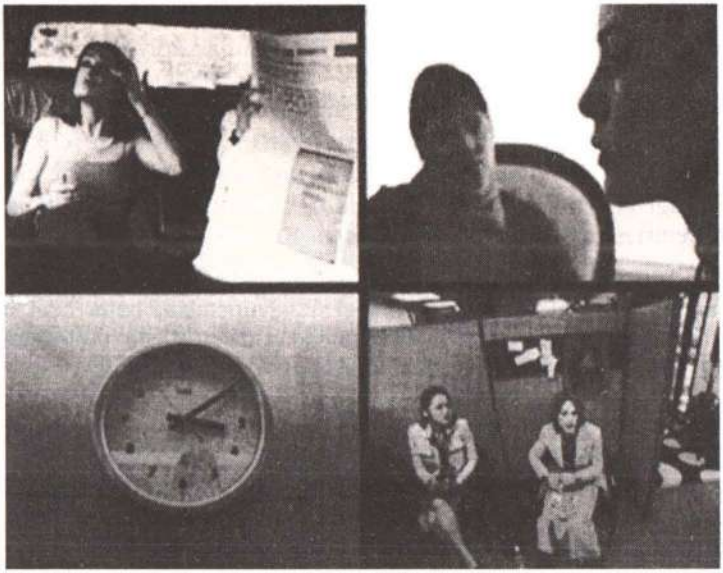
Yine bunun basit bir zamandizinsel süreç olmadığının vurgulanması gerekir. Kabaca senkronize ses sinemanın ortaya çıkışında doğdu. Edison ilk film icatlarına sesin eşlik etmesini istedi ve onun film mucidi çalışanı Willim Dixon 1880'lerin sonunda bu konuda çalıştı. Avrupa'da da bu konuda çalışmalar yapıldı. Teknik güçlükler ve ilgi eksikliği sesi 1920'lerin sonuna erteledi. Ve *Caz Şarkıcısı*'nın başarı kazanması sonucu ses yeniden gündeme geldiğinde her stüdyo, standartlaşmanın gerekli olduğu açık hale gelene kadar bir miktar farklı teknik kullandı.

Ses kaydı alanında birkaç "star" vardır ve bunlar da ün açısından bazı görüntü yönetmenlerine ve sanat yönetmenlerine denktir. Bunun bir nedeni sesçilerin genellikle sadece kendi uzmanlıklarını geliştirmek üzere çalışan mühendisler ve teknisyenler olmasıdır. Onlar yaratıcı bir şekilde çok çalışırlar ve genellikle isimleri bilinmez. Başka bir neden sesin hiçbir zaman filmin daha göze çarpan görsel yanı kadar dikkat çekmemesidir. MGM'deki sesin ilk yıllarında ünlü olan Douglas Shearer, Francis Ford Coppola için olağanüstü ses çalışması yapan Walter Murch gibi birkaç yetenekli insan bu konuda ünlü olmuştur. Adı bir sanat terimi haline gelen biri olan Jack Foley sesli sinemanın ilk günlerinden itibaren öncü bir efektçiydi. Onun adı bir sıfat haline gelmiştir ve bu adı geçen on beş ya da daha fazla yıl boyunca her filmde göreceksiniz: **ses efekti (foley)** sanatçısı, foley tasarımı. Bu terim, tıpkı sanat yönetmeni gibi, artık filmlerin bütün çekimlere eşlik eden ve onları birbirine bağlayan, anlatının yaratılmasına yardım eden ayak seslerinden özel efektlere, **çevre sesine** kadar filmin ses yapısını oluşturacak olan bir ses tasarımcısını kullanacağını belirtir.

Ses teknisyeni açık bir şekilde diyaloğun kaydedilmesinden sorumludur. Ancak bu bile apaçık bir işlem değildir. Hangi diyaloğu duyarız? Bu diyaloğu nasıl duyarız? Sesin boyutluluğu nasıl başarılır? Aslında tıpkı görüntü yönetmeninin iki boyutlu bir yüzeye derinlik yanılsaması sağlamak zorunda olması gibi, ses mühendisinin de ses kuşağına bir boyutluluk kazandırması gerekir,

aksi takdirde ses kuşağı yavan ve cansız olacaktır. Doğru denge ve derinliğin elde edilmesi için mikrofonların yerleştirilmesi ve sesin bileştirilmesi (mix) karmaşık bir iştir, tıpkı günümüzde ses kaydının önemli bir yanı olan kurgu sırasında arka plan gürültüsünü ve ses efektlerini sağlayarak ses ekleme ve güçlendirme ve diyaloğun seslendirilmesi gibi. Diyalog kompozisyon ve kurgunun yaptığı kadar dikkatimizi yönlendirecek şekilde bileştirilecek şekilde odaklandırılabilir. Bunun açık bir örneği Mike Figgis'in yakın tarihli denemesi sayısal video ile çekilen *Timecode*'dur (2000). Bu filmin adı pozlanan film ya da bant kuşakları üzerine kaydedilen zaman ve çerçevelere gönderme yapar. Bu film dörde bölünmüş ekranda aynı anda gösterilen dört uzun çekimden oluşur. İzleyicinin dikkatini bir ekrana ya da diğer ekrana çeken tek şey, Figgis'in anlatının akışında en önemli olduğunu düşündüğü ekranlardan birindeki sesi artırmaktır. Ancak bütün filmlerde diyalog tamamlamak ya da bir kesmeyi gizlemek veya dikkatin odağını çekimin kendisinde tutmak için bileştirilir. Bunun istisnaları vardır: Orson Welles, Howard Hawks ya da Robert Altman gibi birbirinden çok farklı yönetmenler aynı anda çok farklı seslerin duyulmasına ve görsel tuvali tamamlamak üzere karmaşık bir işitsel tuvali yaratamaya olanak sağlayacak şekilde sesi bileştireceklerdir.

Günümüzde diyalog da dahil sesin büyük bölümü özellikle de sayısal sesin ortaya çıkmasıyla birlikte kurgu sırasında eklenir. **Otomatik diyalog yerleştirme** diyaloğu seslendirmenin daha önceki versiyonuyla ilişkili kötü ses ve senkronize olmayan dudak hareketleri olmaksızın seslendirir. Filmin çekiminden sonra seslendirmeye **sonradan seslendirme** denir. Sayısal ses ve sesin müzikle birlikte izleyicinin bir filme tepki vermesini etkileyebilme anlayışı, bilgisayarın oluşturduğu sesler kadar, bulunan çeşitli seslerden oluşan olağanüstü ses efektleri üretmiştir. Sadece *Jurassic Park*'taki dinozorların kükreyişlerini düşünün. Daha da önemlisi çağdaş bir filmdeki diyaloğun ötesini dinleyin. Daha eski filmlerde bir sahne dış mekanda ya da geniş bir uzamda geçmedikçe çoğunlukla diyalog dışında sessizlik olurdu. Ancak şimdi neredeyse her zaman diyaloğun ardında bir şeyler vardır: eski film yapım jargonunu kullanırsak **çevre sesi** diyaloğun ardındaki arka plan seslerine gönderme yapar. Yönetmenler çekimin görsel atmosferini dikkatli bir şekilde bazen neredeyse bilinçaltı düzeyinde duyulan ama çoğu kez ön plana çıkan, bazen şok olarak kullanılan ve her zaman işitsel bir uzam yaratan arka plandaki işitsel bir atmosferle tamamlarlar.



Resim 5.3 • *Timecode* (Mike Figgis, 2000) filmin başından sonuna dört çerçeve kullanır. Her çerçeve kesintisiz bir uzun çekimi içerir ve izleyicinin dikkati farklı şekillerde, diyelim dikkatimizi dördüncü ekrana verelim diye üçüncüdeki ses kısılarak çekilir.

Kurgucu

Görüntü yönetmeni filmin görsel stilinde büyük sorumluluk sahibi olan, yönetmen ve sanat yönetmeniyle yakın işbirliği içinde çalışan kişidir. Çekim öncesinde ve çekim sırasında her zaman vardır. Çekimler bittikten sonra yönetmen ve yapımcı hariç herkes başka projelere gittiğinde **kurgucu** bir önceki bölümde tartıştığımız çeşitli yollarla çekimleri tutarlı bir bütün halinde birleştirir. Kurgu film yapımında kadınlara açık olan birkaç önemli rolden biri olmuştur. Bu çok önemlidir çünkü kurgucu filme son biçimini veren, filmi (stüdyo döneminde) yapımcının ya da (stüdyo sonrası dönemde kurgu işlemini kontrol eden) yönetmenin isteklerine uyumlu hale getiren kişidir. Sinik bir bakış, kurgucu emirler aldığından, yapımcıların bir kadını edilgin bir rolde tutmanın rahatlığını yaşadığını savunabilirdi. Ancak bir kurgucunun esas yetenekleri edilginlik ve sabırdan daha önemlidir. Bir kurgucunun büyük bir ustalığa, ayrıntı ve ritim için keskin gözlere ve muazzam bir görsel hafızaya sahip olması gerekir. Stüdyo döneminde kurgucu çekilen filmi parçalarını devamlılık stilinin modelleri içinde birleştiren kişiydi. Yapımcının gözetimi altında kurgucu filmi izleyicinin izleyeceği hale getirir ve ön-gösterim iyi gitmezse yeniden kurgulardı. Bazı yönetmenler geçmişte de şimdi de malzemelerinin son biçimini kontrol edebilen ve dayatabilen bir

tarzda tam bir dakiklik ve ekonomiyle çekim yaptılar. Birçok yönetmen çok miktarda çekim yaptı ve hâlâ da yapıyorlar, çok azı da "daha çekim aşamasında kurgu yapıyor," böylece kurgucuya üzerinde çok az çalışacağı ve çok az tercih yapacağı film veriyor. Yapımcılar ya üzerinde çok fazla çalışılacak ya da çok az çalışılacak film olduğunda, kurgucuya anlaşılabilir bir biçime sokacağı çok fazla malzeme ya da çok az malzeme verildiğinde sinirlenirler.

Birçok film hâlâ kurgu aşamasında kurtarılıyor. Kötü oyunculuk kurgu sayesinde yeteneksiz oyuncudan, hatta özel bir diyaloğu söyleyemeyen iyi bir oyuncudan daha iyi bir performans elde etmek için sonradan seslendirilerek kaydedilmiş diyaloglarla birlikte sahne içindeki bir şeylere ya da birilerine kesme yaparak giderilebilir. Birçok film kurgu sırasında ortaya çıkar. Aksiyon filmlerinin şiddet içeren ustalıkları kurguyla oluşturulur. İnsanların birbirlerini yumruklayarak yere düşürdüğü, binalardan düştüğü, arabaların çarpışarak birbirine geçtiği sekanslar, yüzlere yumrukların indiği ve kırılan cam kapılardan bedenlerin düştüğü yanılsamasını yaratmak için dikkatle kurgulanan – farklı çekim öğelerinden oluşturulan – çekimlerden oluşturulur. Çoğu filmde kurgu işleminde birleştirilen çekimin farklı öğelerinin aynı anda orada olmaları gerekmez. Örneğin bir yakın-çekim gerekiyorsa, daha önce çekilmiş iyi bir yakın-çekim bulunacak ve kurgucu bunu ekleyecektir. Yeri gelmişken bu bütün kurgucuların ve yönetmenlerin başarılı olduğu anlamına gelmez. Kurgusu tamamen sıradan olan, kısaltılması gerekirken çok uzun süren çekimlerden oluşan; kurgu kararlarının tutarlı bir aksiyon duygusu, anlatı ritmi yaratmadığı filmler vardır. Yanlış adımlar atıldığında ve çekici bir mizansen oluşturulmadığında, o zaman filmi oluşturan parçaların hiçbiri ilgimizi çekmeyecektir. Bütün bunların devamlılık stilinin daha büyük perspektifi içinde birleştirilmesi gerekir; bu stilde hareketin, gelişimin ve birliğin tümü çekilmiş filmin küçük birimlerinin kurgulanmasından oluşturulan yanılsamalardır ve kurgucunun görevi de budur.

Stüdyo dönemi Amerikan sinemasında, kurgucuların stüdyonun kurgu stilini uygulamada büyük sorumlulukları olmuştur ve bazı önemli kurgucuların adları stüdyolarla birlikte anılmaktadır: Columbia'da Viola Lawrance, Warner Brothers'da George Amy gibi. Dorothy Spencer *Cehennem Dönüşü/Posta Arabası* (*Stagecoach*, 1939), *The Snake Pit* (1948), *Cleopatra* (1963) ve *Deprem* (*Earthquake*, 1974) gibi farklı filmlerde, değişik stüdyolarda çalıştı. Görüntü yönetmenleri gibi, bazı kurgucular da sürekli olarak belirli yönetmenlerle çalışmıştır: George Tomasini,

Hitchcock ile; Dede Allen, Arthur Penn ile; Thelma Schoonmaker, Martin Scorsese ile; Michael Kahn, Steven Spielberg ile. Bunların bazıları yaratıcı işbirlikleridir. Diğerlerinde, kurgucu yönetmenin filmi tutarlı hale getirmesine yardım eder ve her durumda kurgucular izleyicinin izlediği anlatı yapısını (filmi) sağlarlar.

Besteci

Bir filmin **ses kuşağındaki** müziğini besteleyen besteci filmin yapım aşamasına yalnızca ikincil düzeyde dahil olur. Sette bulunması gerekli değildir. Sanat yönetmeni ve görüntü yönetmeninin aksine filmin görsel öğelerinin oluşturulmasıyla doğrudan ilişkisi yoktur. Kurgucu gibi, besteci de bütünden çok parçalarla ilgilidir. Besteci filmin yapımcısı ve yönetmeni ile görüşebilir, senaryoyu okuyabilir ve ilk anda bazı melodiler oluşturabilir. Kurgu sırasında bile yapımcı, yönetmen ve kurgucu filmin biçimini oluşturana ve besteci müziğiyle müdahale edip son anlatıyı ve duygusal yönelimin organizasyonuna yardım edene kadar, yönetmen geçici bir arka plan sağlamak için başka bir müzik kullanabilir.

Yalnızca başlangıç ve bitiş tanıtım yazıları için küçük ölçekli olsa da tam müzikal kompozisyonlar olarak bestelenir. Müziğin geri kalanı sekanslara ya da sekanslar arası geçişlere uyması ve dikkati kurgudan (hatta kurgunun gizleyemediği kötü oyunculuktan) uzak tutmak ve genelde izleyicide, bazen anlatının, mizansenin ya da oyunculuğun yapabileceğinden daha büyük duygusal tepkiler yaratmak için bestelenen, bazen yalnızca saniyeler süren kısa melodi parçaları biçiminde yazılır. Müzik başka türlü zayıf olabilecek bir filmi sürükleyici hale getirebilir ve melodramlarda ve heyecan filmlerinde (tabii ki bu türlerle sınırlı olmayarak) izleyiciler olarak bizlerin ne zaman ve nasıl tepki vereceğimizin ipuçlarını sağlar.

Sinemada müziğin tarihi, film yapımındaki başlıca eğilimlerin bazılarını ve onları etkileyen kültürel güçleri gösterir. Stüdyo döneminde besteciler, diğer yaratıcı kişiler ve ekip elemanları gibi, stüdyolarla kontrat imzalayarak çalıştılar. Yazarlar, görüntü yönetmenleri, kurgucular, sanat yönetmenleri ve yönetmenler gibi onlar da, filmin yapımcısından (ki o da stüdyo patronlarına bağlıydı) emirler alarak ücret karşılığı iş yaptılar. Erich Wolfgang, Max Steiner ve Miklos Rozsa gibi birçok besteci Hollywood gelip çeşitli stüdyolarla kontrat imzalamadan önce Avrupa'da bestecilik ve orkestra şefliği kariyeriyle ünlenmişlerdi. Franz Waxman ve Dimitri Tiomkin gibi diğerleriyle birlikte onlar film müzikleri yaparak şöhret ve servet kazandılar. Bazıları tek bir

yönetmenle çalıştı. New York'ta Orson Welles'in Mercury Players'ıyla radyo ve tiyatro çalışmalarına başlamış olan Bernard Herrmann, Welles ile birlikte Hollywood'a geldi ve *Yurttaş Kane*'in müziğini besteledi. Herrmann farklı yönetmenlerle çalışmaya devam etti ve 1956'da Hitchcock'la sekiz yıl sürecek işbirliğine başladı. Onun Hitchcock için yaptığı müzik Hitchcock'un yarattığı anlatı imgeleriyle öylesine yoğun bir biçimde bütünleşti ki, Bernard Herrmann'ın müziğinin bir kaydını dinleyebilir, filmin bu müzikten çıkan duygularını yaşayabilirsiniz.

Hermann'ın Hitchcock'la çalışması senfonik bestenin ilk döneminin bitişine ve stüdyoların yapısının değiştiği bir döneme denk geldi. 1940'lı yılların sonu ile izleyen on yıllar boyunca sinemaya gidenlerin sayısı azalır, ekip ve oyuncularla yapılan kontratların süresi biterken, stüdyolar ellerinin altında hazır, ücrete bağlı çalışanları olan tam bir anlatı üreticisi olmaktan, daha az merkezi yapım amaçlı ve dağıtımcı olma yönünde değişim geçirdiler. Bu günlerde stüdyolar yine bir projenin başlatılmasına yardım edebilir, finans ve dağıtımı üstlenebilir fakat ayrıntıları ve ekip kurmayı o filmin yapımı için oluşturulmuş tek bir yapım grubuna bırakırlar. Stüdyolar 1960'larda standart servisler arasında olan bir stüdyo bestecisi ve orkestrasını artık sağlayamıyordu. Bu dönem popüler müziğin (özellikle rock and roll) yükselişine ve film pazarlama işlemlerindeki bir değişime tanıklık etti.

Sinema izleyicileri her zaman bir dereceye kadar bölümlere ayrılmış durumdaydı. Stüdyolar kadın izleyicileri cezbetmek için "kadın filmlerini," daha doğrusu ev/aile içi melodramları, hem kadın hem erkek izleyicileri cezbetmek için de aksiyon ve Western filmlerini ürettiler. En azından 1946'ya kadar stüdyolar bel bağlayabilecekleri izleyicilere – yapımlarına istekli izleyicilere – sahiptiler. 1960'larda stüdyolar yeni bir izleyici kitlesi bulmalıydılar ve en çekici izleyici grubunun 15-35 yaş arası insanlar olduğunu keşfettiler. Bu grubun kârlı bir pazar olduğunun ortaya çıkması ve bu grup arasında pop ve rock müziğin yaygın olması nedeniyle senfonik müzik önemini kaybetti. 1960'lardan bu yana çekilen bir çok film, kendisine arka plan olarak varolan pop ve rock müziği kullanıyor. Robert Altman'ın önemli Western filmi *McCabe and Mrs. Miller* da Leonard Cohen'in müziğini kullanır. Bu müzik ile filmin görüntüleri öylesine bütünleşir ki, sanki film için bestelenmiştir. Martin Scorsese rock and roll'dan (özellikle *Kötü Sokaklar* [*Mean Streets*, 1973], *Kızgın Boğa* ve *Sıkı Dostlar* için) öylesine karmaşık düzenlemeler yapar ki, bazıları bu filmlere görsel jukebox'lar (para atınca çalışan otomatik pikap) olarak göndermede bulunur. Aynı zamanda Scorsese senfonik bestenin

gücüne de duyarlıdır. Scorsese *Taksi Şoförü* filminin müziğini yapması için Herrmann'la anlaştı. Bu, Herrmann'ın Welles ve Hitchcock için yarattığı müzikler hariç, son ve en büyük bestesi oldu. Herrmann'ın ölmesi nedeniyle büyük bir mutsuzluk yaşayan Scorsese sonraki filmlerinin çoğunun özgün müziğini bestelemesi kadar yeniden yapım filmi olan *Korku Burnu* için Herrmann'ın bestesini yeniden yapması için Elmer Bernstein ile anlaştı.

1960'larda tıpkı film müziğinin önemli adları gibi, büyük stüdyo senfoni orkestraları da neredeyse ortadan kalktı. Aynı dönemde Avrupa'da bazı yönetmenler hâlâ bestecilerle işbirliği yapıyorlardı ve görüntü, anlatım ve beste arasında bir dokusal tutarlılık duygusunu koruyorlardı. Federico Fellini ve Nino Rota, Michelangelo Antonioni ve Giovanni Fusco, Sergio Leone ve Ennio Morricone buna İtalya'daki birkaç örnektir. Sergio Leone'nin önemli spagetti Western'lerinin müziklerini besteleyen Ennio Morricone Amerikan filmleri için de besteler yapmaktadır.

Bir film bestesi geleneği sürmektedir. Neredeyse sesin devreye girmesinden itibaren, bir filmin müziği filmden ayrı olarak pazarlanabilen bir metaa dönüştü. Bir şarkı ya da beste popüler hale gelebilir ve bir plak olarak satışa sunulabilir ya da bir filmin yapımcısı filmin gösterime girmesinden sonra bir 45'li plak olarak satılması planıyla bir şarkıyı kullanabilirdi. "The Tender Trap" ve "'Three Coins in the Fountain" gibi 1950'lerin şarkıları, günümüzde MTV video klipleri gibi farklı alanlara genişleyen bu uygulamanın örnekleridir. Klip sürekli şarkıyı çalacak ve filmden sekansları gösterecektir. Eğer filmin müziği bir şarkılar koleksiyonundan oluşuyorsa, yapımcı ayrıca satmak ve ekstra gelir sağlamak için bu şarkıları bir CD haline getirecek ve filmin **tanıtım filmlerinde** müziğin reklamını yapacaktır.

1970'lerin sonunda Amerika'da, kısmen nostalji, kısmen sinema tarihini incelemiş olan genç yönetmenlerin stüdyo dönemi boyunca müziğin kullanımına ilgi duymaları ama ağırlıklı olarak Steven Spielberg ile John Williams'ın *Jaws*'da (1975) ve Spielbergin sonraki bütün filmlerindeki başarılı işbirliği nedeniyle, ister özenle bestelenmiş bir beste özel olarak bir film için hazırlansın isterse ses kuşağı için bir dizi rock ya da rap melodisi seçilsin, film müziği filmin anlatı akışının, duygusal dinamiğinin ve zeki ellerde filmin yapısının ayrılmaz bir parçasıdır. Bir film müziği bestecisi, Henry Mancini gibi, birçok alandaki çalışmalarıyla tanınabilir ve farklı medyalarda çok değişik türden besteler yapabilirler. Danny Elfman iki *Batman* filminin ve Tim Burton'ın diğer filmlerinin müziklerini ve televizyon dizisi *Simpsons*'ın temasını besteledi. John Williams, Spielberg için film müziği

yapmaya devam ediyor ve zamanını Boston Pops'un şefliğini yaparak geçiriyor ve ünlü Hollywood bestecisi Alfred Newman'ın kuzeni Randy Newman büyük ölçüde popüler şarkılar bestelemekten *Seabiscuit* (Gary Ross, 2003) ve *Monsters, Inc.* (Peter Docter, David Silverman, 2001) gibi filmlerin müziklerini bestelemeye yönelmiştir. Stüdyo döneminin bitişi, bestecileri serbest bırakarak birçok alanda etkinlikte bulunmaya yönlendirmiş görünüyor.

Bestecinin yeri tuhaf bir şekilde sağlamdır çünkü o yapım aşamasına uzak durabilir. O rolünü, sipariş üzerine beste yapmak zorunda olduğunu bilir. Düşünmeye ya da mizaca çok az yer kalır. Ünlü göçmen Rus besteci Igor Stravinsky ve Samuel Goldwyn arasında, bestecinin filmler için çalışmalarıyla ilgili olarak yapılan bir görüşmenin komik ve belki de uydurma bir öyküsü vardır. Stüdyo patronu, Stravinsky'ye besteyi teslim etmesinin ne kadar zaman alacağını sormasına kadar karşılıklı mutabakat vardır. Stravinsky "bir yıl" diye cevap verir. Bunun üzerine görüşme ve işbirliği sona ermiştir. Görüntü yönetmeni gibi, besteci için de "bireysel deha" işbirliğine dayalı yaratıcılığa tabi kılınır. Sanat, üretilen anlatının hizmetine koşulur ve her şey bütçeye ve iş programına bağlıdır.

Senaryo Yazarı

Her film yazılı sözcükle başlar. Ancak bu su götürmez gerçeğe rağmen, senaryo yazarının işi o kadar net ve kolay olmamıştır. Erkek (bazen de kadın) senaryo yazarı özellikle 1930'larda ve 40'larda şüpheler, belirsizlikler, muğlaklıklar, kendinden-nefret ve güvensizliklerle enkaz haline gelmiş film yapımının yetenek havuzundaki bir kişidir. Senaryo yazarlarının neden bu kadar eziyet çeken kişiler oldukları ya da izleyiciler olarak bizlerin yazar olarak tanıtım yazılarında gördüğümüz kişinin ne kadar filmden sorumlu olduğuna inanabileceğimiz büyük bir sır değildir. Amerika ve Avrupa kültürü, çalışması üzerinde tam kontrole sahip ve tam bir tecrit içinde çalışan 19. yüzyıl yazar imgesini koruyor. Destekleyici mitlerin – örneğin kavgacı, sıkı içki içen ve maceracı yazar Hemingway miti – modası geçse bile, yazma sürecini hâlâ yaratıcının kendi üretimine hakim olduğu kutsal bir tecrit içinde yapılıyormuş gibi düşünürüz. Yazarların çoğu hâlâ bu öyküye inanıyor, bütün kültürel mitler gibi bu da yalnızca biraz doğru olsa bile. Aslında genellikle tek başına yazı yazıldığı halde, bu her zaman böyle olmayabilir (kurmacada olsa bile ortak yazılan kitapları düşünün). Editörlerin müdahalesinden kurtulan sadece birkaç senaryo vardır ve senaryoları, yazdıkları

haliyle kitap olarak basılan bu senaryo yazarları, tıpkı kendi filmlerini olduğu haliyle beyaz perdede görebilen yönetmenler kadar az sayıdadır. Sonuç olarak yazma işinde gerçekten romantik hiçbir şey yoktur: Sadece insanlar kağıt üzerine güzel sözcükleri yazmaya çalışır. Yazarlar ve kültürleri izole olmuş dokunulmazlık mitlerini sürdürmeye gereksinim duymuşlarsa da, filmin sorumluları bundan daha iyisini biliyorlardı.

Yazarlar her zaman sinemada çalışmışlardı, fakat oyuncuların diyaloglarını söylemeye başladıkları 1920'lerin sonu ile 1930'ların başında, stüdyolar yazarların bir öyküyü yaratmaktan ve sahnelerin arasına ara yazıları yazmalarında ya da oyuncuların söylediği varsayılan yazılı versiyonlardan daha fazlasını yapmasına ve oyuncuların söyleyeceği gerçek diyalogları yazmasına gereksinim duydular. Stüdyoların yönelebileceği birkaç yer vardı. O dönemde Hollywood kelimenin tam anlamıyla Mekke değildi ve stüdyolar çoğu kez yüksek ücretlerle New York'tan tanınmış yazarları – romancılar, oyun yazarları, deneme yazarları – getirtmeye başladılar. Bu yazarlar Los Angeles'a geldiklerinde, stüdyo patronları onları bürolara yerleştirdi ve sabah dokuzdan akşam beşe kadar yazmalarını söylediler. Yazarlar kendilerini sıradan emek olarak kullanılıyor buldular. Stüdyo yetkilileri bu işi sevdiler, çünkü yarı eğitimli bu yetkililer, entelektüelleri kontrol altına almanın keyfini yaşadılar. Ayrıca büyük miktarlarda para teklif ediyorlar ve kontrollerinin kabul edilmesini bekliyorlardı.

Çekilen ezaya hakareti eklemek için bu yetkililer bir yazarın belirli bir filmin bütün sözlerini yazmasına nadiren izin verdiler. Stüdyo patronları, yazarlar istiyor olsun ya da olmasın, filmin işbirliğine dayalı yapısını her düzeyde zorladılar. Stüdyo yetkilileri senaryoları, bazıları komedi diyaloğu, romantik ara nağmeler, dramatik konuşmalar, yan olay örgüleri ve karmaşık karakterleştirme (şimdiki Hollywood tabiriyle "**arka öyküler**") gibi özel alanlarda uzman olan farklı yazarlara dağıttılar. O zamanda da, şimdi de bazı senaryo yazarları başarılı bir "senaryo doktoru" olarak tanınırlar. Onlar malzemeyi meydana getirmezler, başkalarının yazdığı ve bir yapımcı ya da yönetmenin filmde işe yaramayacağını ya da başarılı olmayacağını düşündüğü sözcükleri saptarlar. Bu yazarların adı filmin tanıtım yazılarında görülebilir de, görülmeyebilir de. Aslında tanıtım yazıları, çekilebilir bir senaryonun yaratımına çok sayıda insan katıldığı için, en az güvenilir olan alandır. Senaryo yazımı süreci bir taslaktan yola çıkarak geliştirme (tretman), karakter analizinden geçerek senaryoya uzanan ve her biri farklı noktalarda bir oynayan birçok kişinin malzemeye dahil olduğu film yapımının parçalı doğasını

yansıtır. Bu süreç öylesine değişmezdir ki, gerçekten de yeni yetme senaryo yazarları her aşamada kendi düşüncelerini ve sözcüklerini uygun biçimde yazacakları bir yazılım satın alabilirler.

Geçmişte F. Scott Fitzgerald gibi bazı önemli yazarlar bunu başaramadılar. Başarabilen birkaçı bunu geniş bir ölçekte yaptı. William Faulkner, Warner Brothers ile kontrat imzaladı ve tanıtım yazılarında adının yer almadığı *Hava Kuvveti* (*Air Force*, 1943), adının yer aldığı *Büyük Uyku* (1946) gibi filmlerde yönetmen Howard Hawks ile çalıştı. Faulkner stüdyonun başı Jack Warner'a özel bir muafiyet alıp evde çalışıp çalışamayacağını sordu. Warner kabul etti ve Faulkner hemen Hollywood'dan ayrılarak Mississippi, Oxford'daki evine gitti. "Onlar" için senaryolar; kendisi ve insanlar için romanlar yazdı ve kendisi de dahil herkes birçok yönden her ikisinden de kâr elde ettiler. Bu nadir karşılaşılan bir özgürlüktü ama tek başına Faulkner'ın ününe dayanmıyordu. Bu daha çok Faulkner için bir yarı gerçeğin ve herkes için de iyi niyetin, anlayışın ve kendine hakim olmanın ender karşılaşılan bir tezahürüydü.

Film yapımı, her büyük iş girişimi gibi, genellikle kendine hakim olma ve anlayışlılık temelleri üzerine kurulmaz. Para ve güç motive edici faktördür ve güç çalışmak için güvensizlik, gücenme ve korku oluşturmaya dayanır. Bu nedenle yazarlar çoğu kez stüdyo sisteminde kendilerini mutsuz hissettiler. Stüdyo günlerinde yetkililer bütün bunların doğru olduğunu düşündüler ama yazarlar böyle düşünmüyorlardı. Onlar için tatsız bir kültür yaratıldı ve yazarların çoğu samimi olmadan çalıştıklarını düşündü. Ancak bu durumdan iki olumlu gelişme doğdu. Biri, yazarların 1930'larda kendi çıkarlarını korumaya yardım etmesi için kurduğu güçlü ve ilk günlerinde merkez-sol bir sendika olan Senaryo Yazarları Birliği'ydi (Screen Writers Guild – SWG). SWG'nin önemli işi hangi yazarın bir filmin tanıtım yazılarında belirtileceğine aracılık etmekti. 1930'lu yıllar boyunca SWG yazarların senaryolarını yazdıkları filmlerde ilgilenemedikleri politik ve entelektüel meseleleri tartışabilecekleri bir zemin sağladı.

Diğer daha uzun süren olaylar dizisi 1930'ların başı ile 1950'lerin ortası arasında yapılan önemli stüdyo filmleriydi. Bu filmler eski kültürel mitlerin yanlış olduğunu, bir grup çalışmasıyla iyi yazmanın ve güçlü anlatı yapısı oluşturmanın olanaklı olduğunu kanıtladılar. Bazı filmler çok güzel ve yaratıcı diyaloglara sahipken, çoğu film sadece iyi diyaloğa sahiptir. Bazı filmler (Prodüksiyon Yasası ve genel saldırı korkusu nedeniyle, 1960'lara kadar filmlerde kutsal şeylere saygısızlık eden sözcükler duyulmasa da) o dönemin dilinin ritimlerini yakalar. Bunların çoğu karakteri tanımlar, öyküyü

ilerletir ve duyguları ifade eder. Temel bir parçası olduğu devamlılık stili gibi, diyalog da öykü ve aksiyonun dikişsiz ağının ayrılmaz parçası haline gelir. Eğer bir film tutarlıysa, izleyici farklı ellerden çıkan diyalog parçalarını fark edemez. Kurgu gibi, müzik gibi, diyalog da öykünün varlığının ayrılmaz ve uyumlu parçası haline gelir.

Bu günlerin senaryo yazarları arasında biraz daha az gücenme ve kendinden nefret vardır. Bunun bir nedeni, süreçle ilgili masumiyetin kalmamış olmasıdır. Bu işe giren yazarların çoğu bunun işbirliğine dayalı bir olay olduğunu ve bağımsızlık ile kontrolle ilgili egoların ve romantik mitlerin bir işe yaramayacağını bilir. Belki de daha önemlisi, bir senaryo yazarı çok para kazanmak için tahammül eder. İlk senaryodan 250 bin dolar kazanıldığı duyulmamıştır, oysa Robert Towne (*Çin Mahallesi*'nin [*Chinatown*, Roman Polanski, 1974] yazarı) ya da *Temel İçgüdü*'nün (*Basic Instinct*, Paul Verhoven, 1992) senaryosu için üç milyon dolar ödenen Joe Eszterhas gibi tanınmış bir senaryo yazarı milyon dolarlar kazanır.

Sinik bakışa göre, dindarlık taslama kârın karşısında ortadan kalkıyor; daha nazik bir bakışa göre ise, bilinçli bir biçimde meslek olarak senaryo yazarlığını seçen giderek daha fazla sayıdaki yazar senaryo yazmanın her şey demek olduğunu ve tartışıyor olduğumuz işbirliğine dayalı çalışmaya katılabileceğini ve işlerini bireysel yaratıcılığa dair fazla fanteziye kaçmadan çalışabileceğini anlıyor. Onlar yaratıcıdır ama bizim önyargılarımıza uygun olmayan tarzlarda.

Oyuncular

Sinema tarihinin başlarında hem sinemacılar hem de izleyiciler kameranın önündeki oyunculara odaklanarak kameranın arkasındaki yaratıcı birey meselesinden kaçmanın bir yolunu buldular. Ne de olsa oyuncular bir filmin en çok tanınan, reklamı yapılan ve bazen en unutulmaz öğeleridirler. Onlar bir cisimleşme, öyküye tazelik ve iskelet kazandırma yanılsaması yaratırlar. Oyuncular bizim arzularımızın simülakrına, olmayı istediğimizi düşündüğümüzün ve görmeyi istediğimizi bildiğimizin temsillerine dönüştürülürler. Onlar bizim kolektif düşselimiz ve güzelliğe, cinsellik, aşk, güç ve iktidara dair imgelerin kültürel repertuarıdırlar. Başlangıçta (uzun süre önce, 20. yüzyılın başında) çok para ödemesinler diye oyuncularını anonim hale getirmeye çalışan sinemacılar kısa süre sonra halkın merakına – halkın *arzusuna* – teslim olmak zorunda kaldılar ve en değerli malları haline gelmiş olan bu insanların aktif olarak reklamını yaptılar.

Reklam, aşırı düşkünlük, beklenti, özdeşleşme ve arzu gibi beraberindeki aygıtlarla birlikte bildiğimiz haliyle "sinema, yıldız oyuncuların herkesçe tanınmasının ve onlara hayran olunmasının, sinemacıları filmlerin kendilerinin ötesinde kameranın önündeki insanlar hakkında anlattıkları öyküleri genişleterek kârlarını artırabileceklerini kabul etmeye zorladığında doğdu" biçiminde güçlü bir argüman öne sürülebilir. Film anlatısı yalnızca daha büyük öyküler grubu içinde bir tanesi oldu. Yıldız oyuncu sistemi herkese uygundu ve büyük bir çekicilik haline geldi. İzleyiciler hem sinemada hem de dışarıda gözde oyuncuları aracılığıyla fantezi ve arzuyu yaşayabildiler. Filmlerin çoğunun özü olan cinsel vaat film anlatısından reklam anlatısına genişleyebildi ve gazetecilik stüdyo sisteminin bir uzantısı haline geldi. Bunlar birbirlerini beslediler. Seks, servet ve fantastik sorumsuzluğa dair bir süper anlatı yaratmak için bir stüdyonun film yapım ve reklam mekanizmalarıyla, gazeteler, dergiler, radyo ve televizyon iç içe geçti. Bu anlatı günümüzde radyo ve televizyonlardaki film yorumları, *Entertainment Tonight*, *E!* kablo televizyon ve web sitesi, *People Magazine*, sansasyonel gazeteler ve "yıldız oyuncuların evlerini" görmek için Los Angeles'ın batısındaki Bel Air bölgesine yapılan turistik turlarla sürüyor.

Ancak yaratıcı birey olarak oyuncunun rolünün gerçekliği nedir? Film oyunculuğu ve bu oyunculuğu yapan gerçek bedenler bir filmin mizanseninin parçası olarak anlaşılmalıdır. Bir oyuncu filmin anlatı uzamının bir öğesidir. Bir oyuncunun nasıl baktığı, jestte bulunduğu, konuştuğu, hareket ettiği, gözünü diktiği, bir çekimde ya da bir çekimden diğerine devam eden diğer her şeyle ilişkili içinde anlaşılabilir ve bunlar filmin tüm tasarımının önemli bir parçası haline gelir. Eğer oyuncu çok tanınmışsa ve jestleri filmden filme gelişen uzun bir kariyerin parçasıysa, bu karışıma bir de anımsamalar oyunu eklenir. Tutarlılık ve devamlılık çok önemlidir. İyi bir oyuncu bir filmde ya da bir dizi film boyunca bir stil yoğunluğunu koruyabilir. Özel bir filmden geliştirdiği bir oyunculuk yaratabilir ve bir filmden diğerine tanınan bir stille bilinir. Jest, tepki ve diyaloğun söylenişi herhangi bir filmin anlatısını ve bir dizi film aracılığıyla o oyuncuyu ileri götürür.

Tiyatro oyunculuğunun ya da bir performansla ilgili sahip olduğumuz her düşüncenin kesinlikle tersi olan film oyunculuğunun ne olduğunu tam olarak göz önünde tutarsak, bu durum açıklığa kavuşabilir. Filmde oyunculuk yapmak en azından oyuncu tarafında duygu yüklü anlatının tutarlı, sürekli gelişen bir temsilini içermez. Bir performansı filmin yapısı, mizanseni ve kurgusu yaratır. Oyuncu oyunculuğunu kısa süren çabalarla ve

genellikle art arda çekilen görece kısa çok sayıda çekimde icra eder. (Stanley Kubrick oyuncularından bütün ketleri ve direnişleri bırakmalarını talep eder ve kendisinin yararlı bulduğu performansı gösterinceye kadar çekim üstüne çekim yapardı.) Film oyunculuğunun gerçek süreci parçaların kurgu odasında birleştirilerek oluşturulan devamlılık stilinin bir parçasıdır. Eğer performansı, içinde bir karakter ya da durumun geliştiği süreç olarak tanımlarsak, performansı yaratan aslında yapımcı, yönetmen ve oyuncudur. Bir karakter konuşurken başka birine ya da başka bir şeye kesme ile geçmekten daha karmaşık olmayan bir araçla ya da bir sahnenin farklı çekimlerinin parçalarını birleştirerek veya başka biri için çekilmiş bir sahnedeki bir tepki çekimine kesme yaparak onlar istediklerini öne çıkarırlar, istemediklerini gizlerler. Yönetmen sahne çekilirken ışık, kamera açısı ve hareketiyle, film kurgulanırken de müzik ve kurgu ritmiyle o sahne için vurguları sağlayabilir. Oyuncu, talep edilen duygusal atmosferi sağlamak için marifetlerine ya da yeteneklerine başvurmak ve bunu da filmin son kurgusunda, çekimden önce ve sonra neler olup bittiğine dair gerçek bir duygu bağlantısı olmaksızın yapmak zorundadır. Besteci gibi oyuncu da oyunculuğunu talep üzerine ve bağlantısız parçalar – bir bakış, bir jest, bir diyalog – içinde yaratır. Devamlılık stili fiziksel ve psikolojik varlık ve süreklilik yanılsaması yaratır. Oyuncunun bedenine can değilse de görünüşün doğrudanlığı kazandırılır ve bu da yoğun bir biçimde hissedilen duygular yanılsamasını ifade eder.

Daha önce çok başarılı film aktörleri ve aktrislerinin bir filmde bir rolü ve bir filmden diğerine aktarılan bir stili yaratma yeteneklerine sahip olduklarını belirtmiştim. Bunlar, varlıkları ve stilleri, yönetmenin ya da kurgucunun yönlendirmesine boyun eğmeyi aşan ya da herkesin en avantajlı şekilde kullanılmasına olanak sağlayan oyunculardır. Bazı senaryo yazarları kendilerinin versiyonları olan kişilikler yaratırlar. Bu kişilikler öylesine tutarlı ve kontrol edilebilir tutumlar, jestler ve yüz ifadelerinden oluşur ki, bunlar sürekli tanınırlar ve bazen içinde yer aldıkları filmden daha ilginç hale gelirler. Bu, oyuncunun yarattığı kişilik hakkında incelikle oluşturulmuş bir kültürel mitle, onun rollerinden ve tanınmışlığından kolektif popüler bilinçte oluşan bir öyküyle birleştiğinde, tek tek filmlerinin ötesine geçen bir figür yaratılır. John Wayne şu ya da bu filmdeki karakterden daha fazlasıdır; öldüğünde bile bir kahraman ideasını geliştirmeyi sürdürmüştür (9. Bölüm'de Wayne'in Western'lerdeki kariyerine değineceğiz). Marilyn Monroe *Yaz Bekarı* (*The Seven Year Itch*, 1955) ve *Bazıları Sıcak Sever* (*Some Like it Hot*, 1959; iki filmi de Billy Wilder yönetti) filmlerinin ötesine geçerek kültürün kolektif cinsel

güvensizliğinin ve cinsel olarak aktif, kendini imha eden kadına dair mitolojisinin parçası haline gelmiştir. Diğerleri kültürde biraz daha az yer işgal ederler ama yine de filmleriyle ya da filmlerinin dışında dikkatimizi talep ederler: Humprey Bogart, Henry Fonda, Katharine Hepburn, Robert De Niro, Kevin Spacey, Julia Roberts, Bruce Willis, Samuel Jackson, Cameron Diaz, Ben Affleck, Uma Thurman ve daha pek çoğu filmden filme bizi kendilerine çeken özel jest ve bakış, zarafet ve yoğunluk nedeniyle ünlü olan oyunculardır. Eski ve yeni komedyenler için de aynısı geçerlidir: Chaplin, Keaton, Marx Kardeşler, Laurel ve Hardy, Jerry Lewis, Alan Arkin, Rodney Dangerfield, Jack Lemmon, John Candy, Joan Cusack, Steve Martin.

Bazı oyuncular hem bir rolü sürdürebilir hem de onu aşabilirler. Marlon Brando'nun tanınabilir sınıfsal özellikleri, elini hareket ettirdiği, başını kaldırdığı, kederli halini değiştirdiği ustaca tarzları vardır. *Arzu Tramvayı* (*A Streetcar Named Desire*, Elia Kazan, 1951), *Rıhtımlar Üzerinde* (*On the Waterfount*, Elia Kazan, 1954), *Kanlı Hücum* (*The Wild One*, László Benedek, 1953), *Baba I* (1972) ve *Paris'te Son Tango* (*Ultimo tango a Parigi*, Bernardo Bertolucci, 1974) gibi en iyi filmlerinde Brando'nun görüntüyü dolduran varlığı, izleyicinin bakışını kendi oluşturduğu karaktere odaklatabilme tarzı ve bu karakteri oluşturmak için kullandığı işlemler, onun varlığını filmin mizanseninin merkezi olarak ön plana çıkarır. "Uzamı kaplamak" klişesi Brando'ya tam uyar. İyi bir yönetmenin de yardımıyla bütün olanaklarını anlatının hizmetine verebilir. Bir rolü geliştirebilir ve izleyicinin onu nasıl geliştirdiğini görmesine olanak sağlar. Anlatıya bağlanır ve onunla hareket eder. Ancak bütün bunları yaparken, filmdeki her aksiyona ve izleyicinin kendi varlığı üzerindeki her algılamasına odaklanır (bak. Resim 7.3).

Bugünkü bazı oyuncular – örneğin Billy Bob, Bridget Fonda, William H. Macy, Bill Patton, Glenn Close, Parker Posey, John Cusack, Edward Norton – stillerini değiştirebilirler ve bukalemun gibi, farklı filmlerde değişik görünümlere bürünebilirler. Ve her zaman televizyonu ve sinemayı dolduran, dayanak noktaları olan ve görüldüklerinde hemen tanınan yüzlere sahip karakter ve küçük rol oyuncuları, isimsiz insanlar için büyük bir hazne olmuştur. Onlar yıldız oyunculardan daha azı, figüranlardan daha fazlasıdırlar, sahneyi doldururlar, önemli anlatı enformasyonu aktarırlar ve bakışımızı güvenceye alırlar. Onlar bir tür gibi bizi rahatlatırlar – her zaman vardırlar, her zaman değişirler.

Filmin anlatısı boyunca tutarlı bir karakter oluşturabilen ve performans yanılsaması sağlayabilen yetenekli bir oyuncunun,

filmin bir yaratıcısından çok filmdeki yaratıcı bir figür olduğu düşünülebilir. Yarattığı kişilik bir filmin ötesine geçen oyuncu başka bir anlatının ortak-yaratıcısı olarak görülebilir: onun stüdyonun halkla ilişkiler birimi, insanlar, gazeteler ve televizyonun yanı sıra filmlerde ifadesini bulan mitsel yaşamı. Güçlü bir yan ya da ufak rol oyuncusu kiralık çalışır, işini yapar, ekranı ve anlatıyı doldurmaya yardım eder ve sakince bir sonraki rolünü oynamaya gider. Bütün bunlar başka bir yaratıcı figür olan izleyicinin kabul edilmesini gerektirir. İzleyici oyuncunun bir filmde oynamasından haz alır, ünlü kişiyi gözler ve buna yanıt verir, kısmen insan ve büyük ölçüde de aldatıcı bir oluşum (film yıldızının hayali varlığı) olan bir figürün arzusu, tatmini, sonunda kaybetmesi ve bazen de acıma uyandıran ölümüne dair bir öyküye katılır.

Biraz düşünelim. Senaryo yazarından besteciye, sanat yönetmeninden görüntü yönetmenine ve bilgisayar tasarımcısına kadar film yapımının farklı aşamalarına katılan bir grup yaratıcı insan vardır. Oyuncunun kameranın önündeki yaratıcı varlığı söz konusudur. Film yapımının her bireyin bütünü oluşturan yaratıcı bileşen olarak katkıda bulunduğu bir işbirliği çalışması olduğu açıktır. Ancak işbirliği, komünal ile aynı şey değildir. Yaratıcı bileşenlerin birbirine nasıl uyumlu hale getirileceği konusundaki kararlar nadiren komite tarafından ve asla üyeler arasında tam uzlaşmayla alınmaz. Bir filmin yapımı sırasında her zaman parçaları bir araya getiren, emirler veren, hiyerarşinin işlemesini sağlayan, güç sahibi sorumlu birileri vardır. Geriye bir filmin önemli yaratıcı güçleri olarak sayılabilecek ve hiyerarşinin başı rollerine uyan iki kişi kalır: Yapımcı ve yönetmen. Bu iki kişi arasında güç, yaratıcılık ve yaratıcılık mitleri mücadelesi sürer.

Yapımcı

Orson Welles bir keresinde kimse bir yapımcının ne yaptığını tam olarak anlayamaz demişti. Akademi (Oscar) Ödülleri'nde "En İyi Film" ödülü, kazanan filmin yapımcısının adına verilir. Bir filmin tanıtım yazılarında yapımcının adı, her ne kadar başyapımcı, ortak-yapımcı, yardımcı yapımcı, yapım görevlisi biçiminde birçok kişi arasında alt-başlıklara bölünse de, öndedir. Bu insanlar gerçekten ne yapar? Birçok faktöre bağlı olarak bir **yapımcı** projelerin başlatıcısı, kaynak bulucusu, anlaşma yapıcısı ve yöneticisidir. Bir yapımcı aynı zamanda bir aldatıcı, egoların yansıtıcısı, çoğu kez de bir despottur. Yapımcı ve ortakları parayı bulur ve temsil ederler. Senaryo yazımını, oyuncu seçimini, tasarımı ve yönetimi kontrol eder. Çoğu kez yapımcı çekimler sırasında sette ve çekilen filmin parçalarının bir araya getirildiği

kurgu odasındadır. Bütün bu kontrol yapımcıya filme estetik bir damga vurma hakkını verir. Bu damga yalnızca bir kamera hareketi ya da aktörün bir diyaloğu ya da kurgu sırasında birkaç çerçevenin ya da bütün sekansların kurgusu ya da Motion Picture Association of America'dan uygun reytingi alma anlamına gelse bile, yapımcı yönetsel yaratıcılığın sanatsal yaratıcılığa da genişletilmesi gerektiğini düşünmekten hoşlanır.

Bir yapımcının sahip olduğu güç hafife alınamaz ve Hollywood'da asla alınmaz. Irving Thalberg'in 1923 yılında Louis B. Mayer tarafından MGM'in başyapımcılığına atanmasından ve filmin prodüksiyon sürecini yeniden organize etmesinden ve yönetmenin rolünü sadece bir diğer sözleşmeli çalışana indirgemesinden bu yana yapımcı Amerikan film yapım sisteminin odak noktası olmuştur. Mayer ve Thalberg film stüdyosunu, fabrika montaj hattının sanatsal versiyonu olarak kuran kişilerdi. Stüdyo yöneticisi, yapımdan sorumlu oluşuyla, Hollywood'da yapımı; New York'taki (bazen stüdyo yöneticisinin akrabaları olan) stüdyo sahipleri ise finans kaynaklarını kontrol ettiler. Stüdyoda başyapımcı öykülerin ve oyuncuların tercihinde ve tek tek filmler için yapımcıların görevlendirilmesinde stüdyo yöneticisiyle birlikte çalıştı. Her yapım için ekip projeye en çok uyan, müsait durumdaki ya da sözleşmeleri ve programları çalışmaya aday olduklarını gösteren yazarlar, yıldız oyuncular, yönetmen ve görüntü yönetmenine göre oluşturuldu. Başyapımcı her film için bir yapımcıyı görevlendirdi ve bu yapımcı gün be gün filmin yapımını kontrol etti, başyapımcı ve stüdyo yöneticisinden aldığı yetkiyle oyunculara ve ekibe müdahale etti. Onun sözü yasaydı. Yaratıcılığı, filmde çalışanları organize etmesinde, onların plana ve programa uygun çalışmasını sağlamasında ve filmin stüdyonun stili ve standartlarına uygun olarak yapılmasında yatıyordu.

Yapımcıya dayalı sistem düzen ve kontrol için mükemmel bir hiyerarşiyi yarattı. Bu sistem, başlıca işi, her şeyi yönetimin yapılmasını istediği tarzda yapmak olan kişileri görevlendirdi. Sistem yaratıcılığa aracılık etti ve onu düzenledi çünkü stüdyonun temsilcisi filmin stüdyonun tarzına göre yapılmasını garantilemek için her zaman oradaydı. Bu sistem yaratıcılığın büyük uçuşlar yapmasına engel olduysa da, küçük uçuşlara olanak sağladı ve her stüdyo için değişmez bir stil yaratarak çeşitlemeye alan sağladı. Çok sayıda üründen ortaya fazlasıyla sıradanlık çıktı ama aynı zamanda da geniş bir deneme yapma alanı sağladı. Orson Welles 1939'da RKO tarafından Hollywood'a davet edildiğinde, ona son kurguya kadar haklara sahip olduğu birçok filmlik bir anlaşma teklif edildi. Onun çektiği film, RKO'nun yaptığı film olacaktı. Bu,

daha öncesinde ve sonrasında çok az yönetmene sunulan türden bir kontrattı. Welles'i en başından itibaren Hollywood'da sevilmeyen insan haline getiren şeylerden biri de buydu. Ancak Welles'in yakın dönemde yazılan bir biyografisinin belirttiği gibi, bu stüdyo filmin kontrolünü asla tamamen bırakmadı. Her zaman görüş alış verişinde ısrar etti ve sansür nedenleriyle filmleri kurgulama hakkına sahip oldu. Her ne kadar Welles *Yurttaş Kane*'in yapımcılığını ve yönetmenliğini yaptıysa da, RKO asla kontrolü bırakmadı. Yönetim değişip de, stüdyo için yeni "RKO'da deha yerine şovmenlik" sloganı geçerli olduğunda stüdyonun Welles'in işine son vermesi, denemeler yapmanın stüdyo sistemi içinde asla güvenli olmadığını gösterir; bu yalnızca bazı hallerde geçerliydi. Welles Brezilya'da çekiyor olduğu *It's All True* adlı bir belgesel üzerine çalışmaya başladıktan sonra işten atıldı. RKO adına yaptığı ikinci film olan *Şahane Ambersonlar*'ın kurgusu, final sekansının yeniden çekilmesi ve birçok mükemmel sahnenin atılmasıyla birlikte, stüdyo tarafından yapıldı.

Stüdyo sonrası dönemde, yapımcının rolü yalnızca birazcık değişmiştir. Bazı yapımcılar hâlâ stüdyolar için çalışır ve onları yönetirken, çoğu serbest (freelance) çalışıyor (aksiyon filmi yapımcısı Gale Ann Hurd gibi kadınlar sonunda yapımcının koltuğuna oturuyorlar). Stüdyolar artık kendine yeterli fabrikalar değildir ama holdinglerinden birinin bir film stüdyosu olması hariç, film yapımıyla hiçbir ilgisi olmayan büyük, genellikle çok-uluslu şirketlerin parçasıdırlar. Azalsın ya da azalmasın, stüdyoların hâlâ gücü vardır. Her ne kadar bir yapımcının artık yanıt vermek zorunda olduğu tek bir patronu olmasa da, çoğu kez bir araya getirdiği yapım ile para arasında hâlâ bir aracıdır (ancak her zaman değil: bir film günümüzde bir yapımcıyı kiralayacak bir aracı, yönetmen ya da yıldız oyuncu tarafından organize edilebilir ve yıldız oyuncunun durumunda, bu günlerde yeterince sık olarak onun adı ortak yapımcı olarak tanıtım yazılarında yer almaktadır). Eski stüdyo günlerinden farklı olarak çok az şey ve çok az personel el altındadır. Film yapım sürecinde servis işleri artmıştır: teçhizat kiralayıcılar, ses kayıt stüdyoları, cast (oyunculuk) ajansları, sayısal özel efekt şirketleri, kumanyacılar ve kontrat altında tutulmaya alışmış – yazarlar, görüntü yönetmenleri, besteciler, sanat yönetmenleri vs. – bütün bu insanları temsil eden güçlü yetenek ajansları. Parçaları bir araya getirme işi daha karmaşık hale gelmiştir ve yapımcı bu karmaşıklık içinde kendi tarzında çalışmak ve filmi kâr getirecek bir ürüne dönüştürmek zorundadır.

Büyük yapımcılar olmuş mudur? Kesinlikle John Houston. Hollywood'a gelmeden önce Welles'in yapımcısı olan ve daha

sonra da *Yurttaş Kane*'in ve sonrasındaki birçok filmin yapımcılığını yapan Houston yönetmenin yaptığı işe duyarlı bir insandı. Günümüzde belki duyarlı olmasa da kendi tarzında yaratıcı ve aksiyon filmleri ustası olan Jerry Bruckheimer başarılı ve yüksek enerjili ve televizyon dizileriyle (birçok dizinin yanı sıra *CSI*'ın da başyapımcısıdır) ünlüdür. Disney'in yan şirketi olan Miramax Films'in başında olan Bob ve Harvey Weinstein *Ucuz Roman* (Quentin Tarantino, 1994), *Saatler* (*The Hours*, Stephen Daldry, 2002), *Chicago* (Rob Marshall, 2002), *New York Çeteleri* (*Gangs of New York*, Martin Scorsese, 2002) ve *Fahrenheit 9/11* (Michael Moore, 2004) gibi yapımcılıklarını yaptıkları ya da dağıtımını üstlendikleri yarı bağımsız filmlerle büyük bir başarı kazanmışlardır.

Ancak başlangıçta olduğu gibi sonuçta da yapımcının yaratıcılığı bir yöneticinin yaratıcılığıdır. Çalışmayı nasıl başlatacağını, nasıl müzakereler ve aracılık yapacağını bilmek zorundadır. Popüler başarıyı neyin oluşturduğuna dair mükemmel bir sezgiye sahip olduğuna inanmalı ve bu sezgiyi sert bir yöneticinin kontrolüne sahip olarak bütün yapıma dayatmalıdır. "Halkın ne istediğini" bildiğine inanmalı ve bir filmi stüdyonun ya da dağıtımcının isteğine uygun biçimde, yani yalnızca patronlarının istediği biçimde (gişe gelirleri, kablolu televizyon anlaşmaları, video kaset kiraları) yapmak zorundadır. Eğer bunu yapamazsa, Sony (Columbia Pictures'ın sahibi) ya da basın kralı Rupert Murdoch (onun News Corporation'ı 20th Century Fox'a sahiptir) veya Time-Warner ya da Viacom (CBS'in yanı sıra Paramount sahipleri, MTV ve Blockbuster Video'yu saymıyorum bile) o yapımcının kendileri için başka film yapmasını istemeyebilirler.

Bu nedenle sorumuzu yinelememiz gerekiyor: Filmleri kim yapar? Eğer hâlâ yaratıcı birey geleneğine uyan film yapımını arıyorsak buna yanıt vermedik demektir. Kolektif yaratıcılık düşüncesini kavrayabilsek bile, ideolojik röle anahtarı neredeyse her zaman çelme takar ve bizi bir grubun yaptığı herhangi bir şeyin çok yaratıcı olamayacağını söylemeye zorlar. Bulunan yanıtlar bizim yaratıcılığa dair romantik mitlere yönelik özlemimizi asla tamamen tatmin etmese bile, yanıtları aramayı sürdürüyoruz. Bir yaratım çalışmasının içinde bulunan ve o çalışmanın etrafındaki bir aura olarak varolan birini bulmaya yönelik kültürel arzu çok güçlüdür, öylesine güçlüdür ki, o olmaksızın, yapıt saygı görmeme tehlikesi içindedir. Film, kadın ya da erkek olsun, onun değil de, "onların" bir ürünü kaldığı sürece, eleştirel akıl tarafından kontrol edilemez; ona bir kulp takılamaz. Film ve film incelemesinin ciddiye alınması için tek, tanınabilir bir yaratıcının (auteur –

yönetici değil, en azından entelektüel ve akademik çevrelerde biraz saygı gören kişi) teşhis edilmesi gerekir. Ve gerçekten de böyle bir kişi teşhis edilmiş, belki de garip, dolambaçlı bir tarzda tahayyül edilmiştir. Bu kişi bir sonraki bölümün konusudur.

NOTLAR VE REFERANSLAR

Bireysel özne ve onun değişen konumu üzerine, karşı çıkılabilirse de, mükemmel bir bilgi kaynağı için bak. Kaja Silverman, *The Subject of Semiotics* (New York: Oxford University Press, 1983). Cesur bir okuyucu *Film Theory and Criticism*'de yer alan Jean-Louis Baudry'nin "Ideological Effects of the Basic Cinematographic Apparatus" adlı yazısıyla ilgilenmek isteyebilir. ("Temel Sinematografik Aygıtın İdeolojik Etkileri," çev. Aslı Daldal, İstanbul, *Yeni Sinema*, sayı 2, Yaz 1997.) Yaratıcının varlığıyla ilgili en iyi ve net kuramlaştırma için bak. Michel Foucoult, "What Is an Author?", Vassilis Lambropoulos ve David Neal Miler (der.) *Twentieth-Century Literary Theory* içinde (Albany: State University Press of New York: 1987), ss. 124-42.

Görüntü Yönetmeni••Görüntü yönetmenlerii üzerine en iyi çalışmalardan biri, VHS ve (tercihen) DVD'de mevcut olan *Visions of Light* (Arnold Glassman, Todd McCarty, Stuart Samuels, 1992) adlı filmdir. Bu film iyi bir yorumu ve mükemmel örnekleri içerir.

Bilgisayar Tasarımcısı••Lev Manovich 1. Bölüm'de künyesi verilen *The Language of New Media*'da filmde bilgisayar tasarımı çalışmasını ayrıntılı olarak yazar.

Ses••Sesin ilk dönem tarihi için bak. 1. Bölüm'de künyesi verilen Cook, *A Narrative History of Film*. Yakın dönem ses kuramları üzerine bir makaleler toplamı için bak. Rick Altman (der.), *Sound Theory, Sound Practice* (New York ve Londra: Routledge, 1992).

Kurgucu••Film kurgusu üzerine en iyi kitaplardan birini yönetmen Karel Reisz yazdı. *The Technique of Film Editing* (New York: Hastings House, 1968).

Besteci••Çok az insan film eleştirmenliği ile müzik uzmanlığı yeteneklerini birleştirebildiğinden, film müziği üzerine fazla çalışma yapılmamıştır. Yakın dönemde yapılan bir çalışma için bak. Kathryn Kalinak, *Settling the Score: Music and the Classical Hollywood Film* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992) ve Royal S. Brown, *Overtones and Undertones: Reading Film Music* (Berkeley, Los Angeles, Londra: University of California Press, 1994). Sinemada popüler müziğin kullanımı için bak.

Jonathan Romney ve Adrian Wootton (der.), *Celluloid Jukebox: Popular Music and the Movies Since the 50s* (Londra: British Film Institute, 1995) ve I. Penman, "Juke Box and Johnny Boy," *Sight and Sound* 3, no. 1 (Nisan 1993), ss. 10-11. Stravinsky'nin Hollywood'daki öyküleri Otto Friedrich, *City of Nets: A Portrait of Hollywood in the 1940s* (New York: Harper & Row, 1986), ss. 38-39 ve John Baxter, *The Hollywood Exiles* (New York: Taplinger, 1976), ss. 220-221'de bulunabilir.

Senaryo Yazarı••Anlatılan bir öykü, senaryo yazımının etkisine karar vermenin ne kadar zor olduğunu gösterir. 1995 yılında *Bulletproof* adlı bir film gösterime girdi. Tanıtım yazılarında senaryo yazarı Gordon Melbourne adlı bir Kanadalı görünüyordu. Aslında filmin senaryosunu Mark Malone adlı bir Amerikalı yazmıştı. Kanada'daki gelir vergisi indiriminden yararlanmak için filmin tanıtım yazılarına sahte isim yazıldı. (Bak. *New York Times*, 21 Mayıs, 1995, ss. H11-12). Hollywood senaryo yazarlarının iyi bir araştırması için bak. Richard Corliss, *Talking Pictures: Screenwriters in the American Cinema* (New York: Penguin Book, 1975). Hollywood'daki yazarlar hakkındaki bazı öyküler için bak. Tom Dardis, *Some Time in the Sun* (New York & Middlesex, İngiltere: Penguin, 1981).

Oyuncular••Oyunculuk üzerine yakın dönemde iki kitap yayımlanmıştır: James Naremore, *Acting in the Cinema* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1988) ve Christine Gledhill'in denemeler derlemesi, *Stardom: Industry of Desire* (Londra ve New York: Routledge, 1991). Ayrıca bak. Richard Dyer, *Stars* (Londra: British Film Institute, 1979). Kubrick'in oyuncularla çalışması için bak. Vincent LoBrutto, *Stanley Kubrick: A Biography* (New York: Donald I. Fine, 1997) ve John Baxter, *Stanley Kubrick: A Biography* (New York: Carroll & Graff, 1997). Kültür tarihçisi Garry Wills, John Wayne üzerine önemli bir kitap yazmıştır: *John Wayne's America: The Politics of Celebrity* (New York: Simon & Schuster, 1997).

Yapımcı••Welles'in biyografisi için bak. Frank Brady, *Citizen Welles: A Biography of Orson Welles* (New York: Scribner, 1989). Welles'in belgeseli *It's All True* yakın dönemde bulundu ve kurgulandı. Bu film, çekiminden elli yıldan fazla süre ve yönetmeninin ölümünden yedi yıl sonra 1993 yılında gösterildi. Welles'in *Şahane Ambersonlar* için orijinal malzemesi hâlâ ortaya çıkarılmamıştır. Robert L. Carringer *The Magnificent Ambersons: A Reconstruction*'da (Berkeley: University of California Press, 1993) sayfa üzerinde bir "yeniden inşa" yapmıştır.

6

SİNEMANIN ÖYKÜ ANLATICILARI II: YÖNETMEN

Tartışılması gereken ve film yapım sürecinde en yaratıcı birey olduğu tartışılan bir kişi kalıyor: yönetmen. Daha sonra göreceğimiz gibi yönetmenin rolü hem filmin yapımında hem de eleştirel analizinde tartışılmıştır ve birkaç yönetmenin sinemasını tartışmaya geçmeden önce bu tarihi biraz incelememiz gerekiyor.

AUTEUR KURAMININ AVRUPA KÖKENLERİ

Tarihsel olarak Avrupa sineması her zaman Amerikan sinemasına göre daha bireysel olmuştur. II. Dünya Savaşı öncesi İngiltere'deki Shepperton ve Ealing Stüdyoları, Fransa'daki Gaumont ve Pathé, Almanya'daki (büyük ölçüde Amerikan stüdyolarının destek olduğu) UFA gibi önemli altyapılar olsa bile, yapım asla Hollywood ölçeğinde olmadı. Dünyanın başka yerlerindeki ülkeler, örneğin görece yakın zamanlara kadar Japonya büyük olanaklara sahiptiler. Hindistan şimdi bile Hollywood'dan daha fazla film üretiyor. Gerçekten, "Bollywood"un (Batılı gözler için) egzotik müzikal-romantik-mitsel-gerçeküstücü filmleri artık ABD seyircisine ulaşıyor. Avrupa'daki stil daha çok küçük ekipler ve bağımsız olma biçimindeydi. Bir filmin yönetmeni genellikle filmin senaryo yazarı ya da ortak yazarıydı ve kurgu işlemine yol gösterirdi. Yapımcı yalnızca bir diğer görevliydi, Amerikan sinemasına göre nadiren baskıcı güçtü. Yurtdışına yapılan filmler – özellikle de uluslararası izleyiciye yönelik olanlar – çoğu kez daha içtendi ve Amerikalı yönetmenlerin sevdiği temel anlatılar ve

stereotiplere daha az bağımlıydı. Avrupa sinemasını romantik bir biçimde aşırı derecede göklere çıkarmamak önemlidir. Avrupa sinemasının bir bölümü farklıydı, birkaç yönetmen denemeler yaptı, bu sinemanın bazı örnekleri, Amerikan filmlerinden daha içten ve karmaşıktır, tabii birkaçı hariç. Yalnızca birkaçının adını verirsek, II. Dünya Savaşı öncesinde Fransa'da Jean Renoir ve Marcel Carné, Almanya'da Fritz Lang ve F. W. Murnau'nun filmleri ve savaş sonrasında Avrupa'daki sinemanın büyük patlama yapması güçlü, bağımsız bir sinemasal aklı ortaya çıkardı. Ancak iki konunun akılda tutulması gerekiyor. Avrupa'da iç pazarda tüketilmesi için yapılan filmler, ABD'de yapılanlar kadar (Hint filmlerinde olduğu gibi) özel bir kültürün sevdiği klişelere, anlatı modellerine dayandı ve kaba uygulamalardı. Ve Avrupa ya da dünyanın başka bir yerindeki ülke sinemaları hiçbir zaman Amerikan sinemasının çeşitliliğini, ya da popülerliğini – ve bu bir kitle sanatında yaratıcı birey arayışımızda anahtar konudur – yakalayamadı, sadece ara sıra enerjisine ulaşabildi. Avrupalılar kendi ülkelerinin filmlerinden çok Amerikan filmlerini izlemeyi istediler.

Sinemada yaratıcı birey – **auteur** – miti dolaylı bir şekilde II. Dünya Savaşı sonrasında ABD ile Fransa arasındaki politik ve ekonomik meselelerde ortaya çıktı ve dolaysız olarak da Amerikan sinemasını açıklayan ve kendi ülkelerinin filmlerinde sevmedikleri yönlere tepki veren bir grup Fransız entelektüelin savaş sonrası çabalarından gelişti. Politik ve ekonomik meseleler, değişik dönemlerde Amerikan sinemasının popülaritesi o ülkenin kendi sinemasının ekonomik geçerliliğini tehdit ettiği her ülkede ortaya çıkan türdendi. Fransa bu sorunu Fransız filmlerinin sayısıyla ilişkili olarak kaç Amerikan filminin gösterilebileceği konusunda bir politika üreterek çözmeye çalıştı. Fransa'nın 1940 ile 1944 arasında süren Nazilerce işgali boyunca, Amerikan filmlerinin Fransa'daki sinemalarda gösterilmesine izin verilmedi. Savaştan sonra Fransa'ya önceden görülmemiş bir film akını başladı ve sinema izleyicileri bu filmlere boğuldular ve keyif aldılar. Fransız yönetmenler Amerikan filmlerinin bu hoş karşılanan akınıyla rekabet etmeyi umdular ve "üst-sınıf" bir sinema yaparak Fransız filmleri kotasını karşıladılar. Çoğu kez popüler kurmacaya ya da Claude Autant-Lara'nın Stendhal'in *Kızıl ve Kara* adlı romanından yaptığı gibi büyük edebi yapıtlara dayanan oldukça sıkıcı, bazen teatral filmler (1954) yaptılar. Hızla film eleştirmeni haline gelen ve 1950'lerin sonunda **Fransız Yeni Dalgası** adı altında kendi kuşaklarının en etkili yönetmenleri olan genç sinemaseverler grubu kendi ülkelerinin filmlerine saldırdı ve Amerikan filmlerini bir model olarak aldı. François Truffaut, Jean-Luc Godard, Jacques

Rivette, Eric Rohmer ve Claude Chabrol kendi ülkelerinin yönetmenleri hakkında nefretle yazdılar. Jean-Luc Godard onlar için, "Kamera hareketleriniz çirkin, çünkü konularınız kötü; oyuncularınız berbat oynuyor, çünkü diyaloglarınız beş para etmez; sinemayı nasıl yaratacağınızı bilmiyorsunuz, çünkü daha sinemanın ne olduğunu bilmiyorsunuz," dedi.

Peki kim biliyordu? Bu Fransızlara göre, Jean Renoir ve Yeni-Gerçekçi Roberto Rossellini gibi bazı Avrupalı yönetmenler biliyordu. Ancak daha önemlisi, onlara kalırsa, bir avuç Amerikalı yönetmenin en iyisini bildiğiydi: Orson Welles ve Alfred Hitchcock; John Ford, Howard Hawks ve Otto Preminger; Nicholas Ray, Raoul Walsh, Samuel Fuller – Amerikalı sinemaseverlerin çoğunun bile o zaman ya da şimdi bile gerçekten adlarını bilmedikleri bu son üç isim büyük yönetmenlerin panteonuna yerleştirildiler. Godard, Truffaut ve arkadaşları için bu Amerikalı yönetmenler son bölümde aradığımız asıl niteliği geliştirdiler ve sürdürdüler: kişisel stil. Bu Fransız film eleştirmenleri Amerikan sinemasıyla ilgili öylesine önemli bir şeyi hayal ettiler ki, bu yalnızca onların önce Fransa'da, daha sonra da uluslararası çapta kariyerlerine başlamalarını sağlamadı, aynı zamanda ABD'de ciddi bir girişim olarak film incelemelerini de başlattı. Bu nedenle onların düşünerek buldukları, filmlere saygınlık kazandırdı. Onlar stüdyo sisteminin kitlesel üretimi ve anonimliğine rağmen; bir filmde kimin yapımcılığı yaptığı, yazdığı, görüntülediği ya da başrolde oynadığı sorusuna rağmen; stüdyoya rağmen ve bir filmin kazandırdığı ya da kazandırmadığı paraya rağmen, tek bir isimle ilişkili bir grup filmde devamlılığın keşfedilebileceğine karar verdiler: yönetmenin ismi.

AUTEUR KURAMI

Bu Fransız eleştirmenler stilistik devamlılığın ilkelerini öne sürdüler ve daha sonra bunlar 1960'ların ortasında bunları auteur kuramı adı altında ABD'ye ithal eden Amerikalı film eleştirmeni Andrew Sarris tarafından kodlandı. Auteur kuramının ilkeleri – doğru ya da yanlış – yönetmenin bir filmin yapısındaki kontrol edici güç olduğuna dayanır. Sarris'e göre bu kontrol üç temel niteliği içerir. Birincisi, bir yönetmenin film yapım tekniklerini anlayabildiğini ve etkili bir biçimde kullanabildiğini gösteren teknik yeterliliktir. İkincisi, filmden filme tanınabilecek tutarlı bir kişisel stil, görsel ve anlatısal nitelikler dizisidir. Orson Welles'in derin odak ve devinen kamera kullanımı; John Ford'un kendi hayali Batısı için Monument Vadisi'ni kullanması (bu konudan 9. Bölüm'de bahsedeceğiz); Hitchcock'un yürüyen ve tehdit edici bir

Resim 6.1 • Yüzün yoğunluğu: Ingmar Bergman'ın *Persona*'sında (1966) aşırı yakın-çekim kullanımı.

nesneye bakan birinin görüntüsünün arasına uğursuz bir şekilde giderek yakınlaşan o nesnenin görüntüsünün sokulduğu açı/karşı açı tekniğinin bir çeşitlemesi olan "paralel kaydırmayı" ya da hasar görebilir konumdaki bir karakteri göstermek için üst-açı çekimini kullanması; Stanley Kubrick'in simetrik düzenlemeleri ve dikkatli, neredeyse simgesel renk planlamaları; David Fincher'in Panavision ekranının ufki hattı boyunca yarattığı karanlık mizanseni; Oliver Stone'un olağanüstü kurgusu örnek olarak verilebilir. İsveçli yönetmen Ingmar Bergman'ın yoğun bir varoluşsal keder durumundaki bir karakterin yoğun yakın-çekimleri; Alman yönetmen Rainer Werner Fassbinder'in karakterleri koridorlarda ya da açık kapıların arkasında çerçevelemesi (Fassbinder'in sineması 9. Bölüm'de incelenecektir); meslektaşı Wim Wenders'in Almanya'da ya da ABD'de kentten kente arabalarıyla giden insanları gösteren görüntüleri – bütün bunlar dünyayı kavrama, yönetmeni özel görme biçimlerine sahip olarak damgalayan görüntüler oluşturma yollarıdır. Bu stilistik niteliklerin düşüncelerin ve kavrayışların biçimsel, bazen de simgesel dışavurumları olduğunu anlamak önemlidir. Ford için Monument Vadisi Batı'nın ve filmden filme bunun temsil ettiği öncüye dair bütün mitlerin simgesidir. Hitchcock'un kamera stratejileri onun karakterleri hakkında düşünme ve onları zor, tehdit edici ve çoğu kez şiddet yüklü durumlar içinde gösterme yollarını ifade eder. Bunlar istikrarsız ve rasgele şiddet dolu bir evrene dair onun sahip olduğu düşüncelerinin ifadesidirler. Fincher'in *Yedi*, *Oyun* ve *Dövüş Kulübü*'ndeki (*Fight Club*, 1999) karanlık şehir uzamları hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığı baskıcı bir dünyanın zarif temsilleridir.

Stil dekorasyon değil, bir yönetmenin filmden filme yinelediği ve çeşitlediği sinema dili aracılığıyla duygu ve düşüncenin görsel yaratımı ve dışavurumudur. Bu "dil" Hollywood stilinin bireysel ifadelerinden ya da sinema aracılığıyla yeni görme biçimlerinden oluşabilir. Bu da auteure dair üçüncü ve Sarris'e göre en önemli öğeye götürür: tutarlı bir dünya görüşü, tutarlı bir tutumlar ve düşünceler dizisi. Sarris buna "iç anlam" ya da görüş der ama buna bir dünya görüşü, bir felsefe, ya yönetmene özgü ya da daha büyük anlatı geleneklerinin önemli ve tutarlı bir çeşitlemesi olan bir tür kişisel anlatı da denebilir.

Fransız yönetmen Jean Renoir bir keresinde bir yönetmenin teknikle ilgili her şeyi öğrenmesi ve daha sonra da unutması gerekir demişti. Sinemasal olarak düşünebilmek, kamerayı doğru yere koymayı bilmek, oyuncuların nasıl yerleştirileceğini ve yönetileceğini anlamak, çerçeve içindeki durağanlığın ve hareketin ne zaman yaratılacağını bilmek, kurgunun nerede devreye gireceğini tam olarak görmek – bunlar auteurün başlıca özellikleridir. Öğrenilen ve unutulan teknik, stil haline gelir çünkü stil yaratıcı kullanıma sokulan tekniktir. İyi bir sinema eğitimi almış herkes kameranın karakteri olduğundan daha büyük gösterdiği bir alt-açı çekimi yapabilir. Ama yalnızca sinemasal akıl bu tekniği stilistik bir özelliğe dönüştürebilir ve yalnızca gerçek sinemasal imgelem bunu bir dünya görüşünün ifadesi haline getirebilir. Orson Welles alt-açı çekimi kullanmayı severdi (bak. Resim 3.34). Onun ellerinde ve gözlerinden bu çekim ufku genişletmenin ve bir karakterin etrafındaki dünyayı bozuluma uğratmanın bir yolu haline geldi. O bu çekimi ironik bir biçimde bir karakterin gücü üzerine yorum yapmak ve hâlâ güçlü olduğuna inanan bir karakterin gücünü yitirişini önceden haber vermek için kullandı. Alt-açı çekimi insanın yalnızca geçici olarak hakim olduğu labirentimsi bir dünyaya Welles'in bakışının bir parçası haline geldi. Bu da Hitchcock'un incinebilir bir anda ya da ahlâki bir kriz noktasındaki bir karakteri gözlemek için kullandığı üst-açı çekimine benzer (bak. Resim 3.28).

John Ford'un Western manzarasındaki karakterleri kompozisyon stilinin ötesine geçerler (bak. Resim 9.1 – 9.3). Onlar yerleşik hayata ve ev/aile içi yaşama, bölgenin gücü olarak Kızılderililere, Batıya doğru kaçınılmaz göçteki yalnız kahramanlara sorun çıkartan yasa dışı kişilere dair Western mitlerinin değişen görünümünü ifade ederler. Ford'un görsel stili bireyleri simgesel Batı manzarası içinde; kadınları, erkeklerin sınırları kontrol edip güvence altına aldığı ev içi uzamın içinde sabitler. Ford'un Batı'ya dair anılarımız ve mitolojimiz içinde

yaptığı araştırmanın dinamik muhafazakârlığı, senaryoları farklı eller tarafından yazılmış, farklı stüdyolar için yapılmış çeşitli filmlerde gelişti. Kendi sineması hakkında ısrarla sessiz kaldı, kendini geri planda tuttu; kendi stilini geliştirmiş ve anlatılarını gürültüsüz oluşturmuş mükemmel bir yönetmendi. Onun Batı anlayışı gelişimini sürdürdü ve eleştiriye dönüştü. *Çöl Aslanı* ve *Kahramanın Sonu* (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) gibi daha sonraki filmlerinde, ilk olarak kendisinin yerleştirmiş olduğu öncü kahramanlığına dair anlayışları sorgulamaya başladı.

Yalnızca birkaçının adını sayarsak, *Cephede Eğlence* (*M.A.S.H.*, 1970), *McCabe and Mrs. Miller* (1971), *Uzun Elveda* (*The Long Goodbye*, 1973), *Nashville* (1975), *Temel Reis* (*Popeye*, 1980), *Come Back to the Five and Dime, Jimmy Dean, Jimmy Dean* (1982), *Oyuncu* (*The Player*, 1992), *Sosyeteden İnsan Manzaraları* (*Short Cuts*, 1993) gibi filmlerin yönetmeni Robert Altman zoom objektifi neredeyse takıntılı biçimde kullanır. Bu objektif onun görsel stilinin beklenen bir parçası haline gelmiştir (ancak sonraki filmlerinde daha az kullanmıştır). O bu objektifi karakterlere yönelmenin ve onların ötesine geçmenin, izleyiciler olarak bizlerin bir film izlemenin kısmen her zaman önümüzden geçip giden bir yüz görüntüsüne yakınlaşma arzusu olduğunu anlamamızı sağlamanın bir yolu, araştırması olarak kullanır. Altman'ın zoom objektifi kullanımı, özellikle de teleobjektif ve geniş ekran ile birleştiğinde – görüntünün yassılaştıran ve uzamı klostrofobik hale getiren bir bileşim – arzumuzu reddeder. Görmeyi istediğimizle oynar, yakınlaşır, hissettirmeden yanından geçer ve sonunda karakterlere bakışımızı ve karakterlerin birbirleriyle ilişkisini tecrit eder.

Kompozisyon ve kurgu teknikleri ile birlikte zoom, sadece onları her zaman kullandığı için değil (böyle olsa yineleme olurdu) ama onlar onun dünya hakkında sinemasal olarak düşünme tarzının esası olduğu için Altman'ın stilinin parçası haline gelir. Onlar izleyici için onun iktidar, insanların birbirleriyle ve çevreleriyle ilişkisi, öykülerin gerçeği yakalama ya da gözden kaçırma biçimi, filmlerin kişisel ve küresel tarihi açığa çıkarma ve gizleme yolu hakkındaki özel düşüncelerini ortaya çıkarır, bunları temsil eder ve bunlara aracılık yaparlar.

Onlar auteurizm ile ilgili önemli bir noktayı kanıtlarlar: bir auteurün birkaç filmini izler ve onun stilistik özelliklerini, dünyadaki insanlara bakışını, politika, tarih, toplumsal düzen, psikoloji, cinsellik ve iktidar hakkındaki düşüncelerini bir kez öğrendiğinizde, bu öğeleri herhangi bir filminde o özel yönetmenin çalışması olarak teşhis edersiniz. İngiliz eleştirmen Peter Wollen

konuyu yapısal terimlerle koyarak, eğer bir auteurün sinemasını alır ve her bir filmin parçası olan anlatı çeşitlemelerini ortaya çıkarırsak, o zaman dünyayı sinemasal olarak görme ve anlama biçimlerinin bir tür soyut modeli olan temel tematik ve stilistik öğelerin yapısını keşfedeceğimizi öne sürer. Bu model daha sonra auteurün yaptığı her filmin biçim ve içeriğini ortaya çıkardığını görebileceğimiz bir şablon haline gelir. Jean Renoir buna daha doğrudan ortaya koyar. Renoir bir yönetmenin kariyeri boyunca gerçekten sadece bir film yaptığını söylemişti.

En verimli haliyle, bir auteurün sinemasını incelemek, tıpkı bir roman yazarı, şair, ressam ya da bestecinin sanatını incelemek gibi, tematik ve biçimsel modelleri, benzer düşüncelerin birbiriyle tutarlı ya da çelişkili olmasını, görüntüleri nasıl benzer yollarla oluşturulduğunu, tarih ve insan davranışına dair tutarlı bir düşüncenin sanatçının yapıtında nasıl ortaya çıktığını keşfetmenin bir yolu haline gelir. Bu rahatlatıcı bir keşif türüdür çünkü kişisel bir düzeyde aşinalığı besler. İmzasını tanıyarak yönetmene daha da yakınlaşabiliriz; edebiyatta, resimde ya da müzikte yaptığımız gibi, yaratıcı bir kişiliği anlayabiliriz. Bu nedenle auteur kuramının gelişmesi akademik bir disiplin olarak film incelemelerini olanaklı kılmıştır. Bir romanı incelerken, asla anonim yaratıcılığı ya da eğer roman ortak yazılmamışsa, bir işbirliğini düşünmeyiz. Yazar ve yapıt birbiriyle ilişkilidir. Melville ya da Flaubert'i inceleriz ve asla bir romanın yazarına "onlar" diye göndermede bulunmayız. Auteur olarak yönetmeni öne sürmek, hatta keşfetmek sinemayı diğer insanbilimleri disiplinleri ile aynı lige koymaktır. Artık birey ile yapıtı arasında ilişki kurabiliyor, tek bir imgelemin geliştirdiği anlam ve stilin yapılarını analiz edebiliyoruz. Tek bir imgelemi bir grup yapıtla ilişkilendirmek sinema araştırmacılarının sinemayı anonim bir ticari biçim olarak değersiz durumundan ciddi bir sanatçının yaratıcı dışavurumu düzeyine yükseltmelerine olanak sağladı. Son olarak, Fransızlar Hollywood prodüksiyonu içindeki auteurleri keşfettikleri ve stüdyo sistemi içindeki stil ve görüş gücünü tespit ettikleri için Amerikan sineması anonimlikten kurtarıldı.

Auteur kuramının başarısı çok büyüktü. Filmler yeniden keşfedildiler, şöhretler oluşturuldu, analiz yöntemleri geliştirildi ve tamamen yeni bir inceleme disiplini ortaya çıktı. Yönetmenler artık kendi araçlarını övebilirlerdi. Kuramı ortaya atanlar – Godard, Truffaut, Chabrol ve Fransız Yeni Dalga'sının diğer yönetmenleri – keşfettikleri ya da yarattıkları Hollywood auteurlerine saygılarını sunan filmler yapmaya başladılar. Filmlerinde Amerikan filmlerine göndermeler yaptılar – bir Fritz Lang filminden bir kamera

hareketini, bir Douglas Sirk melodramından bir kompozisyonu, Vincente Minelli'den bir karakter jestini, Howard Hawks'tan bir anlatı gelişimini, Nicholas Ray'in *Johnny Guitar*'ından (1954) bir diyalog parçasını hatırlattılar. Yeni Dalga yönetmenleri bir sinema evreni yarattı, ona onur kazandırdı ve şair T. S. Eliot'un "Tradition and the Individual Talent"ta (Gelenek ve Bireysel Yetenek) ne demek istediğini anladılar. Eliot'a göre şiirler bir arada yaşar ve birbirlerini etkilerler. Filmler için de aynısı geçerlidir. Genç bir şair gibi, genç bir yönetmen de filmlerin varolan evreni içinde tepki verir, etkilenir ve katkıda bulunur; yeni filmler eskileri içine çeker ve daha sonra da bütün film evreninin parçası haline gelirler.

Auteur kuramından sonra sanatsal olgunluğa ulaşan birçok Amerikalı yönetmen, kuramın bireysel dışavurum çağrısından etkilendi. Mesleğini stüdyolarda öğrenmiş olan Hollywood'daki öncellerinden farklı olarak, bu yeni yönetmenler sinema okullarına gittiler ve sinema tarihini öğrenerek film yapımını öğrendiler. Fransız Yeni Dalga yönetmenleri gibi, onlar da kendi filmlerinde diğer filmlere gönderme yaparak ve çoğu kez de kendilerine filmlerinin konularından biri olarak film yapımını alarak kendi araçlarını ve kendi bilgilerini övdüler. Klasik Hollywood stilini ve bu stilin öyküyü fark ettirmeden anlatmayı benimsemiş öncellerinden farklı olarak, bazı çağdaş yönetmenlerin – özellikle kariyerine 1960'ların sonu ile 1970'lerin başında başlayanların – stili gizlemesi ve bize bir film izlediğimizi unutturması daha az olasıdır. Onların sinemanın varlığını ve yöntemlerini ön plana çıkarmaları ve bizi öyküyü görmeye ve bize neyi görmemize izin verdiğini anlamaya davet etmeleri daha büyük ihtimaldir. Onlar genellikle nahoş karşılanabilecek düşüncelere ve karmaşıklığa dair filmler yapacaklardır.

Robert Altman

Yeniden Robert Altman'a dönelim. Altman stilini ve görüş gücünü en iyi *Sosyeteden İnsan Manzaraları*'nda ifade etmiştir. Raymond Carver'ın bir dizi öyküsüne dayanan film bir yönetmen tarafından toplumsal cinsiyet eşitsizliği ve kadının nesneleşmesi üzerine şimdiye kadar yapılmış en güçlü ifadelerden biridir. Ve büyük bir anlatı denemesidir. Her şeyin çoğunlukta alt-orta sınıf Los Angelesliler arasında geçtiği toplumsal cinsiyet farklılığı, hatta toplumsal cinsiyet paniği karakterlerin ve öykülerinin karmaşık bir şekilde iç içe geçişiyle ortaya konur. Düzinelerce karakter – şans eseri karşılaşmalar ve şaşırtıcı ilişkiler aracılığıyla onların öyküleri iç içe geçer – ve zoom objektifin sürekli araştırma yapması hem

Resim 6.2 • Robert Altman'ın *Sosyeteden İnsan Manzaraları*'ndan (*Short Cuts*, 1993) bu fotoğrafta, filmdeki karakterlerden bir bölümü bir partide toplanır. Karısının başka bir erkekle uzun süredir devam eden ilişkisi nedeniyle çok kızgın olan bir tanesi soytarı gibi giyinir.

açık hem de bilinçsiz olan toplumsal cinsiyet düşmanlıklarını gösterir. Film duygular ve uygunsuz davranışlarla ilgili neredeyse evrensel bir düşüncesizliği keşfetmiş görünür. Üç erkek balık avlamak için kamp yapmaya gider ve suda yüzen bir kadın bedeni bulurlar. Polisi aramak yerine balık avlamaya devam ederler. Onlardan biri eve döndüğünde ve olayı karısına anlattığında, kadın sanki ölü kadının deneyimini kendisi için yeniden yaratıyor ve kocasının duyarsızlığının yarasını temizliyormuş gibi banyo yapar. Ölen kadının cenazesine gider ve ziyaretçi defterini imzalaması istendiğinde, sadece imzalar gibi yapar ve ölü kadının erkekler için ifade ettiği aynı anonimliği korumayı tercih eder.

Film seri halinde (her iki cins tarafından da) aldatmalarla, bir çiftten bir üyenin diğerinin yıllar önce yapmış olabileceği bir şeye uzun süredir sahip olduğu öfkeyle ve derin içerlemelere ve sonunda şiddete yol açan karşılaşmalarla doludur. Erkeklerden biri olan havuz temizleyicisi gelirlerine destek olmak için karısının telefon seksi yapmasına fena halde kızar ve bir kızı sevişmeye zorlarken onu öldürür. Öldürdüğü sırada deprem olur. Kadının öldürülmesi aslında toplumsal cinsiyetler arası karışıklığın bir sonucu olduğu halde medya tarafından doğadaki bir karışıklığın zayiatı olarak gösterilir.

Sosyeteden İnsan Manzaraları biraz insan düşmanıdır, genelde ilişkiler üzerine soğuk ve nahoş bir bakış atar ancak sempatisi açık bir şekilde birçok yönden suiistimal edilen kadınlara yöneliktir. Film toplumsal cinsiyeti ve cinselliği melodramatik geleneklerin insanları bir arada ve mutlu tutmak için işlemesine zıt olarak, onları soğuk ve ayrı tutmak için kullanma yollarında olağanüstü şaşırtıcıdır. Post-feminist dünyadaki yaşamın, kadınların "yerlerini bildiğinin" sanıldığı ve erkeklerin de sanki bir doğa

verisiymiş gibi egemen toplumsal cinsiyet olmaktan mutlu olduğu dönemdekinden daha kolay olmadığını anlamaya çalışır. Altman kültürde hiçbir şeyin, özellikle de insan ilişkileri alanında bir doğa verisi olmadığını bilir. Onun karakterleri bu olguya karşı mücadele ederler ve onun durmaksızın araştırma yapan kamerası onların mücadelelerini sınırlarına iter. *Sosyeteden İnsan Manzaraları* bir özet filmidir. Filmde Altman'ın Hollywood stilinin anlatılarının ve geleneklerinin altını oymaya yönelik bilinçli çabaların damgasını vurduğu bir kariyer olan neredeyse elli yıllık film yapımından edinilen dünya görüşü, teknikleri ve ilgi alanları bir araya getirilir.

Martin Scorsese

Martin Scorsese filmin biçimini ve tarihini bilen ve her zaman bunu yeniden işlemeye çalışan bu yeni tür yönetmenin parlak bir örneğidir – en azından yakın zamanlara kadar. New York Üniversitesi sinema okulundan 1960'ların ortasında mezun olan ve yarı zamanlı (part time) ders veren Scorsese o zamandan beri ABD'deki en tanınan ve en özbilinçli yönetmenlerden biri olmuştur. Birçok türde ve birçok stüdyo için çalışmıştır. Tutarlı ve tanınabilir bir stil geliştirmiştir. Aralarında Quentin Tarantino ile ilk ve ikinci filmlerini Scorsese sinemasına saygı duyarak yapan çok sayıda genç sinemacının olduğu onu taklit eden bir sinemacılar kuşağı yaratmıştır (*Ucuz Roman, Olağan Şüpheliler* [*The Usual Suspects*, Bryan Singer, 1995], *Albino Alligator* [Kevin Spacey, 1996] ve gangsterleri içeren bütün ilk filmleri düşünün). İngiliz yönetmen Mike Newell'ın *Donnie Brasco*'da (1997) yaptığı gibi, daha olgun yönetmenler bile Scorsese taklidi çalışmalar yapmışlardır. Popüler HBO dizisi *The Sopranos*, *Sıkı Dostlar* üzerine uzatılmış bir temadır.

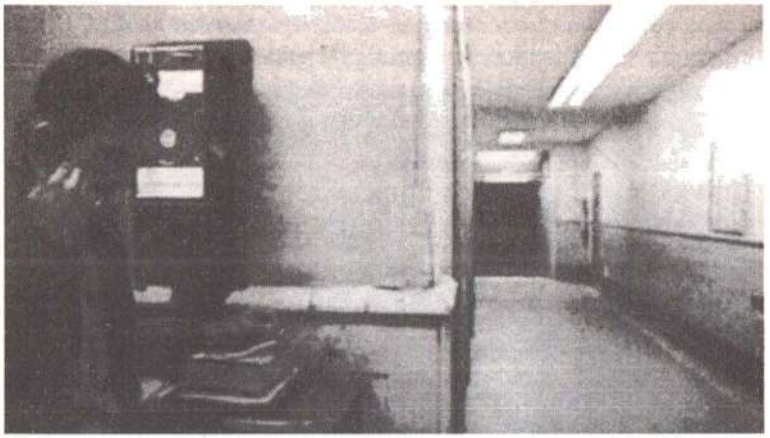
Onunla eşit derecede ünlü çağdaşları Steven Spielberg, Woody Allen ve Francis Ford Coppola'dan daha fazla olarak Scorsese izleyicileri için filmin gramerini incelemeye sürekli bir ilgiyi korumuştur. Ama o, popüler bir araç içinde çalıştığının da farkındadır. Klasik stille oynar, onu kurcalar ve çoğu kez onun işleyişlerini alenen gösterirken, aynı zamanda da filmleri için finansal desteğin sürmesini ve yapılan denemelere kolayca alışmayan izleyicilerin çoğunun kabullenmesini sağlayan anlatı ve görsel inşanın temel kurallarını gözler. Jean-Luc Godard, François Truffaut ve İngiliz yönetmen Michael Powell ile birlikte onu en çok etkileyen yönetmenlerden ikisi olan John Ford ve Alfred Hitchcock gibi, Scorsese de bu sistemin birçok yönünü çözebilir. Ticari verimliliğini korur, incelemeler ve denemeler yapar. Bu, auteurü orijinal olarak tanımlayan yetenekti, yani yönetmen stüdyo sistemi

içinde çalışırken, aynı zamanda sessizce bu sistemi altüst ediyor, kişisel bir stil kullanmak için onun geleneklerini kullanabiliyordu.

Resim 6.3 • Jake La Motta rolündeki şişmanlamış Robert De Niro, yansıması sol kenarda güçlükle görülen Martin Scorsese ile birlikte aynada görülüyor. (*Öfkeli Boğa*).

Scorsese kariyerine küçük ama tutarlı bir niteliği olan filmler yaparak ve verimini çeşitlendirerek başladı. 1960'ların sonunda kısa filmler ve *Kapımı Vuran Kim?* (*Who's That Knocking On My Door*, 1969) adlı bir uzun metrajlı film yaptı. 1970'lerde *Aşk ve Ölüm* (*Boxcar Bertha*, 1972), *Alice Artık Burada Oturmuyor* (*Alice Doesn't Live Here Anymore*, 1974), *Taksi Şoförü* (1976), *New York, New York* (1977), *Son Vals*'i (*The Last Waltz*, 1978); 1980'lerde *Kızgın Boğa* (1980), *Komedi Kralı* (*King of Comedy*, 1983), *Geç Saatler* (*After Hours*, 1985), *Paranın Rengi* (*The Color of Money*, 1986), *Günaha Son Çağrı*'yı (*The Last Temptation of Christ*, 1988); ve 1990'larda da *Sıkı Dostlar* (1990), *Korku Burnu* (*Cape Fear*, 1991), *Masumiyet Çağı* (*The Age of Innocence*, 1993), *Casino* (1995) *Kundun* (1997) ve *Yaşamın Kıyısında*'yı (*Bringing Out of the Dead*, 1999) yaptı. Büyük bir kostüm drama olan büyük bütçeli ve denemelere fazla yer verilmeyen bir film olan *New York Çeteleri* (*Gangs of New York*) 2002 yılında gösterime girdi. Bu filmlerden yalnızca *Korku Burnu* ve *New York Çeteleri* büyük bir gişe başarısı elde etti ve *Korku Burnu*'nun çok tartışılan *Günaha Son Çağrı*'yı destek olmuş olan Universal Pictures'a vefa borcunu ödemek amacıyla yapıldığını açıkça ortaya koydu. Ancak o, olağanüstü görsel ve dramatik yapıları nedeniyle izleyicilerin unutmadığı ve diğer yönetmenleri etkileyen filmlerle yavaşça ve bilinçli bir biçimde kendi stilini ve ününü oluşturmuştur.

Scorsese'nin 1970'li ve 80'li yıllardaki filmleri özbilinçli bir



Resim 6.4 • *Taksi Şoförü*'nden Travis'in aklını ifade eden bir kompozisyon. "Kız arkadaşı" Betsy'ye telefon ediyor ya da ettiğini hayal ediyor. Kamera hemen kayacak ve Travis'in hassas ruhunun bir yansıması olan boş koridora yönelecektir.

biçimde yapılır ve önemli yönlerden bunlar özbilinçlilik üzerinedir. Öykü düzeyinde Scorsese'nin filmleri çoğu kez ikinci sınıf serseriler ya da psikozun eşiğindeki bireyler veya psikozun eşiğinde olma ile ilgilenirken, bu filmler daha karmaşık bir düzeyde stil ve itibar, dünyada olmanın nasıl göründüğü ve hissedildiği, insanlara bakış ve bakılan, görülen, tanınan ve başkalarının bakışıyla incinme ile ilgilidirler. Onun filmleri – tamamen farklı bir tarzda icra edilseler de çoğu kez Stanley Kubrick'in filmleri gibi – varoluşsal ve gerçekten fizikseldir. Kişilikler kadar bedenler de her zaman tehlikededir. Karakterler öldürür ve ölürler, başkalarını döver ve sopa yerler, zenginleşirler ve zenginleşerek kendilerini öldürürler ya da kimse kendisinin veya başka birinin bedenine bir şey yaparak hatırı sayılır birileri olmaya çalışmaz.

Jake La Motta'nın *Kızgın Boğa*'da yaptığı budur. Jake bedenini kontrol etmeye çalışır – şiddet ve kıskançlık krizleriyle ve saldırgan bir biçimde bedenini başkalarına dayatarak etrafındaki dünyaya hakim olmaya çalışırken, ya başkalarına hasar vermekle ya da şişmanlamakla meşguldür. Nihayetinde film, kontrol edememe ya da tıpkı bir aktörün her zaman bir yönetmen, bir izleyicinin de bir film tarafından kontrol edilmesi gibi, her zaman kontrol edilme üzerine düşünür. *Kızgın Boğa* dış dünya ve bunun içindeki kendi yerine dair bilinci en iyi haliyle bulanık olan bir boksöre odaklanır. Bu boksör anlık, düşünmeden, kaprisleri ve tepkileriyle hareket eder ve sonunda kendisinin değil, bir boksörün (oldukça önemli boks filmleri alt-türünden ortaya çıkan bir filmde bir boksörü oynayan bir oyuncu olan Robert De Niro'nun canlandırdığı Jake)

sinemadaki temsilinin bir parodisine varır. *Kızgın Boğa*'nın son sahnesinde Scorsese kısmen bir aynada yansıyarak görünür, şampiyon bir boksörden bir gece kulübü sahibine ve Elia Kazan'ın *Rıhtımlar Üzerinde*'sindeki sendikasıyla başı belaya girmiş ve hiçbir başarı şansı kalmamış bir boksörün "Bir şampiyon olabilirdim" sahnesini oynamak için sahneye çıkan bir şovmene dönüşen yaşlanan, şişman Jake'i anlatır. Film biterken, sahne yönetmenini canlandıran yönetmeni tarafından Jake La Motta'yı oynayan De Niro, daha eski tarihli bir filmde boksörü oynayan Marlon Brando'nun bir parodisini yapmaya zorlanır. Jake La Motta kendi içinde çelişkili parçalardan oluşan bir karakter, bir yansımanın yansıması olarak tanımlanır. O "gerçektir" ve bir filmdeki kurmaca bir karakterdir, hem oradadır hem de tıpkı filmin kendisi gibi orada değildir. Hitchcock gibi, Scorsese de filmine kendi görüntüsünü koyar (Hitchcock gibi, her filminde bir şekilde görünür). Dikkati şöhretin yapaylığına, filmin yanılsatıcı doğasına ve bu filmin ve ona yönelik tepkimizin birileri tarafından kontrol edildiği gerçeğine odaklar. Scorsese asla çökmesine izin vermese de, yanılsama sendeler. *Kızgın Boğa*'nın son sahnesi Paul Thomas Anderson'u öylesine büyülemiştir ki, Anderson *Boogie Nights*'ın (1997) sonunda bu sahneyi taklit eder, tıpkı diğer filmi *Magnolia*'nın ardındaki itici gücün Altman'ın *Sosyeteden İnsan Manzaraları*'nın olması gibi.

Yanılsama ve şöhret Scorsese ve karakterlerini büyüler. *Taksi Şoförü*'ndeki Travis Bickle ünlü olur ama bunu bilinçli olarak yapmaz. Travis dünyayı yalnızca vahşi, mahvedici bir yer olarak gören bir deli, kontrol edilemez bir psikotiktir. Onun dünyası açı/karşı açı çekimleri ve bakış açısı çekimleri ile kurgu tekniklerinin birçok temel yönünün yaratıcı kullanımından yaratılır. Diğer birçok Scorsese karakteri gibi Travis de tehdit edicidir ve etrafındaki tehdidi görür. Paranoya hakimdir. Travis (ya da *Kızgın Boğa*'daki Jake La Motta) dünyaya baktığında, dünya tehdit edici görünür. Scorsese'nin bunu başarmasının bir yolu (artık birçok yönetmen tarafından taklit edilen bir efekt olan) bakış açısı çekimlerini yavaş çekimle oluşturmaktır, böylece karakterin dünyası sanki bir halusinasyonmuş gibi görünür. Scorsese bu tekniği öylesine mükemmelleştirmiştir ki, bir çekimin akışı içinde gerçekten hareketin hızını değiştirecektir. Ana karakterin gördüğü figürler yavaşça hareket ederler ve daha sonra ta ki normal hızda devinene kadar gizlice hızlanırlar. Hitchcock'un hareket halindeki bir karakterin görüntüsünün arasına karakterin baktığı ve kendisi de hareket halinde olan kişinin çekimini sokma tekniğinin geliştirilmiş hali olan bu yöntem rahatsız edicidir çünkü açı/karşı açı çekiminden beklediğimiz istikrarı bozar. İstikrarsız bir uzamı

oluşturur ve istikrarsız bir karakterin algılamalarını yansıtır. Bu yöntemle birlikte bakış açısı ve mizansen karakter ve ruh durumunun, karakterin içinde bulunduğu duygusal uzamın etkili bir tanımlaması içinde birleşirler ve bizden bunu gözlememiz istenir.

Resimler 6.5 – 6.6 • Bir yönetmen yapıtını başka bir objektiften görür. Martin Scorsese *Korku Burnu*'nu (*Cape Fear*, 1991) Hitchcock'un *Trendeki Yabancı*'nın (*Strangers on a Train*, 1951) üzerine bindirir. İlk görüntü psikotik Bruno'nun çevresindeki herkes tenis maçını seyrederken, başını sabit tutup tenisçiye baktığı Hitchcock'un filminden. *Korku Burnu*'nda psikotik Max Cady 4 Temmuz geçit resmini izleyenlerin arasında karşı kaldırımdaki Sam'e bakıyor.

Bu hem paranoid hem de saldırgan olan bir aklın yarattığı keskin ve karanlık parçalardan oluşan bir dünyadır. Travis ilk olarak başkan adayına suikast yapmaya kalkışıp başarısız olduğunda, daha sonra da özel olarak kurtarmayı istemediği genç bir fahişeyi kurtardığında, hayal ettiği dünyayı temizlemekten kendisinin sorumlu olduğuna inanır. Bu süreçte şiddet ve imhanın

kabusvari bir epizodunda üç kişiyi öldürür ve bir medya kahramanına dönüşür. Birkaç film sonra Travis, Scorsese'nin vazgeçemediği ve mizanseninin parçası haline gelen oyuncu De Niro'nun başrolde oynadığı *Komedi Kralı*'ndaki Rupert Pupkin karakterinde yeniden vücut buldu. Pupkin, Travis gibi çılgın bir paranoid değildir. O mahcup olmayan sıradan bir delidir. Yaşamdaki hedefi (Jerry Lewis'in sunduğu) gece geç saat bir söyleşi programına (talk show) katılarak monoloğunu söylemektir. Bunu Lewis'i kaçırarak ve onun sahne yaşamını tehdit ederek başarır. İstediğini elde eder, cezaevine konulur ve medya tarafından insan kaçıran birinden bir yıldıza dönüştürülür.

Scorsese'nin Rupert Pupkin'den İsa'ya kadar şiddetli bir biçimde hata yapan, normal dünyada yitik, deliliğin baskısı altında olan, atılgan ya da obsesif-kompülsif dürtüye sahip karakterleri dünyanın kendisini onlara dayatmasına karşı savaşmaya, kendi iradelerini ve ruhlarını dünyaya dayatmaya çalışırlar. Bu dayatma sorunu onun karakterlerinin ve aynı zamanda da klasik Hollywood stilinin özünde yatar. Scorsese'nin sinemasal iddiasının/mücadelesinin yattığı yer burasıdır. Karakterleri gibi o da kendi iradesini sinemanın yapılarına dayatmayı, kendi stilini, sinema aracılığıyla dünyayı görme tarzını dayatarak klasik stilin dayatmalarını zayıflatmayı ister. Karakterlerinin tersine, o başarılı olur. İzleyiciler olarak bizlerin yalnızca karakterlerle değil, onların görme ve görülme biçimleriyle de uzlaşmamızda ısrar eder. Filmleri izleme tarzımızı sorgulamamızı da ister.

Bunu kurnazca bir düzeyde de olsa bize hatırlatmasının bir yolu filmlerinin başka filmlerden çıkmasıdır. Kendi içinde çok kurnazca olmayan *Korku Burnu*'nda ustaca Alfred Hitchcock'un *Trendeki Yabancı* (*Strangers on a Train*, 1951) filmine dayanan sahneler oluşturur. Neler olup bittiğini anlamak için Hitchcock'u bilmeniz gerekir. Her iki film de görünüşte dürüst ama başı derde giren karakterler ile onları gizlice takip eden ve onların karanlık, yoz yanlarını temsil eden karakterle ilgilidirler. Her iki filmde de, bu karakterlerin, karanlık ve aydınlığın ayna imgelerinin birbirleriyle karşılaştıkları sekanslar vardır. Örneğin *Trendeki Yabancı*'da Guy adlı tenis oyuncusu "kahraman" tenis oynadığı sırada tribünden kendisine bakmakta olduğu öteki-beni Bruno'yu görür. Bruno hariç bütün seyirciler, tenis topu bir o yana bir yana gidip gelirken başlarıyla topu izlerler. Bruno ise sadece Guy'a bakar. *Korku Burnu*'nda buna benzer sahnede avukat Sam ailesiyle birlikte 4 Temmuz yürüyüşünü izlemeye gider. Kalabalık yürüyüşü izlerken, kalabalığın ortasında duran ve Sam'den intikam almaya kararlı eski müvekkili Max Cady doğrudan caddenin karşısına,

onun durduğu yere bakar – bu, işkencecinin kurbanını bakışıyla dondurmasıdır.

Bu bağlantıları bir kez gördüğünüzde – ve başkaları da vardır – *Korku Burnu* tıpkı *Taksi Şoförü*'nün birçok yönden (John Ford'un *Çöl Aslanı*'na bazı göndermelerle birlikte) *Sapık*'ın bir yeniden yapımı olması gibi, daha eski bir yönetmenle ilginç bir konuşma haline gelir. Bazen Scorsese kendi düşselinin sinemasal köklerine dikkat çekme konusunda çok belirsiz olabilir. *Günaha Son Çağrı*'nın başlarında İsa, Mary Magdalene'nin cinsel bir oyunu sergilediği çadıra gider. Seyircilerin arasına oturur ve kamera onu sanki bir sinema salonunda perdeye bakıyormuş gibi gözler. Filmin sonunda haç üzerinde onun normal yaşam fantezisi biter, İsa ölür ve Scorsese soyut bir renkler ve biçimler kurgusuna kesme yapar. Bu kurgunun ortası, filmin kenar deliklerinin (perfore) görüntüsüdür. Onun İsa öyküsü üzerine düşünmesi bile sonunda film üzerine ve filmin mit ve efsaneyi gösterme tarzı üzerine düşünmedir.

Çok keyifli olup, dikkatle oluşturulmuş öykünün izleyicileri olarak bizlerin konumu hakkında neredeyse muziplik yapabilir. *Kızgın Boğa*'nın sonunda yaptığı ve *Sıkı Dostlar*'ın ana hilesi budur. Bu sonuncu film, daha önceki filmi *Mean Streets*'in daha enerjik ve yaratıcı bir çeşitlemesidir. Bu film aynı zamanda izleyiciler olarak New York gangsterleri hakkındaki başka bir filmi görmeye gittiğimizde yaptığımıza dair ne düşündüğümüzün bir araştırmasıdır. İlginç bir şekilde *New York Çeteleri*'nde Scorsese New York'taki 19. yüzyıl gangsterleriyle ilgili klişe Oedipal imaların olduğu büyük, biraz geleneksel bir kostüm drama yaratmak için türü incelemekten vazgeçer. Ancak *Sıkı Dostlar* bizden filmlerde bize öyküleri kimin anlattığını göz önüne almamızı, kimi dinlediğimizi ve kime inanmaya yöneldiğimizi düşünmemizi ister – bu, bizden gangsterleri eğlendirici bulmamızı isteyen bir filmin bağlamı içinde önemli bir sorundur. Ray Liotta'nın canlandırdığı, filmin anlatıcısı ve ana karakteri olan Henry Hill rehberimiz ve gözlerimiz gibi görünür. Bizimle hep onun sesi konuşur ve onun gördüğünü görürüz. Ya da görür müyüz? Scorsese'nin gözde bakış açısı tekniklerinden biri kamerayı bir barda ya da kulüpte ilerlediği sırada gangster karakterlerinden birinin vekili olarak kullanmaktır. Bunu hem *Mean Streets*'te hem de *Sıkı Dostlar*'da yapar.

Sıkı Dostlar'ın başlarında Henry dış-ses anlatımla bize bir bardaki gangster arkadaşlarını tanıtır. Kamera kayar, her yüze, Henry'nin görüntü dışı varlığına gülen ve yanıt veren her karaktere bakmak için durur. Buradaki her şey, Henry'nin gözlerinden baktığımızı, onun bakış açısını paylaştığımızı garantiler görünür –

ta ki kaydırmalı çekimin en sonuna dek. Kamera barın sonuna yönelir, burada Henry bazı çalınmış kürkleri incelemek için kameranın önüne geçer. Askıdaki kürkler ve dolayısıyla da Henry görünür. Oysa kamera diyagonal olarak çerçeve içinde sağdan sola doğru kayıyordu. Henry kameranın yönünün tersinden, soldan ortaya çıkar. Çekimin sonunda Henry ortaya çıkar ama kameranın konumlandığı yerden değil çerçevenin solundan. Beklentilerin bu biraz rahatsız edilmesiyle Scorsese gerçekten neyi gördüğümüzü, gerçekten kimin bakış açısına bağlı olduğumuzu sorgular.

Eğer her şeyi Henry'nin gözlerinden gördüğümüzü sanıyorsak, bu nasıl olur? Kuşkusuz Henry'nin gözlerinden görmeyiz. Henry kurmacayı kontrol ediyormuş gibi görünsün diye oluşturulmuş kurmacadaki bir karakterdir. Daha önce gördüğümüz gibi, Scorsese insanların şeyler üzerindeki kontrolünün gerçekliğini sürekli olarak sorgular. Bu onun sürekli ortaya çıkan temalarından biri ve stilinin biçimsel inşasının önemli bir parçasıdır. Kendisinden önceki Hitchcock gibi, Scorsese de karakterleriyle, izleyicileriyle ve onların karakterlerle olan hayali ilişkisiyle oynar. Örneğin *Taksi Şoförü*'nde Scorsese bakış açısını sınırlar ve izleyiciyi karanlık, şiddet dolu bir kenti bir delinin gözlerinden görmeye zorlar. Alman **Dışavurumcu**luğu ve kara filmin gelenekleriyle oynayarak, Hitchcock'un karakteri, karakterin dünyaya bakışı ve dünyanın da ona bakışıyla tanımlama yeteneğini kullanan Scorsese bu filmde bakışımızı tek bir çıldırmış duyarlılığın bakışıyla sınırlar. *Kızgın Boğa*'daki ödüllü boks maçı sahnelerinde, Scorsese bir boks ringinde olması gerekenlere dair düşüncelerini temsil eden hareket ve sesin abartılmasının, gürültüsünün ve biçim bozulumunun mizansenini yaratmaya çalışır. *Biri gibi görmek* Scorsese filmlerinde itici güçtür. Bakış açısını sınırlama, bizi kimin neyi gördüğüyle aptala çevirme, hatta bir karakterin bakış açısına kesme yapıldığında hareketi yavaşlatarak filmin hızıyla oynama Scorsese'nin değişen duyguları, belirsizlikleri ve değişen tepkileri iletme yollarından bazılarıdır. Scorsese'ye göre algılama akışkan, güvenilmez ve hileli bir iştir. Bunu iletmek ve filmin bize algılamayı öğretebileceği ya da aptallaştırmayı sürdürebileceğinin farkına vardırmak için çeşitli sinemasal araçlar kullanır.

Sıkı Dostlar anlatıyı kontrol eder gibi görünen Henry ile bizi biraz kararsız bırakan bir kargaşaya sahip başka bir perspektif – belki de Scorsese'nin ya da filmin algılamayı yönlendirebileceğini "anlatan" daha soyut bir ses – arasındaki kontrpuanı gösterir. Henry'nin "öyküsü" donmuş çerçevelerle, görüntünün Henry'nin henüz ne olduğu ve ne olacağı üzerine düşündüğü sırada donduğu anlarla; caddede yürüyüp Copa Cabana adlı gece kulübüne giren,

merdivenlerden inip mutfaktan geçerek ana salondaki masalarına oturdukları sırada Henry ve Karen'e – ve The Crystals'ın "Then He Kissed Me" bestesine – eşlik eden hayret verici, neredeyse dört dakika süren kaydırmalı çekimde olduğu gibi virtüözce kamera hareketleriyle noktalanır.

Ara sıra Henry'nin sesinin yerini Karen'ınki alır, böylece kadının sesi anlatıyı ilerletiyor gibi görünür. Bazen kurgu her ikisinin de yerine geçer ve filmin sonunda çıldırmış ve kokainden yükselmiş durumdaki Karen ve Henry'nin bir helikopter tarafından takip edildiklerine inandıkları anda olduğu gibi karakterlerin bakış açılarını taklit eder. Kurgu hızlı ve asabidir, zaman hızlanmış görünür.

Sonunda Scorsese tamamen idareyi eline alır. Bu onun filmidir ve onun bu filmle yapmayı istediği şeylerden biri, genelde gangster filmleri, özelde de onları cazip bulmamız ve yanıt vermemiz üzerine yorum yapmaktır. Bizden öyküler ve anlatıcıları hakkında düşünmemizi ister. Arkadaşlarına ihanet eden ikinci sınıf bir gangster olan Henry'yi çekici bir karakter haline getirir ama bunu yapmanın kolay olduğunu bilir. Henry sürekli olarak bizi kendine güvenişi içine çeker ve kendisi ile arkadaşlarının uyguladığı şiddetten kendini uzak tutar. İyi, eğlenceli ve keyif dolu görünür. Ancak bunun bize önemsiz bir suçluyu sevdirmesine yetmemesi gerekir ve Scorsese bizim ile karakteri arasına daha fazla mesafe koymaya gereksinim duyar. Bunu da sürekli olarak Henry'nin otoritesinin zayıflığına işaret ederek ve sonunda bunu tümüyle ortadan kaldırarak yapar. Scorsese filmin başından sonuna Henry'nin bakış açısıyla ve bizim bu bakış açısını paylaşmamızla oynar. Filmde daha sonra, çetenin yok edilmesinin ardından Henry (bir Scorsese filminde görece küçük bir roldeki Robert De Niro'nun oynadığı) Jimmy ile buluşur. Henry, Jimmy'yi ve diğer herkesi polise ihbar etmek üzeredir. Bir restoranda buluşurlar ve pencerenin önüne otururlar, kamera öylesine konumlanır ki, her ikisini de profilden görür.

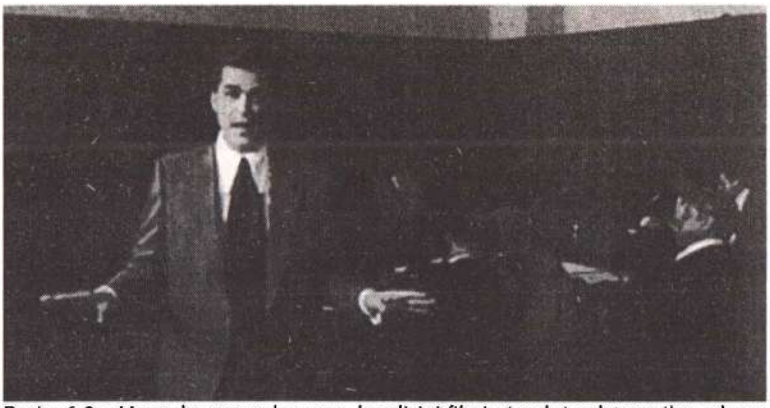
Birden perspektif ve uzam değişir. Scorsese aynı anda karşı yönlerde zoom ve kaydırma yapar, böylece arka plan – restoranın penceresinin dışında olup bitenler – onlar otururken, onların üzerinde hareket ediyormuş gibi görünür. Bu Alfred Hitchcock'un *Ölüm Korkusu*'nda Scottie'nin yüksek yerlerden korkusunu göstermek için kullandığı bir tekniktir. Steven Spielberg bu tekniği *Jaws*'ta Şerif Brody'nin köpekbalığını görüp tepki vermesini iletmek için kullanır ve bu o zamandan beri birçok filmde kullanılmıştır. Hitchcock'a saygılarını sunmak için genç yönetmenler tarafından bilinçli olarak kullanılan bir aygıt

olduğundan, bu teknik televizyon reklamlarında bile görülebilen bir sinemasal klişe haline gelmiştir. *Sıkı Dostlar*'da bu teknik bir tür dışarının yorumu, filmde yaratılan dünyanın kayıp gitmek üzere olduğu, çekici bulmamız sağlanmış karakterin dayanaklarını yitirdiği (ya da asla bunlara sahip olmadığı) uyarısı işlevini görür. Bu, kameranın gözü aracılığıyla gördüğümüz her şeyin yapay olduğunu, en iyi haliyle "ustalıkla oluşturulmuş" bir yapaylık olduğunu öne çıkarmak için kullanılan yapay bir kamera ve objektif hareketidir.

Resim 6.7 • *Sıkı Dostlar*'da gece kulübündeki uzun kaydırma gibi, karmaşık bir kamera hareketini tarif etmek pek mümkün değildir. Bu fotoğraf filmi sonuna yakın yapılan zoom-kaydırma kombinasyonundandır. Kameranın yavaşça geriye doğru zoom yaparken yavaşça ileriye doğru kaydığını hayal edin. Sonuç dışarıdaki dünyanın karakterlerden daha tehlikeli görünmesidir ki anlatıda olan tam da budur.

Yönetmenin karakterinin bakış açısını ve bizim buna bağımlılığımızı zayıflattığı darbe, filmin sonuna doğru olan mahkeme sekansında gelir. Burada Henry basitçe sahnenin dışına çıkar, gerçekten mahkeme salonu boyunca yürür ve Hollywood devamlılık stilinin yasakladığı hareketlerden birini yaparak kameraya doğru konuşur. Böyle yaparak o bütün bunların bir yanılsama, birilerinin – Henry'nin, yönetmenin, bizim – kafasında olan biten şeyler olduğunu kabul eder. Film biterken, tanık koruma programına alınmış, herhangi bir banliyöde yaşayan, dış-sesle, aradığı domates sosunun bulamamaktan şikayet eden Henry'yi görürüz, bir kez daha kameraya bakar, gülümser ve sanki "Bütün bunların ne olduğunu biliyoruz, değil mi?" diye sorar gibidir. Biz hâlâ tam olarak bilmez haldeyken Scorsese araya Henry'nin, tabancasını gösteren ve kameraya ateş eden ve neşeyle şiddet uygulayan arkadaşı (Joe Pesci'nin oynadığı) Tommy'nin bir çekimini sokar. Bu ateş *Sıkı Dostlar*'daki bir sahneden değil de, 1903'te yapılmış başka bir filmi, Edwin S. Porter'ın *Büyük Tren Soygunu*'nun gelmiş gibidir. O filmde kameraya ateş eden

kovboylardan birinin çekimi izleyiciyi heyecanlandırmak için salon sahibinin isteğine göre ya filmin başında ya da sonunda yer alıyordu (bak. Resim 4.6 – 4.7).



Resim 6.8 • Henry kameraya konuşur, kendisini filmin (yanlış) anlatıcısı ilan ede ve bir film setindeki bir oyuncu olarak statüsünü açığa vurur.

Bu nedenle, izleyiciye göz kırparak ve sinema tarihine bir gönderme yaparak Scorsese gangsterleri ve şiddeti sevdiğimizi fark etmemizi sağlar. İzlemeyi severiz. Güvende olmayı isteriz. Arzulamayı severiz ve kontrol ile korku arasındaki hassas denge hoşumuza gider. Sıkı bir herifi de severiz. *Sıkı Dostlar*'da Scorsese bizi dünyaya sahip görünen, aslında bizler gibi, yalnızca izlemekte olduğumuz film tarafından sahip olunduğunu anlayan arzulanabilir bir karaktere bağlar. Yönetmen bu karakterle ve bizimle oynar, şakanın içinde yer almamızı sağlar ya da aldatılma durumuna girmemize izin verir. Bu yalnızca bir filmdir ve tercih sizindir.

Scorsese'nin filmin yapılarını yeniden izleyicisine yansıtma, yanılsamanın bir bölümünü atmaya çalışma arzusu günümüz auteurleri arasında ortak bir özelliktir. Öncellerinden farklı olarak onlar klasik devamlılık stilini sadece yinelemeyi değil ama onları incelemeyi ve genişletmeyi istediler. Stanley Kubrick, Robert Altman, Steven Spielberg, Paul Schrader, Spike Lee ve Woody Allen gibi Amerikalı yönetmenler denemeler ve araştırmalar yapan (sadece birkaçının adını verirsek) Jean Renoir, Robert Bresson, Luis Buñuel, Jean-Luc Godard, François Truffaut, Michelangelo Antonioni, Joseph Losey, (İtalya dönemindeki) Bernardo Bertolucci, Federico Fellini, Rainer Werner Fassbinder, Akira Kurosawa, Yasujiro Ozu, Kübalı Humberto Solàs ve Rus yönetmen Andrei Tarkovsky gibi Avrupalı, Asyalı ve Latin Amerikalı atalarına ve çağdaşlarına bakıyorlar. Bu yönetmenler izleyicilerinden sanki bir pencere camıymış gibi yalnızca sinemanın ortamından değil,

bizatihi bu ortama bakmalarını istediler. Onlar asla duygu ve anlatıyı feda etmediler ama sinemanın kendisinin nasıl işlediğini anlayarak bize duygunun işleyişini sorgulatmaya çalıştılar. Çağdaş Amerikalı auteurler farklı biçimlerde bu yaklaşımı iletmeye çalışıyorlar.

Stanley Kubrick

Bu yönetmenlerden biri olan Stanley Kubrick 1955'teki *Killer's Kiss*'ten 1999'daki *Gözleri Tamamen Kapalı*'ya kadar yalnızca çok önemli filmler olmayan ama aynı zamanda çok derin düşüncelere sahip *Dr. Strangelove* (1962), *2001: Uzay Macerası* (1968) ve *Otomatik Portakal* (*A Clockwork Orange*, 1971) ve *Gözleri Tamamen Kapalı* gibi filmlerinde kültürel ve politik davranışın kehanetlerinin olduğu filmler yaptı. Kubrick bir film yönetmenin umuma açık yaşamından tamamen kaçınmaya çalıştı. Hollywood'da çalışmaya başladı ve ilk stüdyo filmi *The Killing* (1956) sinemacıların ve özellikle de Kirk Douglas'ın dikkatini çekti. Kubrick ilk büyük çalışması *Zafer Yolları*'nda (*Paths of Glory*, 1957) Douglas'ın yönetmeni oldu. Ancak Douglas'ın, üzerinde bir kontrolü olmadığı film olan *Spartacus*'ün (1960) yönetmenliğini üstlenmesini istemesinden sonra Kubrick Londra'ya taşındı ve orada çalıştı, asla seyahat etmedi ve kendi görsel dünyalarını sesli film stüdyolarında, stüdyo arazilerinde ya da yakınlardaki mekanlarda (1987 tarihli *Full Metal Jacket*'ta Vietnam haline getirilen eski Kuzey Londra'daki gaz fabrikası gibi) yarattı ve yalnızca film çekimleri sırasında çok sayıda insanla ilişki kurdu. O bir romancının yaşamını taklit etmeye çalışan ve projelerini – izleyicilerin karakterin ruh halini bilmesine ve bunu nasıl yorumlayacağına olanak sağlayan güçlü görüntüler, dikkatle kontrol edilen renk şemaları ve kaydırmalarla dolu soğuk filmleri – özenle yaratan bir yönetmendi. Geleneksel film yapımı kurallarını sergiledi (bak. Resim 4.21 – 4.22) ve şiddet kültürü ve insan aracılığının tümden yitirilmesi ve politikayla ilgili karmaşık temaları oluşturdu. *Otomatik Portakal*'dan sonra projeleri üzerinde uzun sürelerle ve büyük bir özenle çalışarak, alenilikten tamamen uzakta ve tecrit içinde her yedi ya da sekiz yılda bir filmlerini çekti. Akılda kalan, her izleyişte yeni enformasyon sağlayan karmaşık filmler yaptı. Aynı zamanda ticari olarak da başarılı olan, kolay ile zor olanı birleştiren, yüksek sanat ile popüler sanatın rahatlıkla bir arada olduğu, izleyicide mutluluk kadar rahatsızlık duygusu da uyandıran karmaşık bir sinema gerçekleştirdi.

Kubrick meraklı bir kahindi. Çoğu yapıldıkları dönemde, bazıları geçmişte ve ikisi de gelecekte geçen onun filmleri insan

olmanın sınırlarını düşünür. Bu filmler iyimser değildir ve çoğu kez de insandan nefret etmenin sınırındadır; o sadece insanların kendilerini bekleyen büyük bir geleceğe sahip olduklarını düşünmüyordu. Filmlerindeki duygusal bir yaşama, bir geçmişe ve şimdiye sahip oldukları yanılsamasını yaşayan insanlar aslında geleneksel olarak oluşturulmuş film karakterinden çok fikirler, bir film varlığı kazandırılmış tutumlardır. Bu zor bir anlayıştır çünkü sadece kendilerini sevmemiz ya da onlardan nefret etmemiz, hayran olmamız, hatta onlar olmayı arzulamamız, kötü karakterlerin durumunda ise onların mahvolmalarına bakmamız için yaratılan karakterlere alıştırılmış durumdayız. Kubrick'in karakterleri bize çekici gelmez. Onlar, fazlasıyla Hitchcock'unkiler gibi, büyük ölçüde Kubrick'in onların etrafında oluşturduğu çevre tarafından tanımlanan ve çoğu kez de sınırlanan daha büyük bir modelin parçasıdırlar ve Kubrick asla bu modelin kolayca görülmesini sağlamaz.

Örneğin *Otomatik Portakal* hileli kartlar dağıtır, böylece bizler birçok eleştirmenin yaptığı gibi filmi ilk izleyişte şakayı kolayca gözden kaçırırız. İlk bakışta (ve dinleyişte – dış-ses anlatım Kubrick'in filmlerinin çoğunda önemli bir rol oynar) Alex kraldır. Onun yakın gelecekteki sefil ve yoz dünyasında Alex şiddet ve tecavüzün şeytansı gücüdür. Kubrick bizi bu iğrenç sert gençten hoşlanmaya zorlar çünkü o mizansenin en canlı öğesidir. Kamera Alex sevişmek için eve götürdüğü iki kızla tanıştığı plakçıda onunla birlikte kayarken, her şeye hakimdir. Saat mekanizması tarzında filmin ikinci yarısında onun hakimiyeti azaldığında, onun için üzülürüz. Bize onun için üzülmemizi *söyler*. İsteğini elde eder ve gücüne yeniden kavuşmuş görünür ama iktidardaki partinin politik aracı olarak. O ve bizler yönlendirilmişizdir ve son cinsel fantezisinin ortasında "tamamen tedavi oldum" diye bağırdığında, tedavinin felaketten daha kötü olabileceğini anlarız.

Kubrick bir ironicidir ve bu, yönetmenler arasında ender karşılaşılan bir özelliktir. Hitchcock ve birçok Avrupalı yönetmen gibi Kubrick de bizi karakterlere ve olaylara birden fazla bakış açısından baktırır. Onları anlamak için, onların filmin mizanseninin modeli içinde nasıl şekillendiklerine ve o modelin güç fark edilen yollarla nasıl değiştiğini görmek zorundayız. Kubrick filmlerinin uzamının – yalnızca *2001: Uzay Macerası*'nın değil – kendine ve bize ait perspektifi değiştirmesini sağlar. Bu nedenle Kubrick'in filmleri birçok izlemeye rağmen tam anlamını ortaya koymaz ve bazen bunu asla yapmaz. *2001*'in son sekansını ne kadar izlediniz ve onun anlamını hâlâ merak etmiyor musunuz? Sadece bir anlama sahip olmamak ama her izleyişte değişen, olası anlamlar etrafında

dolaşan çok sayıda perspektife sahip olmak bir film için olağanüstüdür. Ancak bu değişimlere, görsel yapıya, dikeyine çekime, 180-dereceye, simetrik çekimlere (bak. Resim 3.35), ister *Dr. Strangelove*'ın dünyayı yok eden kıyamet günü aygıtı olsun isterse *Full Metal Jacket*'ta eğitim sırasında eğitim çavuşu tarafından insanlıktan çıkarıldıktan sonra Vietnam'da yalnızca bir kadın keskin nişancı tarafından vurulmak olsun, kendileri için yarattıkları içsel ve dışsal baskıların ötesini göremedikleri için kaybeden insanların yinelenen görünümüne rağmen, bir Kubrick filminde herkes kaybeder. Ancak bu kayıp izleyicinin kazancıdır. Kahin bir yönetmen olarak Kubrick kendi insandan nefretinin ötesini görmemize, görüntülerini incelememize, görsel ve anlatısal puzzle'ın parçalarını birleştirmemize, hatta eğer dikkat edersek yaptığı her filmde bulunan şakayı anlamamıza izin verir.

Alfred Hitchcock

Alfred Hictcock daha film çekimi başlamadan önce filmindeki her biçimsel hareketi dikkatle planladı. Hitchcock sinemasal biçim ve yapının anlatının oluşturulma ve duygunun yaratılma araçları olduğunu anlamıştı. Bu yapının yaratılmasında hiçbir şey şansa bırakılmaz ve kimse çekim başladığında tamamlanmış plana karışmazdı. Hitchcock film çekimine her gidişinde, asla kameradan bakmak zorunda olmadığını çünkü film için planının ve bu planı nasıl uygulayacağına dair talimatlarının eksiksiz olduğunu söylemekten hoşlanırdı. Sonuç olarak Hitchcock'un en iyi filmleri – televizyon için yaptıklarını saymadan, 1922 ile 1976 arasında bunlardan 48 tane yaptı – her düzenlemenin ve kesmenin büyük miktarda enformasyonla ilişkili olduğu karmaşık yapılara dayalıydı. Özellikle *Şüphenin Gölgesi* (*Shadow of a Doubt*, 1943), *Aşktan da Üstün* (*Notorious*, 1946), *Arka Pencere* (*Rear Window*, 1954), *Ölüm Korkusu* (1958), *Gizli Teşkilat* (*North by Northwest*, 1959), *Sapık*, *Kuşlar* (*The Birds*, 1963) ve *Hırsız Kız*'da (*Marnie*, 1964) görülen Hitchcockyen dünyanın uzamı karakterler ve kamera, karakterlerin durumunu çoğu kez ironik bir şekilde yorumlayan düzenlemeler oluşturmak üzere yerleştirilerek yaratılır. Hitchcock bakışlar arasında ustaca kurgu yaparak, karakterler ile nesneleri ilişkilendirecek, bir nesneye ya da birine bakan karakter ile bakılan kişi ya da nesnenin hareket halindeki bir çekimi arasında etkileşim yaratacaktır. Bu öylesine dikkatli yapılır ki, ileri geri kesmeler bir tehdit ya da incinebilirlik duygusu yaratır. Bu teknik daha önce tartışmış olduğumuz paralel kaydırmadır.

Paralel kaydırma olmaksızın bile Hitchcock kompozisyon ve

Resim 6.9 • Etrafı içi doldurulmuş kuşlarla dolu olan Norman. Bu görüntü sakince onun içi doldurulmuş başyapıtı olan annesini açığa vurur.

kurgunun kombinasyonuyla olağanüstü etkiler elde etmeyi başardı. *Sapık*'taki Norman'ın duştaki cinayetten hemen önce Marion'u oturma odasına davet ettiği sekansı düşünün. Kendi izole dünyaları – Marion'un deyişiyle kendi küçük adaları – içindeki karakterler arasındaki kurgu ve içi doldurulmuş bir baykuşun Norman'ın başı üzerinde olduğundan daha büyük göründüğü korkunç bir şekilde tehdit edici alt-açı çekimi de dahil Norman ile içi doldurulmuş kuşları arasındaki giderek artan görsel ilişki nedeniyle bu sekans olay örgüsünün gizeminin çoğunu gösterir. Karanlık ve tehdit edici uzamları, korku ve geri çekilmeyi, Norman'ın ilk olarak edilginlik ve anksiyeteyle ve daha sonra da Norman'ın çerçeve içinde eğildiği bir çekimde Marion'a ve izleyiciye tehdit edici bir bakışla ilişkisini öne çıkaran bu sekansın mizanseni filmin özünü oluşturur. Sekansın görsel yapısı, diyalogla birlikte, eğer dikkatle bakarsak, olan biten ve olup bitecek her şeyi bilmemizi sağlar.

7. Bölüm'de ayrıntılı olarak tartışacağımız bir film olan *Ölüm Korkusu*'nun başlarında Scottie hayatını mahvedecek olan büyük bir numara çevirecek olan Gavin Elster'i ziyarete gider. Scottie zaten zayıf ve güçsüzdür. Onun yükseklik korkusu bir polis arkadaşının ölümüyle ve polislikten emekli olmasıyla sonuçlanmıştır. Gavin'in büyük, gösterişli, San Francisco limanına yukardan bakan, pencerenin dışında hareket eden çok büyük bir vincin göründüğü ofisinde Scottie küçülmüş, bazen neredeyse sinmiş gösterilir. Sahnenin büyük bölümü boyunca Hitchcock onu çerçevenin bir köşesinde ezilmiş bir halde koltukta oturtur, bu arada Gavin ofisin üst zemininde ayakta durarak ona ve izleyiciye hükmeder. Yeri ve hareketi Scottie'yi küçülten kamera ve setin

Resim 6.10 • Norman çerçeve içinde olduğundan büyük ve tehlikeli görünür, Marion Crane'i tehdit eder, son tehdidini önceden haber verir – annesi rolünde Marion'u bıçaklayarak öldürecektir (*Sapık*).

oluşturulmasıyla geliştirilen uzamsal düzenleme aracılığıyla bizim diyalogla ifade edilmeyen alttan alta olan gelişmeleri anlamamıza olanak sağlanır. Gavin, Scottie'ye karısına geçmişten gelen bir ruhun nasıl sahip olduğuyla ilgili bir öykü anlatır. Aslında Gavin kendi karısını öldürme entrikasında (bu entrika sonunda Scottie'nin ruhsal olarak tamamen yıkılmasına yol açacaktır) Scottie'yi kullanır. Scottie bu sekansta gördüğümüz küçülmüş kişi haline gelecektir. *Sapık*'taki oturma odası sekansı gibi *Ölüm Korkusu*'ndaki bu sekans da Hitchcock'un bize karakterlerini kendi özenle oluşturulmuş mizanseninin bir parçası olarak gördürerek filmin büyük bölümünü açığa vurur.

KADIN AUTEURLER

Nancy Hass'ın 31 Ocak 1999 tarihli *The New York Times*'daki bir yazısından:

Hollywood stüdyoları bu ayın başında 1998 gişe gelirlerini ilan ettiklerinde, oradaki kadınlar sakince alkışladılar. Hem Mimi Leder ("Deep Impact") hem de Betty Thomas ("Dr. Dolittle") ülke içinde 150 milyon dolardan fazlasını kazandıran filmler yapmışlardı. İlk kez iki kadın yönetmen aynı dönemde büyük bir gişe gelirinin onayı anlamına gelen büyülü 100 milyon doları geçmişlerdi.

Ancak birkaç ay önce verilen başka bir dizi rakam bu zafere gölge düşürdü. Directors Guild of America'nın bir araştırması Thomas ve Leder'in filmlerinin yapıldığı yılda stüdyo projelerinde çalışan toplam kadın sayısının dramatik bir şekilde azaldığını

gösterdi. Kadın yönetmenler sendika üyelerinin 1997'de yapılan filmlerde harcadıkları tüm günlerin % 5'inden daha azında çalıştılar. Bu ise bir önceki yıla göre neredeyse %50'lik bir azalmayı gösteriyordu.

Açık ve üzücü bir şekilde auteur yönetmenlere dair kısa listemiz kadın yönetmenlerin adlarını içermemiştir. Bunun basit ve açık yanıtı söylemesi ne mutlu ki giderek daha iyiye gitse de, kadınların film yapımında yalnızca küçük bir rol oynamalarına izin verilmesidir. Örneğin *Baba* filmlerini yönetmiş birinin kızı olan Sophia Coppola özellikle *Lost in Translation* (2003) filmiyle hızla önemli bir yetenek olarak tanındı. Ancak kadınların sinemadaki yerinin karmaşık, çoğu kez hayal kırıklığı yaratan dünyasında bir dizi konu arasında ayrıma gitmeliyiz. Bir tanesi kadınların kendilerinin temsilidir: filmlerin kadınları nasıl "gördüğü," onları ve öykülerini nasıl anlattığı konusu. Daha önce özellikle kurtarma anlatılarında açı/karşı açı almaşık kurgusunun temel anlatı yapısının erkeklerin kadınları kurtarması üzerine kurulduğunu tartışmıştık. Aynı zamanda bakışın – bir karakterin diğerine ve izleyicinin her ikisine bakışı – kadınlara erotik nesneler olarak yöneltildiğini de görmüştük ve bunu izleyen bölümlerde daha ayrıntılı olarak inceleyeceğiz.

Basit bir konu, daha büyük kültürün bir parçası olarak sinemanın o kültürün değerlerini yansıtması ve kadınlara erkek egemen düşünme ve kontrol yollarıyla engel olmasıdır. Ticari anlatı filmi kendini edilgin dişilik ve aktif erkekliğe ve yakınlaşmanın tek yolu olarak heteroseksüelliğe dair eski ve yıpranmış temel anlatıların tuzağına düşürmekte ısrar eder. Bu anlatıların önemli istisnaları olmuştur ama son dönem birkaç anaakım filmi eşcinselliğe stereotipleştirmeden yaklaşırken, yalnızca birkaç film – *Desert Hearts* (Dona Deitch, 1985, melodram), *The Birdcage* (Mike Nichols, 1996, komedi) ve *In & Out* (Frank Oz, 1997, komedi) – heteroseksüel birleşmeyle biten anlatılara alternatif anlatılar denemişlerdir. Televizyon popüler *Will and Grace* dizisiyle ve Mike Nichols'un olağanüstü HBO filmi *Angels in America* (2003) ile buna katılmıştır. Televizyonun ayrılmaz parçası olduğu Hollywood öykü makinesi kısaca da olsa her zaman alternatif kültürel akımlara yanıt vermiştir.

Ancak bunlar anlatı meseleleridir. Bu bölümdeki tartışmamız kameranın arkasındaki, görüntüleri oluşturan, filmi biçimlendiren sinemacılar, yönetmenler olarak kadınların öyküsüdür. Kadınlar film yapımı sürecine ilk günlerden itibaren dahil olmuşlardır. Onlar senaryo yazarları, çoğu kez de kurguculardı. Onlar fiziksel devamlılığı çekimden çekime korumayı sağlamanın önemli bir

unsuru olan "devamlılık yazmanı"ydılar. Onlar çok ama çok nadir olarak da yönetmendiler. Bu konuya başlamak için avangarda bakalım.

Kadınların Avangard Filmleri

Avangard sinema dünyasında, özellikle son yıllarda kadınların çektiği filmler ve videolar yaygınlaşmıştır ve onların çoğu toplumsal cinsiyet, ırk ve toplumun kurallarına alternatiflerle sinema salonu filmlerine göre daha karmaşık yollarla ilgilenirler. Bunlar sosyal haklar meseleleri üzerine video filmler çeken Pamela Yates ve Women Make Movies (Kadınlar Film Çekiyor) grubuyla birlikte başka türlü filmleri izlenmeyecek çok sayıdaki genç yönetmene fırsatlar sunmuş olan, bağımsız politik filmlerin önemli dağıtımcısı Third World Newsreel'in kurucularından biri ve *Who Killed Vincent Chin?*'in (1988, orijinal olarak 16 mm çekildi) yönetmeni olan Christine Choy gibi yönetmenlerdir. Ancak etkisi çok yaygın olan öncü kadın avangard yönetmeni bulmak için biraz geri gitmemiz gerekiyor.

Maya Deren

Maya Deren Rusya'da doğdu ama çocukluğundan itibaren Amerika'da yaşadı. 1940'lardan 1950'lerin başına dek aktif olarak – bazen kocasıyla işbirliği yaparak – filmleriyle, yazılarıyla ve avangard çalışmaları destekleme etkinlikleriyle avangard sinemanın entelektüel underground arasıda yerleşmesine yardım etti. Asla kendine düşkün olmayan ancak gündelik yaşama her zaman öznel ve yumuşak ama aynı zamanda da görsel olarak keskin ve yoğun tepki veren Deren'in kısa deneysel filmleri lirik, bazen lirik şekilde şiddetli ve çoğu kez gerçeküstüdür. *At Land*'de (1944) bir kadın (Deren'in kendisi) okyanustan ağaç dalları üzerinde zarif bir partinin verildiği bir odanın üzerine tırmanır. Misafirlere fark ettirmeden masa boyunca sürünür ve masanın sonunda taşların kendilerini canlandırdığı bir satranç tahtası görür. Görüntüler düş gibi, garip ve beklenmedik olanla ilişki kuran bir aklın ürünüdür.

Deren'in en ünlü çalışması 1943'te kocası Alexander Hammid ile birlikte yaptığı *Meshes of the Afternoon*'du. Bu filmde olağanüstü düş imgeleri ve **atlama** (düzyazıdaki elipslerin sinemasal versiyonu; devamlılığın yerini uzamda hızlı değişimler alsın diye devamlı bir hareketi kesintiye uğratma) gibi teknikler vardır ve bu teknik yıllar sonra Jean-Luc Godard'ın *Serseri Aşıklar*'ında en mükemmel şekilde kullanılacaktır. Bir sekansta ana karakter (Deren'in kendisi) bir merdivenden çıkarken görülür. Ancak onun hareketi öylesine kurgulanır ki, sanki kesmeler

arasında merdivenlerde farklı basamaklara sıçrıyormuş gibi, hızlı bir kurguyla bir aşağı bir yukarı gider gelir.

Bu film İspanyol gerçeküstücü yönetmen Luis Buñuel ve Fransız gerçeküstücü şair, sanatçı ve yönetmen Jean Cocteau'dan etkilenmiştir. Buna karşılık Ingmar Bergman, Jean-Luc Godard ve bir diğer Fransız Alain Resnais ve bunların yanı sıra özellikle dünyaya bir kadın duyarlılığının damgasını basmasının güçlükleriyle ilgilenen Robert Altman gibi daha sonraki yönetmenleri etkilemiştir. *Meshes of the Afternoon* feminist kimlik ve benliğe sahip olma meselelerine değinir. Ana karakter bir koltukta uykuya dalar ve düşünde iki kişi ve aynada siyahlar içinde bir ölüm figürünü görür (Ingmar Bergman 1957'de yaptığı *Yedinci Mühür*'de [*The Seventh Seal*] bu figürü ayna olmaksızın geri getirdi). Bir anahtar ve bıçak başlangıç ve bitişin önemli öğeleri olarak ortaya çıkarlar; kaybolurlar ve yeniden ortaya çıkarlar – biri diğerine dönüşür. Bir erkek figür – bir sevgili ya da koca – kadını uyandırır ve kadın yatağa gider. Erkek kadını okşar ve tepki olarak kadının yanındaki çiçek bıçak haline gelir. Yatağın yanındaki ayna parçalanır ve cam parçaları denize uçar. Adam döndüğünde, kadın ölmüştür – bıçaktan mı yoksa kırılan aynadan mı?

Resim 6.11 • Maya Deren'in *Meshes of the Afternoon*'undaki (1943) düş dünyası.

Kadının ölümü kadınsı ifadenin olanaklarıyla ilgilenmenin tersine bir filmdeki rahatsız edici bir andır. Belki de sürekli olarak ifade etmedeki hayal kırıklığını ya da avangard estetik düzeyinde açık uçlu bir sorudan, bu tür film yapımını Hollywood stilinden ayıran rahatlatıcı bir son ve açıklamanın olmayışını anlatıyordur.

Resim 6.12 • Lois Weber'in *Too Wise Wives*'ından (1921) kadınların bir politik mitingi. Arka planda bir kadın o günlerin kadınların oy kullanma hakkını savunma "üniformasını" giymiş

Alice Guy-Blaché ve Lois Weber

Maya Deren kadına hitap eden filmler yapan bir yönetmendi. Aşırı derecede bağımsız olan Deren'in filmleri finanse edilmeleri ve dağıtılmaları için stüdyolara bağımlı değildi. Çalışmamızın özü sinema salonlarında gösterilen anlatı filmi olduğundan, kadınların bu alanda nasıl varolduklarını düşünmemiz gerekiyor. Yanıt basit ve üzücüdür ve hiç de iyi değildir.

İlk dönem sinemacılardan ikisi kadındı. Bir tanesi Fransız olan, Fransa'da filmler yaptıktan sonra Amerika'ya gelen ve 1910'da kendi yapım şirketini kuran Alice Guy Blaché'ydi. Bir diğeri 1916 yılında güçlü bir auterizmi ifade eden Lois Weber'di. Kendi döneminin toplumsal sorunları üzerine ilerici filmler yaparken, "gerçek bir yönetmen mükemmel olmalıdır" diye yazdı. Bu iki yönetmen de kadınların alışılmıştan daha aktif roller oynadığı filmler yaptılar. Kariyeri 1920'lerde sona eren Weber'in biraz daha serüvenci olduğu söylenebilir.

Onun *Too Wise Wives* (1921) adlı filmi günbatımına karşı bir çiftin sevgi dolu görüntüsüyle başlar ve bir ara yazı "öykümüz bu şekilde başlamalı ... ama ..." der. Daha sonra film kadın kahramanı tümüyle evcimenleştirilmiş olarak gösterir – "sadece kocası için yaşayan kurban olmuş kadın. . ." Ayrı çekimler halinde pipo içen, kitap okuyan koca ve onun örgü ören karısı gösterilir. Kadın kocasının pis kokan piposunun küllerini temizler ve adam geçmişe

dönüş içinde pipo içmesine aldırmayan eski sevgilisini hatırlar. Ancak yine geçmişte kendisi için örülen ve nefret ettiği terlikleri yumuşayarak karısına giymesini teklif eder. Bu sahne bencil ve hesapçı başka bir kadına değişir: "Çok başarılı bir eş." Kadın bu rolü oynar. Bunu birçok entrika izler, mektuplar, yanlış anlamalar ve sonunda kadınlar çeşitli pişmanlık davranışları sergilerler. Ancak film ilerledikçe kadınların gücü üzerine bir vurgu, o dönemin politikalarına bir gönderme ve iki kadının seviştiği sevgi dolu bir sekans – daha sonra bile kadın dostluğuna dair ender karşılaşılan bir sekans – vardır. Film dikkatle ve kadınlara odaklanma niyetiyle çekilmiştir. Kadının stereotipleştirilmesinden uzaklaşan büyük bir adım olmayabilirse de, film en azından kadın karakterlerini ön plana çıkarır ve onların kişiliklerini onurlandırır.

Dorothy Arzner

Bir sonraki kadın yönetmen Hollywood yapımındaki birçok kadın gibi kariyerine kurgucu ve senaryo yazarı olarak başlamış olan Dorothy Arzner'di. 1927'de yönetmenliğe başladı ve 1943'e kadar 17 film yönetti. Filmlerinden bazıları – özellikle de *Christopher Strong* (1933) ve *Dance, Girl, Dance* (1940) – karmaşık ve kurnaz yollarla kadınlardan ve onların kültürün içindeki indirgenmiş yerinden bahseder. Bu filmler toplumsal cinsiyetlerin kültürel oluşumları değiştirmesine (*Christopher Strong*'da Katharine Hepburn'ün canlandırdığı ana karakter zamanının çoğunun genç bir erkek gibi giyinerek geçirir) ve kadınların erkekler tarafından bakılan nesneler olarak statülerini nasıl anladıklarına hitap eder. Sinemadaki en ünlü feminist anlardan birinde, *Dance, Girl, Dance*'daki kadın dansçılardan biri izleyicilere konuşur ve onların bakışının nesnesi olma konusundaki cesaretini ifade eder. Bu bir kadının filmin ve toplumsal cinsiyet performansının bir kadının perspektifinden anlaşılmasını ifade etmesine izin verildiği ender bir andır.

Ida Lupino

Ida Lupino 1930'larda 1950'lere kadar birçok filmde rol alan bir oyuncuydu (bunların en iyilerinden bazıları Raoul Walsh'un *High Sierra* [1941], Michael Curtiz'in *Deniz Kurdu* [*Sea Wolf*, 1941] ve Nicholas Ray'in *On Dangerous Ground*'dudur (1952). Lupino sinemasına hakim olmak istedi ama ülkesini terk etmek ve stüdyosuna 1930'ların sonunda Bette Davis'in açtığı ve kaybettiği gibi bir dava açmak yerine, stüdyoların tarihinde sözleşmelerin iptal edildiği ve stüdyoların uzun yıllardır sahip olduğu yekpare kontrolün azaldığı 1950'lerin başlarında kendi yapım şirketini kurdu ve kendi filmlerini yönetebildi.

Resim 6.13 • Erkekler: edilgin ve bir delinin kontrolü altındalar (*Otostopçu*).

Lupino iyi bir yönetmen olduğu kadar zeki bir işkadınıydı. Çalıştığı on yılın kültürel durumunu da anlamıştı. Röportajlarda her zaman anne ve aile kadını rolünü oynadı ve yönetmenlik yeteneklerinden büyük ölçüde edilgin ve hürmetkarca söz etti. 1950'lerde bir kadının kendisini geleneksel olarak bir erkek rolünde bulması anlaşılabilirdi ama bu durumda bir yönetmen de olmuş bir ev kadınının daha rahatlatıcı söylemini kullanmayı da gerekli bulurdu.

Lupino'nun filmleri ilk bakışta fazlasıyla 1950'lerin kara filmi tarzındadır. Özneleri çoğunluk tuhaf durumlara düşen alt-orta sınıftan erkeklerdir. Ancak ilginç bir değişim olabilir. *Otostopçu*'da (*The Hitch-Hiker*, 1953) kadın karakter yoktur. Film balık tutmaya giden ama bir sadist deli tarafından kaçırılan ve kaçıran deli yakalanıncaya kadar Mexico'ya götürülen iki erkekle ilgilidir. Kadınların yerine, kaçırılan iki erkek Gil Bowan (Frank Lovejoy) ve Roy Collins (Edmond O'Brien) edilgin, çocuksu ya da – kültürel gelenekler açısından – kadınınkine benzer durumlara zorlanırlar. Onlar kendileriyle "yumuşak" oldukları ve birbirlerinin iyiliğini düşündükleri için alay eden çılgın kaçırıcılarının neredeyse kölesi durumundadırlar. Sonunda kaçırılmaktan kurtulan (Roy kendilerini esir alan deli, polis tarafından kelepçelendikten sonra onu döver) iki aile erkeği karanlığa doğru yürürler. Gil elini Roy'un omzuna koyar ve "Tamam Roy, her şey yolunda" der.

Kuşkusuz bu erkek karakterlerin birbirlerine sevgi ve özen gösterdikleri bir erkeğin ya da kadının tek filmi değildir. Ancak bu birbirine bağlı erkekler filmi değildir çünkü karakterler bir "ekip"

gibi çalışmaz ya da kadınların olmamasına rağmen kadınların yokluğunun keyfini paylaşmazlar. Her iki karakter de koşullarının acısını çekerler; bundan kaçamazlar ve iyi, orta-sınıf erkekleri olarak kalırlar. Her ne kadar filmin başlarında Roy Mexico'da kaliteli fahişeler bulmayı istese de, Gil bunu reddeder, aslında Roy bunu söylerken uyuyormuş gibi yapar. Roy'un sözde eğlencesinin onların deli otostopçuyla karşılamalarına neden olduğu akla getirilir. Bu türden ustalıklar kesinlikle bir kadın tarafından yapılan bir film olarak şunlara işaret eder: erkeklerin başı kadınların peşinden koştukları için başları belaya girer; edilgin, hatta ağlayan çocuksu karakterlere indirgenirler; bir anlık evlilik dışı ilişki düşüncesine rağmen, onlar filmin sonuna kadar görünmeyen ailelerine bağlı kalırlar. 1950'ler kara filminin sert hatları, şiddetli kompozisyonları içinde Lupino erkeğin yumuşaklığını ve incinebilirliğini görmeyi, bu niteliklerle biraz alay etmeyi ve erkek palavracılığından ve abartılı kahramanlık duygusundan başka bir kaynaktan gelen bir gücü göstermeyi başarır.

Bigamist'de de (1953) benzer bir tersine dönüş vardır. Bu film Lupino'nun sakince ama önemli ölçüde duygusal durumları ortaya koyan biçimlerde karakterlerine yakınlaşmayı başaran sekansları çerçeveleme ve düzenlemedeki yeteneklerini gösterir. Film Harry'nin (yine Edmond O'Brien. Frank Lovejoy ile o 1950'ler sıradan insanının ikonlarıydılar) iki kez evlenmesini geçmişe dönüşlerle anlatır. Harry'nin ilk eşi Eve bir çocuğa gebe kalamaz ve Harry'nin işini yapmaya yönelir. Bu 1950'lerin önemli ve kabul edilemez stereotipidir: çocuksuz kadın kendi annelik arzularını, tatmin olmak için "erkeğin işine" transfer etmek ve böylece kadınlığı bırakmak zorundadır. Hatta Harry tarafından o ve karısının artık seks yapmadıkları ima edilir. Ancak Lupino buna itibari değer vermeyi reddeder. Lupino'nun tanımladığı Eve hem evlatlık edinmek hem de çalışmak isteyen sevgi dolu bir kadındır. Sık sık Los Angeles'a seyahat eden Harry yalnız ve yabancılaşmış olarak gösterilir. Los Angeles'da tanıştığı bir garsona aşık olur, onu hamile bırakır ve onunla evlenir.

Bu çatışmanın melodramatik potansiyeline – özellikle de Harry'nin sırrı onların evlatlık edinme başvurusunu inceleyen adam tarafından keşfedildiğinde – önem verilmez. Bu filmde Lupino hem erkek hem de kadının yitik ve yalnız yüzlerine yakından bakmakla ilgilenir. Karakterlerinin hiçbirini kınamaz ve onların yoksunluklarına eşit önem verir. *Otostopçu*'dan daha da fazla olarak erkek karaktere geleneksel sinemada kadınsı özellikler olarak görülen nitelikler yüklenir: değişen duygular, incinebilirlik, kusurlar, hatta zayıflık. Erkek yönetmenler de "duyarlı" erkekler

yarattılar ve bu olguyu 7. Bölüm'de ayrıntılı olarak inceleyeceğiz. Ancak bu on yılın – ve birçok on yılın – tek kadın yönetmeni Ida Lupino toplumsal cinsiyetin filmlerin tanımladığı bir şey olmadığını, yalnızca filmler tarafından stereotipleştirildiğini anlamıştı. Diğer birçok yönetmenden farklı olarak Lupino bütün karakterlerine sempati gösterebilir ve *Bigamist*'teki gibi böylesine tabu olan bir konuyu işleyen bir filmi yaratabilir: herkese aynı derecede sempati, erkeklerin ve kadınların, onların kültürlerinin ve toplumsal cinsiyetlerinin taleplerine uymasa bile, gereksinim duyabilecekleri ve hatta elde edebilecekleri şeyleri anlama.

Günümüzün Kadın Yönetmenleri

Eski stüdyo sisteminin sona ermesi ve feminist hareketin yükselişiyle birlikte film yapımının kadınlar tarafından ve hakkında yapılan filmleri daha hoş karşılayacağı umudu oluştu. 1970'lerde ve 80'lerde bir açılım oldu gibi göründü. Bazı erkek yönetmenler – belki de en önemlisi *Alice Artık Burada Oturmuyor* (1974) filmiyle Martin Scorsese – kendilerini tahammül edilemez ev/aile içi durumlardan kurtaran kadınları tanımlamaya çalıştılar. Ancak *Alice*'de olduğu gibi bu filmlerin çoğu, kendi kadın karakterlerinin yalnızca "daha iyi" bir erkek bulmalarına karar vererek heteroseksüel birlikteliğe dair geleneksel anlatı finalini yeniden yarattılar.

1980'lerde ve 1990'ların başında kadın yönetmenler için kısa bir fırsat coşkusu oldu. *Desperately Seeking Susan* (1985) ve mükemmel erkeğin bir robot gibi inşa edilmesi gerektiğini öne süren bir film olan *Making Mr. Right*'da (1987) Susan Seidelman gibi farklı yönetmenler kadın meselelerine çeşitli yaklaşımlarda bulundular. Daha önce adı geçen *Desert Hearts*'ün yönetmeni Donna Deitch lezbiyen temaları işledi. Özellikle *Yentl* (1983) ve *Dalgaların Prensi* (*The Prince of Tides*, 1991) gibi filmlerinde Barbara Streisand güçlü kadın imgelerini sunmak için melodramı kullandı. *Household Saints*'de (1993) Nancy Savoca etnisite ve kadınla ilgili olağanüstü ve gerçeküstü bir film yarattı. Kathryn Bigelow özellikle *Strange Days*'de (1995, (ortak senaryo yazarı ve ortak yapımcı James Cameron) erkeğin merkeziliğini ve erkek bakışının odağını yeniden düzenleyecek şekilde aksiyon türünü değiştirmeye çalıştı. *Strange Days* milenyumun sonunda kıyametimsi Los Angeles'da geçer. İnsanlar silahlanırlar ve polisler kontrol dışıdır. Bu kaosun ortasında Bigelow bir kişinin kafasına yerleştirilen bir kayıt cihazının, deneyimleri sanki gerçekten oluyormuş gibi kaydettiği ve playback yaptığı teknolojik bir fantezi yaratır. Bu kayıtlardan biri tecavüz edilen bir kadına aittir ve

kafasına kayıt cihazı yerleştirildiği için bu cihaz kadının yaşadığı dehşeti yakalar. Sonuç tüyler ürpertici bir sekanstır ve bunu içsel olarak sömürücü olan öğeleri önemsizleştiren ve kadına yapılanın ne kadar korkunç olduğunu öne çıkan bir üslupta yalnızca bir kadın yönetmenin yaratabileceğini düşünüyorum.

Bu filmin "kahramanı" beyaz bir erkeğe aşık olan ve kesinlikle bir kahraman değil de, bir tür bokstaki antrenman torbasına benzeyen biri olan Afro-Afrikalı bir kadındır. Ayaklanmanın zirvesinde ve Bigelow'un polisleri yola getirmek için erkek egemen bir iyi polis komiserini devreye sokarak geleneğe teslim olmuş görünmesine rağmen, bu çift ortaya çıkar, birden ve açıkça birbirlerine aşık olurlar. Öpüşürler. Zayıf bir beyaz erkek ile güçlü Afro-Afrikalı kadının bu öpüşmesi, basitçe izleyiciye yorumsuz, sansasyonel olmayan bir şekilde ve bütün silahlı eylemlerin, bütün şiddetin ve kaosun aslında filmin bu kültürel olarak kanun dışı eylemi sunmasını sağlayan bir maske olduğunu akla getirecek tarzda gösteren bir öpüşmedir. Mimi Leder'in *Deep Impact*'ındaki (1998) Birleşik Devletler'in Afro-Amerikalı başkanının varlığı gibi, bu da şiddet ve imhaya rağmen bir biçimde daha iyi olabilecek bir dünyaya dair bir tür ütopyan bakıştır. Yalnızca kadın bir yönetmenin bunu yapabileceğini söylemek aptalca olurdu; yalnızca diyebiliriz ki, kadın yönetmenler bunu yaptılar.

Seidelman ve Deitch gibi günümüzün özgün kadın yönetmenlerinden bazıları kariyerlerini sürdürememiş ya da giderek daha önemsiz çalışmalar yapmış görünürken, diğerleri farklı şekillerde başarı kazanmışlardır. Penny Marshall televizyon durum komedisi aktrisliğinden *Big* (1988), *Uyanışlar* (*Awakenings*, 1990), *A League of Their Own* (1992), *The Preacher's Wife* (1996) ve *Riding in Cars with Boys* gibi beğenilen filmlerin oldukça para kazandıran yönetmenliğine geçmiştir. Penelope Spheeris *Wayne'in Dünyası* (*Wayne's World*, 1992) ve *The Beverly Hillbillies* (1993) gibi televizyon skeçlerine ve programlarına dayalı zekice komediler yaparak güvenli bir konum edinmiştir. 2003'te Spheeris tamamen yozlaşan bir enerji şirketi olan Enron Corporation üzerine bir televizyon belgeseli yaptı. Amy Heckerling ticari olarak başarılı filmler yapmanın alışılmamış konumundadır: örneğin *Fast Times at Ridgemont High* (1982) ve *Clueless* (1995). Bu son film genç bir kadının santimantallik olmadan dünyaya bakışına sahiptir.

Kanada doğumlu Mary Harron zor ve itici bir danışmanın olağanüstü bir mutasyonunu yaratmıştır. Harron 2000'de kadınları sakat bırakan bir adamı tanımlamasıyla okurların çoğunun midesini altüst eden Bret Easton Ellis'in 1991 tarihli romanından uyarladığı

Amerikan Sapığı'nı (*American Psycho*) çekti. Harron bunu tersine çevirdi ve romanı tam olarak feminist bir film olarak değil ama birçok geleneksel filmdeki kadınların değil de, erkeklerin kendileriyle övündüğü, cinsel bir deneyime kendi kartvizitleri gibi yaklaşan bu insanların moda düşkünü narsistler olduğu ve 1980'lerin en kaba popüler müziğiyle büyülendiği bir film haline getirdi. Ana karakter öylesine içe dönüktür ki, kendi kişiliğinden geçerek doğrudan diğer taraftan öldürücü bir şifre olarak ortaya çıkar. İş alanında başarı rekabetiyle mahvolan bir delidir ("birleşmeler ve kazançlara" "cinayetler ve infazlar" olarak bakar) ve hem erkeklere hem de kadınlara şiddet dolu saldırıları pekala fanteziler olabilir. Birçok korku filmi gibi *Amerikan Sapığı* da kadınları başlıca kurbanlar olarak gösterir ancak onlar kendi toplumsal cinsiyetlerinden ziyade bir akıl hastasının toplumsal cinsiyet anlayışının ve benlikten tamamen yoksun oluşunun kurbanlarıdır. Çok önemli bir düzeyde Harron'un filmi birçok erkek için ya da bizim incelememiz açısından birçok film için kadınların bağımsız kişiler değil ama erkeğin cinsel imgeleminin aşırı ısıtılmış ürünleri olduğunu anlar. Harron filmlerde kadınların temsillerinin başlıca dayanaklarından bazılarını sessizce yıkan küçük bütçeli ticari bir film yapmıştır.

Julie Dash, Julie Taymor ve Chantal Akerman

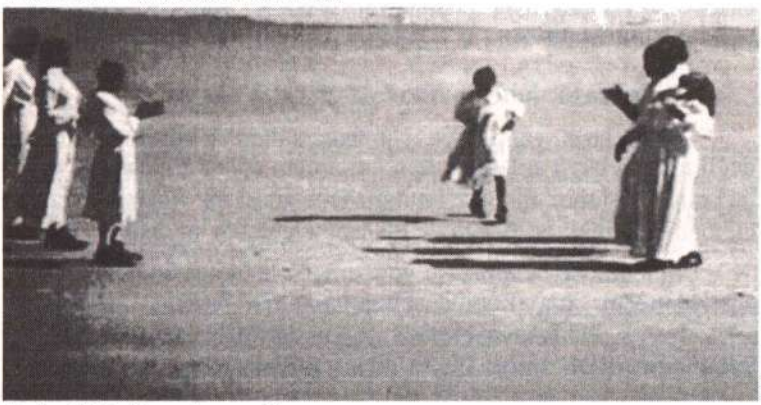
Kadınların yaptığı ve yalnızca anlatılan öykünün türünde değil ama öyküyü anlatmak için kullanılan anlatı araçlarında da bir farklılığı gösteren filmleri bulmak için anaakım sinemanın dışına çıkmamız gerekiyor. Bazen de Birleşik Devletler'in dışına.

Televizyon kadınların yönetmen olarak çalışabildikleri bir yer olmuştur. Ida Lupino film yapmayı bıraktığı 1960'larda televizyonda çalışmaya başladı. Yakın tarihteki Afro-Afrikalı bir yönetmen olan Julie Dash artık gösterimden kalkmış olan "American Playhouse" serisi için *Daughters of the Dust* (1991) adlı bir film yaptı. Bu film PBS, National Endowment for the Arts ve diğer çeşitli hükümet, bölgesel ve şirket bağışlarıyla finanse edildi ve sinema salonlarına kısa süreli dağıtıldı.

Bu film rengin, çekimden çekime kameraya yerleştirilen objektif türünün, yavaş ve hızlı hareketlerin kullanılmasının hatırlama ve unutma, geçmiş ve gelecek, fiziksel ve ruhsala dair karmaşık bir anlatıyı oluşturup vurguladığı titiz, güzel bir betimlemedir. Birleşik Devletler'deki Carolina ve Georgia kıyılarının açığındaki Sea Islands'da ve Gullah denilen insanların arasında 1902 yılında geçen film köle olarak doğan ve artık bazıları orta-sınıf üyesi haline gelmiş ve birkaçı da kuzeye gitmek üzere

olan Peazant ailesinin üyelerini bir araya getirir. Film fazlasıyla bir aile toplantısı filmidir ancak bu yalnızca kendine sahip olma ve uyumluluk duygusunu değil, aynı zamanda geniş bir alana yayılan Afrikalı, Hıristiyan ve Müslüman dinsel uygulamasını unutmamış olan ve korkunç bir kölelik geçmişinden gelen bir ailedir.

Resim 6.14 • Eski köle ve tarihin sesi

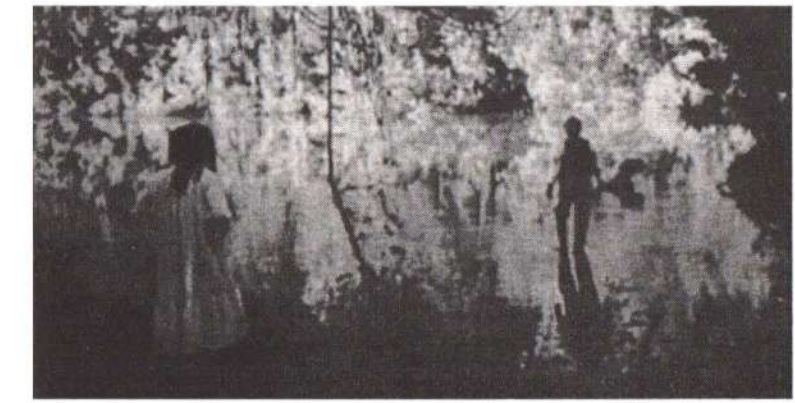


Resim 6.15 • Kumsalın çocukları

Daughters of the Dust kültür ve zaman arasındaki sınırların bulanıklığıyla ilgilenir, gelenekler ile ilerleme zorunluluğunun birleştirilmesi üzerinedir. Bunu büyük ölçüde sahil boyunca geniş ufki çekimlere bağlı olan görsel düzenleme öğelerinde, ekran boyunca koşan insanların gözlemlenişinde görürüz. Ancak bu doğrusal görsel stil karakterlerin anılarının karmaşık iç içe geçişiyle, geçmişe dönüşler ve ileriye sıçramalarla, nesnelerin ve yüzlerin yakın-çekimleriyle kesintiye uğratılır ve doğrudan ya da dolaylı olarak anlatılan iç içe geçen bir dizi öykü yaratılır. Gerçekten de filmi yorumlarken Dash anlatı yapısını geleneksel

Afrika öykü anlatıcısı ve kabile geleneğinin yaşatıcısı olan *Griot*'a dayandırdığını söyler. Bu nedenle bol miktarda büyü, düş ve anı görüntüleri vardır. Bir aile fotoğrafı çekmek için ayarlanmış fotoğraf makinesinin objektifinden henüz doğmamış bir çocuk görülür. Bataklıkta güçlü bir Afrikalının heykelini batırmaya çalışan genç bir adam suyun üzerinde yürür.

Daughters of the Dust birçok yönden büyülü gerçekçilik üslubunun – geleneksel gerçekçiliği fantastik olanla birleştiren bir stil – olduğu etnografik bir filmdir. Başka bir deyişle, bir anlatı kurmacası olsa da, aynı zamanda bir yaşam tarzını onun kültürü ve ürünleriyle birlikte belgeler ancak bu belgelemeyi garip bir olaylar anlatısıyla kuşatır. Film Peazant ailesinin kadınlarına ve erkeklerine, geçmişlerinin gerilimlerine ve azimlerine sevgiyle bakar. Kölelerin elleriyle zehirli boyalar hazırlamak zorunda oldukları eski çivit otu köle plantasyonunu gösterdiğinde bile asla şiddet dolu değildir. Plantasyondan en son kalan büyük büyükanne, diğer karakterlerin çoğu beyaz giyerlerken, çivit rengi elbise giyer. Film bir insan dehşetinin temsil edilmeksizin etkili bir şekilde iletilebileceğini kanıtlar.



Resim 6.16 • Suyun üzerinde yürümek: eski ve modern, dinlerin ve tinselin karışımı (*Daughters of the Dust*. Iulie Dash. 1991).

Daughters of the Dust görsel olarak güzeldir – bazıları filmin çok fazla güzel olduğu için, güzelliğinin anlatıyı boğduğunu öne sürebilir. Ancak ben Dash'ın kasvete, yalnızlığa ve şiddete yoğunlaşan Afrika film yapımının şimdiki akımından bilinçli olarak kopmaya çalıştığını düşünüyorum. Bu filmde en azından Dash kökleri kendilerinin çağdaş hareketlerinde ve kültürlerinin tarihinde olduğu halde, kültürlerin ve dinlerin tinsel olana hitap etme ve geçmişle bağlantılı olma tarzlarına bakan Ousmane Sembène gibi önemli Afrikalı yönetmenlerin bazılarının geleneği içinde çalışır.

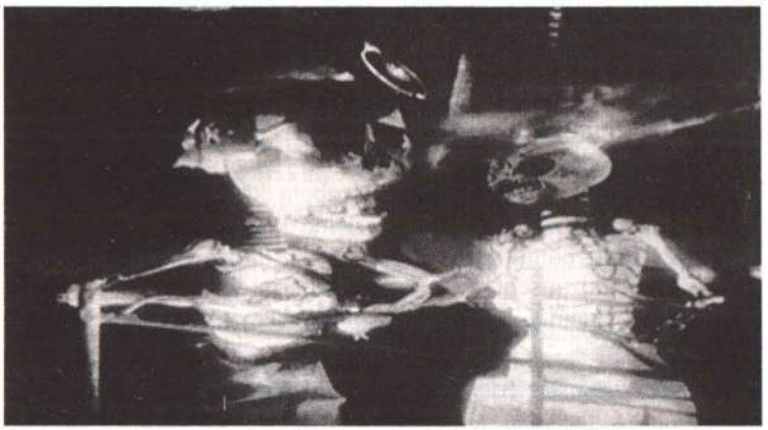
Bu bağlamda, karakterler geçmişlerini unutmayarak cisimleştirmenin süregiden süreci içinde gösterilirler. *Daughters of the Dust*'ta büyük büyükanne "mutlaka bağlantı olmalı" der. "Buraya zincirlenerek getirildik ve yaşamak zorundayız. . . yaşamalıyız." Bu film o sağ kalışın işaretlerinin izinden gitmenin bir yoludur.

Dash o zamandan beri anaakımın içine girmeye çalışmış, televizyon için *Daughters of the Dust*'ın büyük başarısı ve büyüsüne sahip olmayan filmler yapmıştır. Ama bu yalnızca bir noktayı kanıtlamaya hizmet eder. Kadınlar için yönetmen olmak çok zordur, hele de renkli (beyaz olmayan) kadınlar için imkansıza yakındır. Bu nedenle Julie Dash gibi yetenekli bir yönetmen başarılı olmak zorundadır ve yapıtı olağanüstü olsun ya da olmasın bu durum gelecekteki önemli bir film için finans sağlayacaktır.

Yakın dönemlerde, daha önce en önemli çalışması Disney'in *Aslan Kral*'ının sahne versiyonu olan bir sahne tasarımcısı olarak çalışan Julie Taymor iki olağanüstü filmle yönetmenliğe geçmiştir. *Titus* adlı olan biri Shakespeare'in ilk dönem bir öç alma trajedisi olan *Titus Andronicus*'un bir versiyonudur. Oyun biraz çılgıncadır ve bir düşmanın oğullarını fırında pişirmeyi içerir. Taymor bu histeriyi rengi ve koreografiye varan oyunculuk içinde mizansene aktararak sınırlar. Bunu ressam ve duvar ressamı Diego Rivera'nın eşi Frida Kahlo'nun yaşamöyküsü içinde (Hollywood'da bilindiği haliyle "biopic" [yaşamöyküsel film]) daha büyük bir avantajla yapar. *Frida* (2002) kendine görsel katalizör olarak Kahlo'nun – garip, rahatsız edici ve yoğun biçimde kişisel – resimlerini, korkunç bir yaralanma sonucu sakat olarak sürdürdüğü rahatsız yaşamını ve daha ünlü ve zampara kocasını alır. Mizansen renkle gerçeküstü ve göz alıcı hale gelir. *Street of Crocodiles* (1986) gibi garip, Dışavurumculuktan etkilenen filmlerin canlandırmacıları olan Quay kardeşlerin yarattığı bir düş sekansı vardır. Tarih vardır – Stalin'in adamlarının Mexico'da Rus devrici Leon Troçki'ye yaptıkları suikast. Ancak filmin en başta ele alınması gereken yanı, çeşitli çok önemli sinemasal araçlar aracılığıyla hem kendi fiziksel sorunlarıyla boğuşan hem de aşırı davranışları nedeniyle göze çarpan ve ünlü olan kocasıyla uğraşan enerjik, yaratıcı bir kadın sanatçıyı tanımlamasıdır. Ve bu da başka bir kadın sanatçı tarafından yaratılır. Taymor karakterine alışılmış cinsel olarak yüklü bakışa yönelmez, daha ziyade karakterin kendi bakışının filmin mizansenine yayılmasına ve izleyiciye karakterinin içsel dünya görüşünü göstermeye olanak sağlar.

Erkek bakışını ve kadın melodramı türünün bütününü sorgulayan en başarılı girişimlerden biri Belçikalı yönetmen

Chantal Akerman'ın 1976'da yaptığı bir film olan *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles*'dir. Dönemin birçok Avrupa filmi gibi bu filmi de anlamak çok zordur ancak incelemeye değerdir. Akerman kadın karaktere geleneksel erkek bakışını gerçekten dönüştürür. Akerman bize baktırır ama hazdan, yani bir kadına bakmanın hazzından uzak tutar. Akerman'ın bakışının konusu olan kadın arzulanabilir ve kesinlikle erotik değildir. Üç saatten fazla süren filmde onun kamerası bu sürenin çoğunu sadece, genç oğluyla minicik bir dairede yaşayan ve dulluk maaşına ek olarak öğleden sonraları fahişelik yapan filmin ana karakteri olan alt-orta sınıftan Belçikalı bir ev kadınını izleyerek geçirir. Bu kadın kendi gündelik işlerini yapar, yemek pişirir, oğlunun ayakkabılarını parlatır, odayı toplar, alışverişe gider, bir komşunun çocuğuna bakar, kendi oğluyla konuşur ve müşterilerini eğlendirirken, kamera yakınlığı önleyen bir mesafeden, göz hizasının biraz altından hareket etmeden bakar. Kamera sürekli gözler. Bir mekan değişimi olmadıkça nadiren kesme yapılır ve mekan değişimi genellikle apartmandaki başka bir daireyedir. Her şey yavaş ve kastidir. Kamera durmaksızın ama soğuk bir biçimde bakar.



Resim 6.17 • Quay kardeşler Julie Taymor'un *Frida*'sındaki (2002) bu düş sekansını canlandırdılar.

Bakma eylemi her şeyi gizeminden çıkarır. Kadın ve yaptığı iş, kadın ve cinselliği, kadının onları yapma ve bizim de onlara bakma rutinine indirgenir. O ve yaşamı, tıpkı sinemadaki birçok kadının zaten olduğu gibi, nesneler haline gelir. Melodramın aşırılıkları içinde bakışımızın farz olunan doğrudanlığı ve devamlılık stilinin ilerleyişi karakterle özdeşleşmemize olanak sağlar. Ona bakarız, onunla birlikte görürüz. Onu isteriz, onun başarılı olmasını, cezalandırılmasını arzularız. Melodram arzuyu

ileri geri transfer eder. Ancak *Jeanne Dielman*'da ilgiyi başka yöne çekme, aşırılık – kameranın yarattığı aşırılık hariç – yoktur. Arzu karakterden yeniden bizim bakışımıza çevrilir. Ya bir şey olacak mı diye bakmaya devam etmeyi isteriz ya da bakmayı istemeyiz. Gerçekten, kadının takıntılı davranışları açıklanmaya başlandığı filmin finaline kadar kadına hiçbir şey olmaz. Kendi rutininin parçalarını unutur, aynı şeyleri yine yapar. Sonra uzun süre bir sandalyede oturur, kamera kesmeye başvurmaksızın ona bakar. Daha sonra bir müşteri gelir. Kadın onunla – belki de ilk kez – orgazm yaşar, makas alır ve ona saplar. Düzeni bozulmuş, duyguları yüzeye çıkmıştır ve bu düzeni restore etme girişiminde öldürmekten başka başvuracağı bir şey yoktur.

Jeanne Dielman kesinlikle *Öldüren Cazibe* (*Fatal Attraction*, Adrian Lynne, 1987), *Single White Female* (Barbet Schroder, 1992) ya da *Temel İçgüdü* tarzında gerçekten deli ve ölüm saçan, cinsel olarak özgürleşmiş kadın hakkındaki başka bir post-feminist film değildir. Kariyer sahibi bir kadının rahatsız ebeveynine ve işlevini yitirmiş ailesine bakmak için bağımsız yaşamından vazgeçtiği *One True Thing* (Carl Franklin, 1998) tarzında ölen bir anne hakkında da değildir. Daha ziyade melodram ve onun baş kadın karakteri cinsel cazibe merkezi haline getirip, daha sonra da bu konumdan kurtarma denemeleri üzerine bir yorumdur. *Jeanne Dielman*, eğer melodrama klasik Hollywood stilinin yasakladığı süslemesiz görünme olanağı sunulsa ve mesafe kazandırılsa neye benzerdi sorusu üzerine düşünür. *Jeanne Dielman* kadınların sinemada nasıl temsil edildiğini ve bu temsilin onları nasıl robota dönüştürdüğünü inceler. Aynı zamanda bizim melodramı izleme koşullarımızı araştırır ve bütün seyirliği, bütün aşırılıkları izleyişi, müziği, ayrıntılı olarak oluşturulmuş mizanseni, kamera hareketlerini ve kurguyu bir tarafa atarak, bizi bakışın yalın düzeyine götürür ve çok ama çok rahatsız eder.

Bizi rahatsız eden bir filmi neden izleriz? Alternatifler olduğunu; Amerikan sinemasının dili ve yapısının filmlerin yapılabileceği ya da yapılması gereken tek yol olmadığını; gerçekten filmin bir tür dil ama eğip bükülebilecek ve değiştirilebilecek kuralları olan bir dil olduğunu anlamak için. Böylesi bir film sinemanın standart dilinin ve sözcük hazinesinin, özellikle de kadınlardan bahsettiklerinde değişmez olmadığını göstermek açısından önemlidir. Bunu görmek ters bir yönden eğlenceli olabilir. *Jeanne Dielman*'ı sınıfıma son kez gösterdiğimde, öğrenciler ekrana bağırdılar: "Kesme yap, haydi kes artık" diye bağırdılar. Onları duyacak kimse yoktu; bu yalnızca bir filmdi; çekim sürdü de sürdü. Melodram izleyiciye transfer edilmişti.

Bir kadın yönetmen ve onun yitik bir kadın hakkındaki filmi sınıfı rahatsız etti. Klasik stilden radikal kopma beklentilere engel oldu ve sınıftaki öğrenciler rahatsızlıklarını tekrar tepki vermeyen ekrana transfer ettiler. Bu transferin sinemasal beklenti ve bir filmden almamız gerektiğini düşündüğümüzü almadığımızda tepki verme tarzları konusunda ilginç bir ders olduğunu düşünüyorum. Bu film aynı zamanda böylesine radikal denemeler yapan filmlerin neden nadiren yapıldığının iyi bir örneğidir ve belki de kadın yönetmenlerin kendi filmlerinde neden göreceli olarak küçük riskler aldığını açıklar. Belki de risk alma korkusu çok az kadına yönetmen kontrolünün verilmesinin nedenlerinden biridir.

Günümüzde Hollywood kadınlardan "nefret" etmiyor. Ama her zaman farklı olan bir şeylerden ve kültürümüzün diğer birçok parçası gibi erkeğin otoritesinin ortaya çıkmasından korkar. İnsanlar keskin bir şekilde feminist bir filmi kabul edecekler midir? Film yapım işi bir filmin – yapımcılar ve bu nedenle de bütçeyi kontrol edenler olarak kadınlarla giderek daha rahatlarken bile – yönetmen "patronu" olarak kadınlarla rahat edecek midir? Bunlar tek tek filmlerden ziyade kültürün daha geniş alanları, sosyoloji, iktidar ve otoritenin temelleri içinde yer alan sorulardır.

ABD DIŞINDA AUTEUR

Chantal Akerman 1960'larda ve 1970'lerde ABD dışında denemeler yapan tek yönetmen değildi ve 9. Bölüm'de Avrupalı yönetmenlerin Amerikan türlerine ve biçimlerine nasıl saldırdıklarını analiz ederken diğer yönetmenleri inceleyeceğiz. Sorun, ABD dışındaki film yapımının stüdyo sisteminin Birleşik Devletler'deki işlevini üstlenmesinden çok sonra ve Fransızların terimi türetmelerinden önce yönetmenin aracı olduğuydu. Örneğin Japonya II. Dünya Savaşı öncesinde ve sonrasında bir dizi önemli yönetmen yetiştirdi. Akira Kurosawa en bilinenidir, ancak efsanevi Yasuhiro Ozu ve Kenji Mizoguchi gibi diğer yönetmenler de uzun-çekim görüntüleme uygulaması yaptılar ve aile ve kadınlara yönelik alternatif görüşler geliştirdiler. Özellikle Ozu – 9. Bölüm'de yeniden döneceğiz – sinematografisinin yapısı içinde kültürel bir bakışı gösterdi, öznelerini Japonların geleneksel olarak üzerine oturdukları "tatami"den (Japon evlerinde yere serilen hasır) yani alt-açıdan gördü. Savaş öncesinden sonrasına Japonya'yı ve savaşın aileler üzerindeki etkilerini kaydeden soğuk ve lirik melodramlar yaptı.

İspanya'da Luis Buñuel sinemaya, önemli gerçeküstücü film *Endülüs Köpeği* (*Un Chien Andalou*, 1929) için ressam Salvador Dali ile işbirliği yaptığı 1920'lerin sonunda başladı. Bu film belki

de sinemadaki en çok adı çıkmış görüntüyle başlar: bir adam (Buñuel'in kendisi) bir kadının gözünü usturayla keser. (Merak etmeyin, yakın-çekimde ölü bir koyunun gözü kullanılır.) Bir bakış açısından bu, fena halde kadın düşmanı bir andır; ancak başka bir bakış açısından sinemanın sırrı için bir anahtardır – gözü önceden görülmemiş şeylere açmak. Buñuel "perdenin beyaz göz kapağının yalnızca kendi ışığını yansıtmaya ve evreni büyütmeye gereksinimi vardır" demişti ve bu ifade onun sineması için bir amentü oldu. Faşist diktatör Francisco Franco onun için İspanya'daki yaşamı çekilmez hale getirdi. 1940'larda Birleşik Devletler'e gelerek birçok film yaptığı Meksika'ya gidene dek Hollywood'da bir asistan olarak çalıştı. Bazıları yalnızca geçinmek için yaptığı popüler filmlerdi. Diğerleri ise tuhaf, yavaş-çekim düşlerle ve genellikle orta sınıfın aleyhine garip olaylarla dolu parlak Gerçeküstücü filmlerdi. Kısa bir süreliğine İspanya'ya döndü ve burada en ünlü filmlerinden biri olan ve kendisinin yeniden kovulmasına yol açan *Viridiana*'yı yaptı. Yeniden Meksika'ya döndü ve oradan da Fransa'ya gitti. Fransa'da bu kez daha büyük bütçeli *Gündüz Güzeli* (*Belle de jour*, 1967) gibi gerçeküstücü filmler yapmaya devam etti. *Gündüz Güzeli* sıkıcı evliliğinden kendisini bir fahişe olarak kurtaran bir kadın üzerinedir. Buñuel'in bütün filmleri garip görünüşler, beklenmedik oluşumlar ve fantezi olabilen ya da olmayabilen olaylarla doludur. Altyazılı yabancı bir film olmasına rağmen *Gündüz Güzeli* ve sonraki Buñuel filmleri Birleşik Devletler'de şaşırtıcı bir şekilde çok beğenildi.

Günümüzde Auteurizm

Birleşik Devletler'de auteur kuramı her zaman bir kuram, filmler hakkında düşünme ve konuşmanın bir yolu, filmlerin gerçekten nasıl yapıldıklarının doğru bir tanımlamasından daha fazlasıydı. Aynı zamanda film yapım işinde güç hiyerarşilerini yeniden dağıtma konusunu düşünmenin bir yoluydu. Dünyanın geri kalanından farklı olarak ABD'de yönetmenin kontrolü en azından stüdyo sisteminin yönetmenin konumunu bir filmde çalışan çok sayıdaki uzmandan biri olarak saptadığı 1920'lerin başından bu yana nadiren olmuştur. Amerikan film yapımı ekonomi ve izleyici tepkisi tarafından öylesine kontrol edilir ki, filmler tek bir kişiye bırakılamaz. Ayrıca stüdyo sistemi ve onun işbirliğine dayalı işlemi ve film yapımının fazlasıyla içinde yapıldığı toplumun düşüncelerinin, davranışlarının, ürünlerinin, inanışlarının ve politikalarının kültürel karışımının bir parçası olması nedeniyle, Amerikan film yapımını tek bir bireyin imgelemine indirgemek çok zordur. Ancak auteurizmin yerindeliği ve zımni içtenliği çok baştan

Resim 6.18 • "Perdenin beyaz göz kapağının yalnızca kendi ışığını yansıtmaya ve evreni büyütmeye gereksinimi vardır" – Luis Buñuel. Bu görüntü onun 1929'da gerçeküstücü ressam Salvador Dali ile birlikte yaptığı ilk filmi olan *Endülüs Köpeği*'nin başından.

çıkarıcıdır. Sunduğu analitik araçlar, tek bir imgelemin açık bir biçimde tutarlı stilistik ve tematik işleyişi olarak filmin yapısını anlamamıza olanak sağlar. Auteurizm en azından film eleştirmenine ve bazen de izleyiciye güç kazandırır. Bir keresinde Hollywood stilinin kayıtsız şartsız ustası tarafından yapılan *Er Ryan'ı Kurtarmak*'ı izledikten sonra bir izleciyinin "Spielberg'i bilirsin işte, beni her seferinde bu şekilde etkiler" dediğini duymuştum. Çoğu kez bu belirgin durumu karmaşık bir kültürel karışımın parçası olarak filmin daha karmaşık gerçekliğine feda etme gereksinimi duyabiliriz. Farklı analiz tiplerini – auteur, tür ve kültürel – birleştirmek tamamen olasıdır.

Günümüzde film yapım pratiği – Spielberg gibi birkaç yıldız yönetmenin ve Scorsese gibi yapıtları üzerinde diğerlerinden daha fazla kontrole sahip bazı yönetmenlerin varlığına rağmen – büyük ölçüde yeniden yapımcı ve stüdyo yöneticisinin kontrolüne ya da basitçe klasik stilin şimdiki versiyonlarına geçmiştir. Yönetmen bir oto-sansürcü olmuştur. Çok az "kişisel" stil vardır ve David Fincher ya da Todd Haynes (*Safe*, 1995; *Velvet Goldmine*, 1998; *Cennetten Çok Uzakta*, 2002) veya Todd Solonz (mükemmel ve yıkıcı bir film olan *Happiness*, 1998) gibi seyrek rastlanan yönetmenler istisna olmak üzere yenilik de sıkı bir biçimde kontrol ediliyor. Ancak aynı

zamanda da yönetmenler için daha önce asla varolmamış fırsatlar vardır. Bu auteurizmin en büyük mirası olabilir: stüdyo yetkililerinin, yönetmenlerin sınırlı da olsa filmlerin yaratımında yaratıcı bir şeyler söyleyebileceklerini kabul etmeleri.

Hâlâ yeterince temsil edilmeseler de, Afro-Amerikalılar Hollywood stilinin günümüz versiyonları içinde filmler yapma, seslerini duyurma fırsatı buluyorlar. Spike Lee'nin *Doğru Olanı Yap* (*Do the Right Thing*, 1989), *Jungle Fever* (1991) ve *Malcolm X* (1992) gibi tutkulu toplumsal melodramlarının başarısı, örneğin John Singleton (*Boys N the Hood*, 1991; *Poetic Justice*, 1993; *Higher Learning*, 1995; *Rosewood*, 1997; ve daha popüler düzlemde *Shaft*, 2000 ve *2 Fast 2 Furious*, 2003) gibi güçlü imgelemi olan yönetmenlere yol açmıştır.

Spike Lee'nin filmleri derinden ve tutkuyla hissedilir, bazen gereken önem verilmemiş *Clockers*'da (1995) olduğu gibi büyük ölçüde melodramatiktir ve diğer açıdan derinden sempatik bir karakteri stereotipleştirmenin ve suçlamanın ne kadar kolay olduğunu bize göstermede ustacadır. Lee'nin *Summer of Sam*'i (1999) Afro-Amerikalılardan başka etnik gruplarla ilgilenen ilk filmdir. Bu film seri katil alt-türünün bir örneğidir ama zengin görüntüleri ve büyük set düzenlemeleri içinde kadınları öldüren katilin güvenmeme ve nefret duygularından, farklı olmanın dehşetinden doğan kültürel bir şiddetin çok daha büyük paletinin bir parçası olduğunu göstererek bu popüler alt-türü genişletir.

Diğer azınlıklar Robert Rodriguez'in küçük bütçeli *El Mariachi* (1992) ve *From Dusk 'Til Dawn* (1996) ve büyük bütçeli *Once Upon a Time in Mexico*'su gibi filmlerde temsil ediliyorlar. *The Joy Luck Club* büyük bütçeli bir filmdi ve 1982'de *Chan Is Missing* adlı kısa film ile 1995'te erkekler ve aileler üzerine olan ve (sıradan izleyici için – ç.) anlaşılması güç ve olması gerektiğinden az ilgi gösterilen *Duman* (*Smoke*) adlı filmi yönetmiş olan Hong Kong doğumlu Wayne Wang tarafında 1993'te yapıldı. Diğer Asyalı yönetmenler de Hollywood'da çalışıyorlar. En bilineni John Woo büyük aksiyon filmleri çekiyor. Ang Lee'nin 1997'de çektiği *The Ice Storm* 1970'lerin başındaki banliyö yaşamı üzerine sakin, gereken önem verilmemiş, tarihsel ve kültürel olarak duyarlı bir filmdi. Onun Mandarin dilindeki* aksiyon filmi *Kaplan ve Ejderha* (*Crouching Tiger, Hidden Dragon*, 2000) büyük bir eleştirel ve ticari başarı kazandı. *The Hulk* (2003) ise kazanmadı. Ama en azından Ang Lee bir auteur gibi farklı türlerde çalışıyor, yeteneklerini deniyor ve izleyiciyi denemeler yaparken kendisiyle birlikte çalışmaya zorluyor.

---

* Devlet görevlisi dili. Çincenin en yaygın olarak konuşulan biçimi. (Ç.)

Diğer yeni yönetmenler filmlerine kişisel bir stilin damgasını vurmaya çalışıyorlar. Wachowski kardeşleri *Matrix* filmleri (1993, 2003) hep başarılı olmasa da alternatif dünyaları ve sayısal simülakrları tanımlamaya çalışırken, çok hafifçe sayısal kuşak için eski felsefenin gerçekliğe karşı yanılsama problemlerini inceler. Filmlerine başka bağlamlarda baktığımız David Fincher bu filmlerin bazılarında insan etkinliğinin yüzeyinin altında yatan karanlığı araştırmıştır. Toplumsal ve politik olarak bilinçli filmler olan *Seven* (1995), *The Game* (1997) ve *Dövüş Kulübü* (1999) belirli bir düzeyde dünyaları bizimkine benzediği için kesinlikle *Matrix* filmlerinden daha ilginç alternatif dünyalar yaratırlar. Ancak Gerçeküstücü Buñuel'de olduğu gibi bunlar neredeyse düş dünyalarıdır, belki de daha doğrusu, yaşamlarımızı garip ve cesaret kırıcı bir perspektiften gördüğümüz ayna dünyalarıdır.

Bu yönetmenlerin Hollywood stilinin sınırlarını aşıp aşmayacakları soruya açıktır. Onlar ara sıra deneme yapabilirler. Onların kendi kültürel geçmişlerini yansıtan ya da yansıtmayan iyi, popüler filmler yapmaları olasıdır. Bir yönetmenin tercihi Afro-Amerikalı filmlerin ya da Asyalı filmlerin veya feminist filmlerin ya da karanlık, anksiyeteyi tahrik eden filmlerin yönetmeni olarak bir kenara atılmamaktır. Basitçe çok fazla tehlike vardır: çok fazla para, çok büyük ün, çok fazla güç ve – çok fazla karamsar olmamak için – yaratıcı yaklaşımları çeşitlendirmek için çok fazla kişisel arzu.

Film yapımının ticari ve kültürel gerçekliklerinin öznel bir stile ve kişisel, tutkulu bir dünya görüşüne sahip bireysel bir yaratıcı olma arzusunu büyük ölçüde bastırdığı gerçeğinin yalnızca kısa bir süre de olsa üstesinden gelinebilir. Yapımın dünyanın her yerinde varolan ekonomik gerçekliklerine ve sinemaya gidenlerin çoğunluğunun zevklerine bazen başarılı bir şekilde meydan okunabilir. Alışılmamış, öznel bir film yapım stili nadiren çok para kazandırdığı hâlâ bir gerçektir. Tutkulu bir dünya görüşü çoğu kez tutkulu bir egodan gelir ama işi genellikle para sahibi egonun, yani yapımcının emirlerini yerine getirmek olan yönetmenlerde büyük ego için çok az yer vardır. İzleyiciler de çoğu kez sinemasal imgelemin uçuşa geçmesinden rahatsız olurlar. Bu sorun, çoğu ne stüdyo parasından ve dağıtımından ne de Hollywood stilinden bağımsız olan son dönemin çok sayıdaki "bağımsız" filminde çok açıktır. Bir "sanatçı" filmde alışılmamış bir imgelem kullandığında, çoğu kez rahatsız olsak da, "sanatçı" ideasını takdir ederiz.

Bu bölümü karamsar bir notla bitirmek istemiyorum. 1960'ların sonundan 1970'lerin sonuna kadar olan yaklaşık on yıl boyunca ABD'de ve diğer ülkelerde canlı, bazen deneysel bir film

kültürü gelişti. Burada tartışılan yönetmenlerin çoğu çalışmalarına bu dönemde başladılar ve yeni düşünceler ortaya çıktı ve bazıları da çıkmaya devam ediyor. Kültürün her alanından birçok kişi sinema hakkında ciddi bir biçimde düşünüyor, konuşuyor ve yazıyordu. Ciddi film incelemesi bu dönemde gelişti ve yerleşti. Geçen on yılda "bağımsız" hareketin gelişmesi, "bağımsız" filmlerin dağıtımcılarının çoğunun büyük stüdyoların yan şirketleri olması gerçeğine rağmen, bazı yönetmenlere deneme yapmak için alan sağlamıştır. Kültür ve yaratıcılığın büyük döngüsel doğası nedeniyle, sayısal yapımın ortaya çıkması kadar geçen on yıl boyunca çeşitli filmlerdeki yaratıcılığın birçok işareti nedeniyle, böylesi bir dönemin, farklı, beklenmedik biçimlerde olsa da, yeniden canlanması yakındır.

NOTLAR VE REFERANSLAR

Auteur Kuramının Avrupa Kökenleri••Godard'dan yapılan alıntı *Godard on Godard*'dandır, der. Jean Narboni ve Tom Milne, çev. Tom Milne (New York: Viking, 1972), ss. 146-147; yeni baskı (New York: Da Capo Press, 1986).

Auteur Kuramı••Sarris'in yazısı "Notes on the Auteur Theory in 1962," *Film Theory and Criticism*, ss. 561-64'dedir. ("Auteur Kuram Üzerine Notlar." *Sanat Sineması Üzerine: Tartışmalar ve Yaklaşımlar*. der. Ali Karadoğan içinde. Çev. Barış Kılıçbay. Ankara: De Ki Yayınevi, 2010). Peter Wollen'ın auteurizm üzerine çalışması *Signs and Meaning in the Cinema* (Bloomington ve Londra: Indiana University Press, 1972) adlı kitabı içindedir. (*Sinemada Göstergeler ve Anlam*, çev. Zafer Aracakök, İstanbul, Metis Yayınları, Birinci Baskı, 1988.) Sarris'in *The American Cinema: Directors and Directions, 1929-1968* (Chicago: University of Chicago Press, 1985) adlı kitabı klasik bir incelemedir. T. S. Eliot'un "Tradition and Individual Talent" adlı yazısı birçok yerde yayımlanmıştır ve *The Sacred Wood* (New York: Barnes and Noble, 1960) adlı derleme yapıtta bulunabilir.

Altman, Scorsese, Kubrick••Robert Altman üzerine en iyi kitap için bak. Robert T. Self, *Robert Altman's Subliminal Reality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2002). Bak. *A Cinema of Loneliness: Penn, Stone, Kubrick, Scorsese, Spielberg and Altman*, 3. Baskı (New York: Oxford University Press, 2000). (Bu kitabın 1988 tarihli 2. Baskısının çevirisi için bak. *Yalnızlık Sineması*, çev. Ertan Yılmaz, Ankara, Öteki Yayınları, 1997.)

Hitchcock••Hitchcock ve *Psycho*'ya (*Sapık*) bir dizi yaklaşım

için bak. Robert Kolker (der.), *Alfred Hitchcock's* Psycho: *A Casebook* (New York: Oxford University Press, 2004).

Kadın Auteurler••Dorothy Arzner için bak. Judith Mayne, *Directed by Dorothy Arzner* (Bloomington: Indiana University Press, 1994). Lois Weber'den alıntı Anthony Slide'dandır, *The Silent Feminists: America's First Women Directors* (Lanham, MD: Scarecrow, 1996). Ayrıca bak. Claire Johnstone, "Women's Cinema as Counter-Cinema," *Movies and Methods I* içinde ("Karşı-Sinema Olarak Kadınların Sineması," çev. A. Aygün Atalay, *Sinemasal*, İzmir, sayı 14, 2006). Avangard sinema üzerine iki mükemmel kitap için bak. P. Adams Sitney, *Visionary Film: The American Avant-Garde in the Twentieth Century*, 3. Baskı (New York: Oxford University Press, 2002) ve Gene Youngblood, *Expanded Cinema* (New York: E. P. Dutton, 1970). Ithaca College'dan Profesör Patty Zimmerman bazı günümüz avangard kadın yönetmenleri tanımama yardım etmiştir.

Lois Weber ve Alice Guy Blaché••Blaché'nin bir yaşamöyküsü için bak. Alison McMahan, *Alice Guy Blaché: Lost Visionary of the Cinema* (New York: Continuum, 2002). Onların filmlerinin çeşitli videoları vardır. Ida Lupino'nun kariyeri için bak. Marsha Orgeron, *Making Reputations: Representation in the Cinematic Era* (Ph.D. diss. [Doktora Tezi]: University of Maryland, 2001), ss. 292-352).

Luis Buñuel••Buñuel'den alıntı Freddy Buache'dendir, *The Cinema of Luis Buñuel*, çev. Peter Graham (Londra ve New York: Tantivy Press ve A. S. Barnes, 1973).

7
KÜTÜREL PRATİK OLARAK FİLM

KÜLTÜR ALANINDA SİNEMA

Çekimin ve kurgunun küçücük ayrıntılarından yapımın ekonomisine ve film yapımının farklı kısımlarından sorumlu insanlara kadar sinemayı inceliyoruz. Sinemanın endüstriyel üretimin bir parçası olduğunu gördük (filmlerin yapımı kitlesel üretimin ilkelerini izler ve tamamen ekonomik terimler içinde, bugün Los Angeles'daki en büyük ticari girişimlerden biridir ve kentin endüstriyel temeli olarak ordunun önüne geçer). Sinemanın kendi tüketicilerinin arzularını nasıl yaratıp tatmin ettiğini incelemeye başlamıştık. Filmlerin üzerimizde diğer endüstri ürünlerinden farklı ve genel olarak sanat olarak düşündüğümüze daha çok uyan duygusal ve ahlâki etkileri vardır. Bizden duygularımızla tepki vermemizi ve dünyayı ahlâki kesinlikler içinde düşünmemizi, net bir şekilde tanımlanmış iyi ve kötü insanların ve açık bir şekilde ayırt edilebilen etik davranışlar ile etik olmayan davranışların olduğunu varsaymamızı isterler. Hatta bu dünyada nasıl davranmamız gerektiği sorunlarına etik çözümler önerirler. Onların karakterleri kefaret arayışındadır. Ancak bir roman, resim ya da senfoniyle karşılaştırıldığında, bir filmin oluşturduğu duygusal talepler yüzeysel ve belirsiz görünür. Geleneksel yüksek sanatlardan farklı olarak, film – önceki bölümde

bahsedilen ve Kubrick ve Hitchcock gibi bazı Amerikalı yönetmenlerin sinemasına ek olarak Godard, Bertolucci, Antonioni, Fellini, Bergman ve diğerlerinin 1960'lar ve 70'ler boyunca yaptıkları uluslararası filmler istisna olmak üzere – onu anlamamız için büyük entelektüel güçler talep etmez. Film çoğu kez popüler müzik ve kurmaca gibi sömürücü, ticari ve aptalca olarak olumsuz anlamda eleştirilir.

Birçok film stüdyosunun – yapımcıların inanışına göre – klasik ya da çok satan romanların romantikleştirilmiş uyarlamalarını görmeyi isteyen yetişkin izleyici için "bağımsız" filmler üreten birimlere sahip olduğu halde ve Birleşik Devletler'de öyküleri sinemasal olarak anlatmanın alternatif yollarını arayan yönetmenler var olduğu halde, birçok yapımcı hedef izler kitlenin 15 ile 35 yaş grupları arasında olduğuna ve onların cinsel olarak gıdıklanmaya ve en kaba ve şiddet dolu yollarla verilen hayali deneyime gereksinim duyduklarına inanıyor. Bu tür filmler popüler kültürü beğenen ve ondan haz alan genç ve yaşlı insanların tatmin oldukları ve gönüllü bir şekilde bu tatminin kötü sonuçlarından haz aldıkları anlayışını besler. Bu isteklilik bir biçimde kültürün yozlaşmasını yansıtır. Popüler kültürün ve kitle iletişim araçlarının kültürel standartları aşağı çektiği korkusu, ardından kınamanın geldiği bir güvensizliğe neden olur. Ancak bu kınamanın bir etkisi yokmuş gibi görünüyor. Filmleri hâlâ seviyoruz; hâlâ televizyon izliyor, rock and roll ve rap dinliyoruz. Güvensizlik daha sonra sinizme dönüyor.

METİN OLARAK KÜLTÜR

Her ne kadar geniş kapsamlı kınamalar onun karmaşıklığını anlamamız açısından yararlı olmasa da, popüler kültür hakkında söylenen negatif her şeyde bir gerçek payı vardır. Popüler kültürle ilgili negatif yönleri hesaba katan ama popüleri bütün ciddiyeti ve eğlendiriciliği içinde gören daha geniş bir tanıma kalkışmak yararlı olacaktır. Bu daha geniş görüş içinde kültürün bir tanımıyla başlamamız ve şaşırtıcı karmaşıklık anlayışına sahip sinizmle savaşmanın yollarını keşfetmek için popüler kültürü (daha doğrusu kültürleri) incelememiz gerekiyor.

Kültür yaşamlarımızın metni, nihayetinde her gün ürettiğimiz ve idrak ettiğimiz inançların, davranışların, ürünlerin ve tepkilerin tutarlı bir modeli olarak görülebilir. Tutarlılık, sistem ve düzen bir metni oluşturan odak noktalarıdır. Bir kitabı genellikle bir metin olarak düşünürüz ancak bilinen sınırlarda anlam – hatta kendisiyle çelişen veya değişmeyi sürdüren anlam – üreten her şey bir metin olabilir. Metin olarak kültür düşüncesi, ilk olarak kültürün

doğa olmadığı anlamına gelir; kültür tarih içinde insanlar tarafından bilinçli, hatta bilinçsiz nedenlerle oluşturulur, düşündüğümüz ve yaptığımız her şeyin ürünüdür. Günlük yaşamlarımızın bilinçsiz ya da yarı bilinçli davranışları bile, gözlendiğinde ve çözümlendiğinde, tutarlı eylemler dizisi olarak anlaşılabilir ve birbiriyle ilişkili olarak görülebilir. Ürettikleri yapay ürünlerle – dinlediğimiz müzik, giydiğimiz giysiler, sevdiğimiz televizyon programları, izlediğimiz filmler – birlikte bu inanışlar, davranışlar ve uygulamaların anlamı vardır. Bunlar okunabilir ve anlaşılabilirler. "Okumak" derken tıpkı bir Beethoven senfonisini ya da bir Philip Roth romanını analiz etmemiz gibi popüler müziğin müzikal ve lirik karmaşıklıklarını anlayabileceğimizi kastediyorum. İnsanlar araba sürerler, belirli marka arabaları seçerler, okula giderler, bankada hesap açtırırlar, resim yaparlar, televizyon izlerler, ırksal ve cinsel farklılıkları kabul ederler (ya da etmezler), Demokratlardan ya da Cumhuriyetçilerden nefret ederler (ya da etmezler), özgür iradeye ve serbest piyasa ekonomisine inanırlar (ya da inanmazlar), iyi ya da kötü davranırlar, klasik ya da rock müziği severler ve her nasılsa bu davranışların çoğundan mükemmel anlam çıkarırlar. Küçük bir araştırma ve berrak bir akılla, bunlardan çıkan anlamı, yaptığımız tercihler ve bizi eğlendiren şeylerle tatmin ettiğimiz gereksinimleri anlayabiliriz. Eğlencelerimizin inançlarımızı nasıl ve neden onayladığını ya da yalanladığını, bunların hiçbirinin doğal olmadığını anlayabiliriz. Bütün bunlar sınıf, toplumsal cinsiyet, ırk, eğitim ve başka kültürlerden etkilenmeden doğar.

Alt-kültürler

Günümüzde kültürümüz – ya da yüksek ve alçak, ciddi ve popüler sanat arasında ayrım yapan kültürümüzün o parçası – kültürü yukarda yaptığımızdan çok daha dar bir biçimde tanımlamaktadır. Kültürümüz karmaşık, anlaması güç ve "kültürel" birikime sahip, bunu isteyen ve seven birkaç kültürlü kişi için kabul edilebilir olan bireysel imgelemler tarafından yaratılan ciddi yapıtları kültür olarak tanımlar. Başka bir deyişle, kültür kendisini böler ve kısımlara ayırır. Bu kültür, genelde anlamak için derinlemesine ilgilenmek zorunda olduğumuz, zor ve kişisel bir sanat olarak algıladığımız şeylere tekabül eder: müzelerdeki resimler; konser salonlarında çalınan senfoniler; sınıflarda analiz edilen şiirler ve romanlar, "sanat evlerinde" görmeye alıştığımız yabancı filmler. Eğer diğer imgelem ürünleri türlerinin bu tanımın içine yerleştirilmesine izin verilirse, onlar hiyerarşi içindeki yerlerini alırlar ve onlara "aşağı" ya da "popüler" kültür olarak göndermede bulunulur ve kenarlara sürgün edilirler. Popüler kültür

"yüksek" kültür hayranlarınca; yüksek kültür ise popüler kültür hayranlarınca küçümsenir. Bu karşılıklı düşmanlık bazen stereotiplere yapılan göndermeler aracılığıyla ifade edilir. Klasik müzik, sanat ve şiir sevenler, akla getirdiği sınıfsal ve cinsel ötekilik yananlamlarıyla birlikte köhnemiş, entelektüel elitlerdir. Popüler sanatlardan haz alan insanlar bazen egemen değerleri tehdit eden işçi sınıfından ahmaklar ya da kendi yaşamı olmayan kadınlar ya da beyaz olmayan insanlar olarak temsil edilirler. Popülerin olanın bu negatif görünümü, kitle kültürünün ticari kültür ("ticarileştirilmiş" terimi popüler ve küçültücü bir ifade olurdu) olması gerçeğiyle daha da beslenir. Filmler, televizyon, rock müzik, aşk romanları ve gazeteler birer tüketim ürünü, ticari arzunun nesneleridir. Bunları üreten şirketler kâr arayışındadır. Popüler kültür ürünleri bireysel imgelemin değil, müşterilerinin en geniş bölümüne cazip gelmesi için bu ürünleri oluşturan büyük şirketlerin hesaplamalarının ürünleridir. Daha sonra ürünler bu müşteri grubunun en uygun bölümü için saptanır, yaş, toplumsal cinsiyet, ırk ve sınıfa uygun olarak pazarlanır ve uygun bir biçimde tanıtımı yapılır ve satılır. Tüketim ürünleri ve onların müşterileri endüstri pratiğini oluşturan maliyet/fiyat, kâr/zarar, varlıklar/borçlar, üretim/dağıtım yapısının parçası haline gelir.

Popüler kültür ürünlerinden zevk alan alt-kültürler arasında daha büyük, daha köklü ve potansiyel olarak tehlikeli bölünmeler vardır. Dini ve politik farklılıklar radyo programları, müzik türleri ve filmlere yönelik farklı ilgileri gösterir. National Public Radio'yu dinleyen insanlar sağcı söyleşi programlarını dinleyenlerden farklı olarak tanımlanırlar – hem kendileri hem de ötekiler tarafından. Aksiyon filmleri izleyen insanlar – hatta yönetmenlerin kendileri tarafından bile – Jane Austen romanlarının uyarlamalarını izleyenlerden farklı olarak görülürler. Bu tür bölünmelerde bir grubun diğerine yönelik hissettiği kızgınlık ve öfke küçümsenemeyecek düzeyde ve rahatsız edicidir.

Medya ve Kültürler

Bütün bunların kökenleri karmaşıktır ve kültürün her dar tanımının ait olduğumuz daha büyük kültürün güçlü ve değişen öğelerini tanımlamada nasıl yetersiz olduğunu gösterir. Bunun ardından daha büyük kültür içinde alt-kültürleri yaratan hareketlerin ve karmaşık olayların çok kısa bir taslağı gelecek ama bu taslak kültürün kendisini nasıl oluşturduğuna, dinamik grupların kendi sanatını nasıl yarattığına ve bu sanatın kültürü nasıl değiştirip dönüştürdüğüne dair bir fikir verecektir.

Avrupa kültüründe "ciddi" müzik, resim ve edebiyat üretimi,

bu üretimin kral saraylarına ait olduğu Ortaçağa kadar geri gider. "Alt sınıfların," çoğunlukla da cahil köylülerin, Avrupalı-olmayan kültürlerin çoğu için de geçerli bir olgu olan, zanaatlarına ve sözlü geleneklerine dayalı, yaşadıkları bölgeye ve yerlerine özgü kültürleri vardı. Mülkiyet sahibi olan ve mal-ticareti yapan orta sınıfın oluşması İtalyan Rönesans'ında başladı ve yüksek kültürü saraylardan çıkarıp zengin tüccarların ve mülk sahiplerinin evlerine, villalarına getiren bu yeni gruptur. Güzel sanatlara sahip olma ya da destekleme, gelişen orta sınıfın mülk sahibi olma hareketinin parçasıydı. Zengin İtalyan tacirler sanatların hamileri haline geldiler ve örneğin minnet içindeki ressamları kendilerinin İsa'nın ayakları altında resmini yapmakla görevlendirdiler. Mülkiyet sahipliği bir zenginlik göstergesiydi. Sanata sahip ya da hami olma zengin hazzının bir göstergesiydi. Hâlâ da öyledir.

18. yüzyıl boyunca mülk-sahibi orta sınıf Avrupa'nın her yerinde gelişti, küçük dükkan sahipleri zenginleşti ve endüstriyel işçi sınıfı gelişmeye başladı. Bu sınıfların her biri kendi kültürel biçimlerini geliştirmeye devam ettiler. Örneğin roman 18. yüzyıl başlarında geliştirildi ve başlangıçta, bugün bile birçok insanın pembe diziye gösterdiği bir düşkünlük ve özdeşleşme ile örneğin Samuel Richardson'un *Pamela; Or, Virtue Rewarded* (1740) ve *Clarissa*'nın (1747-1748) kadın kahramanının romantik serüvenlerini okuyan orta-sınıf kadınlara yönelikti. Popüler bir işçi ve alt-orta sınıf biçimi olan melodram roman ve tiyatrodan, özellikle de 18. yüzyıl sonundaki devrim sonrası Fransa'sının tiyatrosundan doğdu. Melodram aktörlerin diyaloglarını söyledikleri geleneksel tiyatro oyunculuğunu yasaklayan yasalara tepki olarak müzikli pantomim olarak başladı – melodram müzikli dram anlamına gelir. Başlarda Avrupa'da ve Birleşik Devletler'de melodram abartılı jestleri ve basitleştirilmiş iyi ve kötü yapılarıyla genel, ahlaki ve politikti – üst-sınıf hazları açısından fazlasıyla kaba ve "sıradandı." Genel olarak katılımcıydı da, duygusal ve hatta sözlü tepki vermeye davet ediyordu. Melodram bir tatmin ve haz biçimi, istikrar ve statü için sınıfsal bir arzunun, basit moral değerlerin ortak bir ifadesiydi. Farklı biçimler içinde melodram Batı'da ve Doğu'da birçok ülkede başarılı olmuştur ve bundan sonraki bölümlerde daha ayrıntılı olarak incelenecektir.

19. yüzyıl ortasından itibaren müzikhol varyete eğlenceleri işçi sınıfının bir diğer komedi, popüler müzik, parodi ve toplumsal cinsiyet taşlaması alanıydı (İngiliz varyete şovlarında hâlâ diğer cinsin giysileri giyilir ve bu durumdan sıkılma iması olmaksızın kabul edilmiş popüler bir uygulamadır). Müzikhol izleyicinin tepki vermesini canlı bir biçimde cesaretlendiren bir uzamda icra edildi ve ediliyor. Müzikholün Amerika versiyonu olan varyete, melodram

ile birlikte, ilk dönemde filmin gösterildiği mekan kadar sinemanın gelişimi üzerinde de çok büyük etkilerde bulundu.

Popüler kültürün kitle kültürü haline gelmesi için, depolama ve dağıtım yöntemlerinin geliştirilmesi gerekliydi. Basılı (print) kültür 18. yüzyılda epeyce gelişmişti ve romanlar ile gazeteler oldukça yaygın olarak dağıtıldılar. Romanın durumunda, aktarım yollarından biri romanların grup içinde sesli okumasıydı. Ağırlıklı olarak işçi sınıfından ve alt-orta sınıftan tüketicilerin hoşlandığı müzik, görüntüler ve anlatıların kitle kültürü haline gelmesi için, 19. yüzyılın sonu ile 20. yüzyılın başlarında başka araçların geliştirilmeleri gerekliydi. Yeni fotoğraf, telefon, fonograf teknolojileri ve filmler yüksek kültürün güç anlaşılır yanları üzerinde derinlemesine düşünmek için araçlardan ya da zamandan yoksun olanlara çok uygun geldi ve bu yeni teknolojiler hemen egemen oldular. Bu gerçekleştiğinde, eğitim ve boş zaman ile şiir ya da roman okumak için gerekli sakin ortam ve tek başına olmayı talep eden basılı kültür zayıfladı.

Depolama ve dağıtımın yeni bir biçimini biraz ayrıntılı incelemiştik: ışığa maruz bırakıldığında ve bir dizi yüksek kaliteli görüntüler olarak geliştirildiğinde (develop) plastik kuşaklar üzerindeki fotoğraf duyarkatı farklı yollarla bir araya getirilebilir, kutulara konabilir, sinema salonlarında gösterilmek üzere ülkeye ve dünyaya dağıtılabilir. Elektronik aktarım bir diğer önemli 19. yüzyıl gelişmesiydi. Telefon, fonograf ve radyo ses ve müziği, haberleri ve eğlenceyi, en içli dışlı mekana yani evin içine getirdi. Sinema popülerlik kazanmaya başladığında, bir film izlemek için insanlar plan yaparak ve gerekli masrafları karşılayarak evden çıkmak zorundaydılar. 1920'li yıllarda radyo ev içi uzama hakim oldu ve başlıca eğlence biçimi haline geldi. 1920'lerin sonunda sesli film ortaya çıktığında, iki iletişim aracı arasında güçlü bir karşılıklı etkileşim başladı. Radyo gösterimdeki filmlere dayalı programlarının yanı sıra filmlerin reklamlarını da yayınladı. Radyo starları filmlerde oynadılar; film starları da radyo programlarına katıldılar.

Basılı iletişim araçlarının bir versiyonu radyo ve filmlerle birlikte onların ayrılmaz parçası olarak gelişti. Gazeteler radyo ve filmlerin reklamını ve eleştirisini yaptılar. Sinema dergileri ve gazetelerin dedikodu sütunları yıldız oyuncuları ve onların kişisel yaşamlarını kamunun gözü önüne getirerek, stüdyonun reklam işini yaptılar. 1920'li yılların sonunda, popüler kültürün içinde dinleyicinin, izleyicinin ve okuyucunun radyo, filmler, dergiler ve gazetelerin metinlerarası bir ağına ulaşabildiği ayrıntılı bir entegre ağın gelişmiş olduğunu söylemek abartı olmazdı. Metinlerarası ile

birbirine göndermede bulunan, birbirlerini yeniden üreten ya da temsil eden bütün bu öğeleri kastediyorum. Radyo yayınları filmde anlatı öğeleri olarak kullanıldı; filmler radyo dramlarına çevrildi; gazeteler ikisini de inceleyen eleştiriler ile filmlerin reklamlarını ve skandalları yayınladılar; film müziği ile popüler müzik öylesine ilişkiliydi ki, film müziği plağa kaydediliyor ve radyodan yayınlanıyordu. 1940'lı yıllarda bir film, 45'lik plak olarak piyasaya çıkabilsin diye özellikle bestelenen bir müziği içerebilirdi. Daha önce bir metnin sınırlarının olduğunu söylemiştim ama bunun mutlaka bu metinsel sınırların aşırı gözenekli olduğunu söyleyerek düzeltilmesi gerekir.

Eksik olan tek şey, hareketli görüntüleri eve getirecek bir araçtı ve bu sorun II. Dünya Savaşı'ndan sonra çözüldü. Gelişmesi 1930'lu yıllarda başlayan televizyonun ortaya çıkışıyla, kitlesel olarak iletilebilen popüler kültür ağı, bütçesi müsait herkes için aynı anda her yerdeydi. 1950'li yıllarda herkes bu ağa ulaşabildi. Bu kültürel ağın metinlerarasılığı da gelişti. Radyo drama için bir ortam olmaktan çıktı ve başta popüler müzik yayınlama ve yakın zamanlarda da genellikle sağ politik görüşlerin ifade edilme yeri olarak önemli bir rol üstlendi. Sinema ve televizyon, her ne kadar televizyon sinemaya gidiş sayısında önemli bir düşüşe yol açtıysa ve sinemaseverler bu yeni formu küçümsemekten başka hiçbir şey taslamasalar da, hemen birbirlerini sevdiler.

Televizyon eski filmlerin ve özel olarak televizyon için yapılmış filmlerin gösterilme mekanizması haline geldi. Film stüdyoları televizyon kanallarını satın aldılar ve onlara ürünleriyle katkıda bulundular. Bazı yapımcılar (bu kitabın yazıldığı dönemde en önemlisi aksiyon filmi yapan Jerry Bruckheimer'dı) televizyona kendi yapım listelerini eklediler. 1970'li yılların sonunda video kasetlerin ve kablolu televizyonun ortaya çıkışıyla, filmler ve televizyon çok önemli bir düzeyde birbirlerinin işlevleri haline geldiler. Yönetmenler bir filmin kârlârını artırmak için video kaset ve günümüzde de DVD satışları ve kiralarına bağımlı oldular. Sinemaseverler sinema salonuna gitmek ile evde film izlemeyi dengeliyorlar. Gerçekten de DVD'ler destekleyici malzemeyle birlikte 2002'de o kadar popüler hale geldi ki, stüdyoya bir filmin kârının % 58'i gibi şaşırtıcı bir miktarını getirdiler. Onlar aynı zamanda stüdyolara filmlerin korunmaya değer olduğu, eğitici bir değere sahip olabileceği düşüncesini kazandırdılar (bu daha da şaşırtıcıdır) ve bu iki düşünceye stüdyolar daha önce asla sahip olmamışlardı.

Bu arada "yüksek" kültürün alanı daraldı. Sınıf ve eğitim tarafından mahkum ediliyor ve kendine müzelerde, konser

salonlarında ve radyo ile televizyondaki bazı yayınlarla kitapevlerinde bir yer buluyor. Ancak "yüksek" kültür her zaman marjinaldi ve bu durum giderek artıyor. "Popüler," özellikle de popülerin Amerikan versiyonu dünyadaki egemen biçimdir. Bu kültürün içinde birçok çeşitleme ve alt-biçim, çok sayıda ulusal tarz gelişti. Neredeyse bütün ülkelerde sinema her yerde hazır ve nazır, bütün diğer biçimlerin en yaygın olanıdır ve baskının da baskını kuşkusuz Amerikan sinemasıdır.

Yeni Ağ

Popüler kültürün yayılma ve bütünleşme yollarını tanımlamak için ağ imgesini kullandım. Bu ağı yaratmak için 19. yüzyılda gelişen farklı iletişim araçlarından bahsetmiştim. "Ağ" kuşkusuz yalnızca yeni anlamlar üstlenmemiş, aynı zamanda başka bir dizi alt-kültürü de yaratmıştır.

Film fotoğraftan ortaya çıkan 19. yüzyıl teknolojisinin ürünüdür. Gerçekten ilk teknolojik sanattır. 1990'ların ortalarında sayısalın film yapımı içinde yerini aldığı aynı dönemde bilgisayar evin bir eşyası haline geliyordu ve internet (world wide web), üzerinde filmin tartışma konusu olduğu topluluklar da dahil olmak üzere yeni toplulukların ve kültürlerin oluştuğu yeni bir "ekran" yaratıyordu.

Bilgisayar ekranı üzerindeki neredeyse her şey gibi Internet de her şeyin olduğu ama hiçbir şeyin çözümlenmediği bir işlem alanıdır. Filmlerden farklı olarak onun görüntüleri ve sözcükleri kapalı, bilinebilir kurmaca dünyaların içinde değillerdir. İnternetin anlatısı aslında araştırmanın ve katılmanın öyküsüdür, öznenin açık-uçlu bir sistem içinde ilerlemesidir. İnternet aynı zamanda yalnızca reklam hatırına değil (*Blair Cadısı* özellikle mükemmel bir film değildi, internet sitesinden çıkarak ağızdan ağza yayılmaya dayalı bir olguydu) ama küçük bütçeli filmlerin yapılabileceği, gösterilebileceği ve tartışılabileceği bir alan olarak sinemayı kucaklamaya başlayan bir uzamdır.

Kültürel olarak internet, bilgisayar oyunlarıyla birlikte alışılmamış bir biçimde film ve televizyonla kapalı bir entegrasyon yaratmıştır. Her biri diğeriyle etkileşim içindedir ve izleyicilerin katılımı ve onlarla etkileşim için daha fazla alan, yapımcılar için de daha fazla kâr sağlamıştır.

KÜLTÜR KURAMLARI

Tekrar ve tekrar kendimize, kâr etmeye yönelik kültürün – biçimlerinin her birinde – bize onu analiz etmekten muaf tutmadığını hatırlatmak zorundayız. İster sahip olunsun ister

bağımsız olsun isterse kullanıcının ya da sağlayıcının, izleyicinin ya da stüdyonun kontrolünde olsun, bizler hâlâ onun parçasıyız. Genelde popüler kültürün ve özelde sinemanın daha büyük kültürel pratik kompleksi içindeki yerini anlamak için, bazı kültürel inceleme kuramlarına, özellikle de kitle iletişim araçlarını ve sinemayı tartışanlara bakmak bizim için yararlı olacaktır. **Kültürel incelemeler** kültürel pratiğin bağlamı içindeki farklı türden metinleri, yani ekonomi ve sınıf, politika ve toplumsal cinsiyet, gereksinim ve arzunun damgasını vurduğu ürün, üretim ve günlük yaşamın materyallerini inceler. Kültürel metinlerin biçim ve yapılarını araştırır çünkü bunlar anlam yaratırlar ya da kendilerini üreten insanlar ve bunlarla eğlenen insanlar tarafından yaratılmış anlamlara sahiptirler. Kültürel incelemeler anlamı, günlük yaşamları içindeki insanlar ile duygusal ve entelektüel beslenme ve rahatlama için baktıkları imgelem ürünleri arasındaki karmaşık ilişkilerden oluşan kesintisiz bir süreç olarak düşünür.

Frankfurt Okulu

Kitle iletişim araçlarını inceleyen kültürel eleştirinin ilk dalgası bu konuyu çok sorunlu buldu ve bunun çok yerinde bir nedeni vardı. Frankfurt Sosyal Araştırmalar Enstitüsü 1924 yılında Almanya'da kuruldu. Enstitü'nün işlevi sosyoloji, psikoloji, kültür ve politika incelemelerini birleştirmekti. **Frankfurt Okulu** olarak bilenen enstitünün üyeleri ve destekçileri arasında 20. yüzyılın en önemli solcu düşünürleri vardı: Max Horkheimer, Theodor Adorno, Herbert Marcuse, Eric Fromm, Siegfried Kracauer ve Walter Benjamin. Onların solcu ve çoğunun da Yahudi olması nedeniyle Enstitü 1933'te Naziler tarafından kapatıldı. Üyelerinin çoğu çalışmalarını sürdürdükleri ve öğrettikleri Amerika'ya geldi.

Bu çalışmanın önemli bir parçası sinema ve kitle iletişim araçları incelemesidir. Siegfried Kracauer iki önemli sinema incelemesi yazdı: *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality* (1960) ve *From Caligari to Hitler: A Psychological History of the German Film* (1946). İkinci kitap kültürün ürettiği filmlere bakarak, kültürel ve politik bir felakete yol açan bir kültürel tarzı tanımlama girişimiydi. Theodor Adorno felsefe ve müzik üzerine makaleler ve kitaplar yazdı, Max Horkheimer ile birlikte *Aydınlanmanın Diyalektiği*'nin (1944) ortak yazarıydı. Bu kitabın "Kültür Endüstrisi" başlıklı bölümü, Walter Benjamin'in "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" adlı olağanüstü yazısı ile birlikte gelecekteki iletişim araçları, kültür ve politika incelemeleri için temel oluşturdu. Bunun oluşturulması zor bir temel olduğu ortaya çıktı. Gözledikleri toplum nedeniyle, kitle iletişim araçları konusunda Adorno, Benjamin, Kracauer ve Frankfurt Okulu'nun

diğer üyelerinin vardıkları sonuçlar ya çok olumsuz ya da belirsizdi.

1920'lerde Almanya kendisini modern tarihin en acımasız ve yıkıcı rejimine götüren devasa bir politik altüst oluş yaşayan bir toplumdu. Frankfurt Okulu popüler kültürün yükselişini, Alman politik kültüründeki otoriteryanizmin artışının bir parçası olarak gördü. Frankfurt Okulu bu toplumda izleyici, dinleyici ya da okurun ticari olarak üretilen ve dağıtılan müzik, haberler, görüntüler ve seslerin karmaşık yapısının parçası olduğu birbiriyle ilişkili bir metinler ağı yerine, yönetim ve endüstrinin hileli bir yakın ortaklık içinde filmleri izleyen, müzik ve radyo dinleyen insanlara hükmettiği dikey, piramit şeklindeki bir yapıyı gördü. Popüler kültürün tüketicileri, popüler medyayı güdümleyerek istekleri konusunda insanları yönlendiren otoriteryan bir yönetim tarafından bireysellikten ve öznellikten mahrum edilmiş aynılaşmış ve edilgin bir kitleydi.

Frankfurt Okulu'na göre popüler kültürün tüketicileri aslında *yaratıldı*, biçimlendirildi, uysallaştırıldı, *düzenlendi* ve yönetici politik partinin gönüllü aracına dönüştürüldü. Yine, bu görüş güçlü bir gerçekliğe dayalıydı. Kitle iletişim araçlarını insanların direnemediği, direnmek istemediği hoşa gider bir yolla enformasyonu, eğlenceyi ve sınırsız propagandayı biçimlendiren kontrol altına alınmış iletişim araçları olarak – özellikle de radyo ve sinemayı (televizyonu geliştirmekle meşguldüler) – ilk kullanan Hitler'in Nazi yönetimiydi.

Frankfurt Okulu hükümete ve endüstri, gazeteler, radyo yayıncılığı ve sinema içindeki yardımcılarına güçlü ve kontrol edici olarak bakarken, okurlar/dinleyiciler/izleyicileri de arzulu, zayıf ve kolayca aldatılan insanlar olarak gördüler. Horkheimer ve Adorno şöyle yazdılar: "Geç kapitalizmde yaşam sürekli bir kabul ritüelidir. Herkes kendisine boyun eğdiren iktidarla tam olarak özdeşleştiğini kanıtlamak zorundadır... Bütünleşme mucizesi, yani isyankarlığından vazgeçen savunmasız insanı hoş görüp kabul eden otoritenin bu sürekli lütfü faşizm anlamına gelir."

Frankfurt Okulu kitle iletişim araçlarının itaat içindeki tüketicisini sürekli hırpalamak zorunda olmadığını, insanların kolayca, gönüllü olarak boyun eğdirilebilen özgür iradelerinin olduğunu anladı. Bir gruba katılma, isyankarlığı bırakma, kitle içinde bütünleşme ve otoritenin lütfunu almadaki rahatlığı gördüler. Popüler kültürün Yahudi-karşıtlığını nasıl kolayca kabul ettiğini, anavatan için soyut çağrılarla ve umutsuz, baskılanmış yaşamdan kurtuluş vaatleriyle nasıl uyuşabildiğini gördüler ve belirttiler. Yönetici güçlerce üretilen müzikaller, melodramlar ve komediler

biçiminde kaba eğlence sunumlarla birlikte totaliter güce Almanların çoğunun direnmesi zordu.

Hitler'in yönetiminde kültürel farklılık, bireysel ifade ve sanatsal denemeler yalnızca korkutulmadı, aynı zamanda yok edildi. Ciddi sanatın, modern ve eleştirel sanatın yoz olduğu ilan edildi ve yasaklandı. Kitaplar yakıldı. Sanatçılar ülkeden kaçtılar. Popüler sanat Nazi ideallerini daimileştirmek için kurban olmayı teşvik ederek, Yahudilerden ve komünistlerden nefret etmenin, Hitler'i göklere çıkarmanın, alt-orta sınıf aile yaşamı, aile ve anavatanı övmenin dar tayfı içinde yeniden biçimlendirildi. Bir kültürün kolektif korkularının ve arzularının en derin ve biçimlenmemiş yönlerinden, o kültürün en temel içgüdülerini onaylayan ve güçlendiren yüzeysel eğlenceleri oluşturmak için politika ve iş dünyasının bir komplosu olarak faşizm, Frankfurt Okulu'nun kültür endüstrisi analizi için bir model oldu. Bu kültür sorgusuz sualsiz teslim olmuş göründü.

Amerikan Popüler Kültürünün Eleştirisi

Frankfurt Okulu araştırmacılarının popüler kültüre seçkinci bir perspektiften bakma eğiliminde olmaları şaşırtıcı değildir. Böylesine iğrenç bir politik kültürün parçası olan herhangi bir şeyin herhangi bir değeri olamazdı. 1930'lu yılların sonunda Amerika'ya geldiklerinde bu seçkinci konumu yanlarında getirdiler. Özellikle Adorno popülerden hoşlanmadı ve sık sık caz ile popüler müziğin değersizliği üzerine yazdı. Frankfurt Okulu seçkincilğinin en kötü yanı 1950'li yıllarda Amerika Birleşik Devletleri'nde popülerleşti ve bazı insanların kültürün yozlaşması ve genç insanlarda görülen olumsuz davranışlardan duyulan genel kaygıyla bütünleşti. 1950'li yıllar, II. Dünya Savaşı sonrası endişelerinin Sovyetler Birliği'yle yapılan Soğuk Savaş nedeniyle artmasıyla birlikte ciddi bir kültürel istikrarsızlık dönemiydi. Altüst olma ve düşmanın ülkeye sızması hakkındaki paranoya bu on yılın ilk yarısı boyunca Birleşik Devletler'e egemen oldu ve popüler kültür toplumun korkularının önemli bir hedefi haline geldi.

1950'li yıllardaki popüler kültür karşıtı söylev birçok kesim tarafından sürdürüldü. Sağcı politikacıların ve gazetecilerin saldırıları, birçok endişeyi tahrik etse de, sofistike değildi. Onlar Frankfurt Okulu'nun, ürünlerini istekli kitleleri yönlendirmek için üreten eğlence üreticileri ile iktidarın karşılıklı ilişki süreci olan kültür endüstrisine dair gelişkin tanımı sunmadılar. Gerçekten de bazı Soğuk Savaş yazarları Frankfurt Okulu'nun argümanını baş aşağı çevirdiler. Frankfurt Okulu medyanın ve nüfusun yukarıdan aşağıya doğru kontrolünü analiz ederken, 1950'lerin medya

eleştirmenleri medyanın – özellikle de sinema ve televizyon – seçkinci ve solcu olduğunu öne sürdüler (bazıları bunu hâlâ yapıyor). Onlara göre medya halkın inanç sistemini denetlemekten çok, bu inanç sistemini ve değerleri altüst ederek yıktı. Bu da McCarthy döneminde sinema ve medyada çalışan insanların ispatsız olarak komünistlikle suçlanmasına yol açtı.

Daha az tehlikeli ideologlar, aslında birçok solcu entelektüel popüler kültürün basitçe çok değersiz ve sığ olduğunu öne sürdü. Eğer insanlar kitle iletişim araçları sayesinde eğleniyorlarsa, filmler, pop müzik ve televizyonla ilişkileri sonucu entelektüel ve duygusal tepkide zaten gerilemişlerdi ya da yakında öyle olacaklardı. Bazı popüler kültür eleştirmenleri bu kültürü cinselliği ve şiddeti artıran bir kültür olarak gördüler ve bazıları hâlâ öyle görüyor. Çizgi romanlar, gençleri hedefleyen filmler ve 1950'lerin sonuna doğru rock and roll müziği en büyük suçlular olarak görüldüler. Kongre oturumlarında bunların etkileri incelendi. Ve kuşkusuz 1950'li yıllarda televizyonun yükselen gelişimine dehşetle bakıldı. Üreticileri, yapımcıları ve tanıtımcıları televizyonu canı sıkkın ev kadınlarını teskin edecek ve aileleri bir arada tutacak bir mucize olarak görürken, karşıtları televizyonu kültürel standartların daha da gerilemesi olarak gördüler. Televizyon kültürün özelliksiz, homojenleşmiş kitleye indirgenmesinin bir diğer göstergesiydi.

Yüksek Kültür, Kitle Kültürü ve Orta-Sınıf Kültürü

Kitle iletişim araçlarının karmaşık toplumsal ve kültürel boyutları, 1950'lerin eleştirmenleri için bu araçların çürüme ve yozlaşmanın işaretleri olması kadar önemli değildi. 1950'lerde ve 1960'ların başında seçkinci kategoriler haz gibi muğlak olan konulara dayalı olarak sanatlar ve alımlayıcılarına dair katı bir ayrım yapmayı sürdürdü. Sinema ve kültür eleştirmeni Dwight MacDonald 1950'ler kültürünü üç kategoriye ayırdı. Eski "düşük, alelade ve gelişmiş" sınıflaması yerine daha az etnik ve ırksal bir metafor bularak yüksek kültür – seçkinlere yönelik karmaşık, verimli sanat – hakkında konuştu ama dikkatini kitle kültürü (masscult) ve orta-sınıf kültürü (midcult) dediği olgulara yoğunlaştırdı. Popüler kültürü iki gruba ayıran MacDonald, Elvis Presley plakları ve filmlerinden Tennessee Williams tarafından yazılan oyunlara ve filmlere ve canlı televizyon dramalarına dek uzanan yeni bir eğlence tarzıyla eğlendirilen bir on yıldan (1950'ler) söz edebildi.

Bu yeni kategoriler Amerikan popüler kültür tartışmasına karmaşıklığın bir öğesini dahil etmeye başladı. Ama bunlar hâlâ

aşağılayıcı ve yargısaldı: MacDonald kitle kültürü için "yeni bir yönde kötü: teorik olarak iyi olma olasılığına bile sahip değil" der. Orta-sınıf kültürü yalnızca kötüyü daha kaliteli bir biçimde yeniden üretir: "Yüksek Kültür" standartlarına saygı gösteriyormuş gibi yaparken, aslında bu standartları sulandırır ve bayağılaştırır. Orta-sınıf kültürü ciddiyet izlenimini verirken, kitle kültürünün aynı kabalıklarını yeniden üretir (18. ve 19. yüzyıl romanlarından ya da yakın tarihli çok satan romanlardan yapılan filmler orta-sınıf kültürünün şimdiki örnekleri olarak görülebilirler). Aşağılayıcı olsa da, bu sınıflamalar popüler kültürün yekpare olmadığını, sınıf ve haz konularının daha iyi bir tanım elde etmek için kullanılabileceği gerçeğini en azından kabul etmeye ya da belirtmeye başladı. Ancak çoğu tutucu eğilime sahip 1950'ler ve 1960'ların başındaki kitle iletişim araçları eleştirmenleri Frankfurt Okulu'nun çok yönlü ideolojik analizini dikkate almaksızın, sövüp saydılar ve korkuları artırdılar. Bunlar yukardan bakan görüşlerdi. Bu arada popüler kültür yayıldı.

1950'lerin sonunda, Afro-Amerikan ritmi ve blues olarak başlayan ve daha sonra country ve western formatlarıyla bütünleşen "rock and roll" genç insanların eşi benzeri olmayan eğlence arzusunu karşılayacak bir gücün peşinde koşmaya başlamış yeniden canlanan, aktif bir gençlik kültürünün önemli bir bileşeni oldu. Sinemada yabancı filmlerin etkisi filmleri yüksek kültür yönünde itmeye başladı. Aynı zamanda nüfus banliyölere kaydığı için, sinemaya gidiş azalmaya, televizyon izleme ise artmaya başladı. Bu duruma yanıt olarak Amerikan sineması değişti ve hem kitle kültürü hem de orta-sınıf kültürü filmleriyle sürekli değişen izleyici profilini kesin olarak saptamaya çalışarak, özel türden filmlerle özel yaş gruplarını hedeflemeye başladı. Popüler kültür – hem üreticileri hem de tüketicileri – daha karmaşıklaştı ve onunla ilgili yeni kuramlara gereksinim duyuldu.

Benjamin ve Mekanik Yeniden Üretim Çağı

Yeni kuramlar bir çok yönden birbirine yaklaşmaya başladı. 1960'lı yıllarda sinema incelemelerinin artışı ve 1970'lerin başında feminist kuramların gelişmesi popüler kültürün ciddi analizine artan ilgi için zemin oluşturdu. Bu kuramların çoğu 1936 yılında bir Frankfurt Okulu üyesinin yazdığı bir yazıdan çıktı. Bu yazı popüler kültür ve onun daha geniş kültürel matriksle ilişkisi üzerine yargısal olmayan, uygun bir biçimde politik, spekülatif ve kompleks bir düşüncenin temelinin oluşmasına yardım etti. Walter Benjamin "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı" adlı yazısında kendisine başlangıç noktası olarak film ve popüler kültürün diğer ürünlerini mümkün kılan yeniden üretim, depolama ve dağıtımın

yeni öğelerini alır. Benjamin için seçkin sınıfların eski sanatı ile kitlelerin yeni popüler sanatı arasındaki fark, popüler ya da kitle sanatının müzelerin ve kütüphanelerin alışılmış alanlarının dışında mevcut olmasıdır. Görüntü (her ne kadar Benjamin'in düşünceleri kaydedilen müziğe, fotoğrafa, televizyona ve günümüzde de sayısal medyaya yararlı bir biçimde uygulanabilirse de, onun başlıca inceleme konusu filmdir) bir mekanda korunan, korku ve hürmetle izlenen biricik, türünün tek örneği değildir. Günümüzde görüntü sonsuz sayıda çoğaltılabilir ve kullanılabilir. Onu özel, hatta kutsal kılan ve Benjamin'in aura dediği özelliğini yitirmiştir.

Aura geleneksel bir yüksek sanat yapıtının biricikliği olarak düşünülebilir. Orijinal bir resmin aurası vardır. Türünün tek örneğidir, yalnızca asılı olduğu yerde orijinalliği içinde görülür ve izleyici ile yapıtın ayrıcalıklı ilişkisi içinde bakılır. Bir romanın, yazarının imzaladığı ilk baskısının bir aurası olabilir, bir oyunun ya da senfoninin canlı icrası gibi. Aura yeniden üretilemez, otantiktir, bir sanatçının ya da topluluğun elinden orijinal üretimdir ve saygılı bir mesafeden izlenir. Popüler, kitlesel-üretilmiş sanat aurasızdır. Bir rock grubunun sahip olduğunuz CD ya da indirdiğiniz şarkı aynı orijinalden çıkarılmış binlerce – yüz binlerce – diskle aynıdır. Cleveland'daki çok salonlu bir sinemada ya da oturma odanızda bir DVD'de izlenen bir filmin kopyası West Palm Beach'de oturma odasında DVD'de izlenen ya da (yeniden seslendirilmesi hariç) Almanya, Frankfurt'taki bir sinema salonunda izlenen kopya ile aynıdır. Burada biricik, ele gelir olan hiçbir şey yoktur. Sayısal, elektronik ya da optik veri hariç hiçbir şey yoktur. Yapımcıların giriş parası ödeyerek her yerdeki diğer bütün izleyicilerle aynı tepkiyi vermesini umdukları izleyicinin dikkat kesilmiş gözleri ve kulakları dışında insani bir varlık yoktur.

Benjamin Frankfurt Okulu üyelerinin çoğundan farklı olarak, bu gelişmeye korkuyla bakmadı. O bunu tarihsel ve teknolojik bir olgu, toplum ve kültür eleştirmenlerinin hakkında düşünmesine rağmen devam eden bir süreç olarak gördü. Popüler kültürün gelişimini baskıcı bir gerçeklik değil, potansiyel olarak özgürleştirici bir gerçeklik olarak anlaşılması gereken bir durum diye düşündü. Auranın kaybolması ve erişim rahatlığı iki anlama geldi. Herkes imgelem ürünleriyle ilişki kurabilirdi ve herkes yapabildiği ölçüde aurasız yapıtlar üretmekte özgürdü. İşin tuhafı auranın kaybolması yapıtla daha yakın bir ilişkiyi getirebilirdi. Ritüel ve orijinal dehanın yapıtını kuşatan saygıyla karışık korkunun yerini her sanatseverin içten yorumu alabilirdi. Benjamin şunları yazdı: "İlerici tutum, görsel ve duygusal hazzın uzmanın yönlendirmesiyle dolaysız ve yoğun karışımı tarafından tanımlanır." Herkes bir eleştirmen haline gelir, anlam çıkarabilir,

yargıda bulunabilir. Herkesin kavrayışı genişler. "Etrafımızdaki şeylerin yakın-çekimleriyle, bilinen nesnelerin gizli ayrıntılarıyla, kameranın dahice rehberliğiyle sıradan ortamları irdeleyerek film bir yandan yaşamlarımızı yöneten gereklilikleri anlamamızı artırır; diğer yandan da bize sınırsız ve akla gelmedik bir devinim alanı sağlar."*

Sinema ve diğer kitle iletişim araçları dünyanın yaratıcı temsillerine bir giriş ve katılma alanı sunar. Onları herkese sunar. Benjamin kesinlikle kitle iletişim araçlarının ve politikanın gerçeklikleriyle, özellikle de ülkesindekilerle ilişkisiz değildi. İzleyici sayısı arttıkça kitle sanatının ilerici düşünceleri sunmasının daha da güçleşeceğinin farkındaydı. Nazilerin kitle iletişim araçlarıyla bütün olarak kültüre ne yaptığını da biliyordu. Bunu doğrudan yaşadı. Ülkesinden ayrılmak zorunda kalan, yaşamını bir süre kaçarak sürdüren, kitle iletişim araçları kadar melekler üzerine de yazan bu Yahudi, mistik ve Marksist entelektüel 1940 yılında ülkesinden uzakta, İspanya sınırında intihar etti. Faşizmin kitlesel olarak üretilen sanata yanlış bir aura yüklemeye, onu bir seyirliğe/gösteriye (spectacle) çevirmeye ve politik ritüelin ve kaçınılmaz olarak savaşın hizmetine koşmaya çalıştığını anlamıştı. Komünizmin başka bir yolu deneyeceğine, izleyiciyi ve sanat yapıtını ortak bir eylem politikası içinde özgürleştireceğine inanıyordu. Böylesi bir görüş şu anda geçerli olmasa da, bir kitle sanatının kitlelerin kültürün politik işleyişine katılımı anlamına gelebildiği anlayışını yansıtır. Ütopyan bir düşünce!

Benjamin bir kültür kahiniydi ve doğrudan filme yönelik sözleri günümüzde sayısala uygulanabilir. "Mekanik Yeniden Üretim Çağında Sanat Yapıtı"nda şunları yazdı:

Her geçen gün bir nesneyi, benzerliği ve yeniden üretimi yoluyla el altında bulundurma itkisi güçleniyor. . . Bir nesneyi kabuğundan çıkarmak, onun aurasını yok etmek öyle bir algılamanın işaretidir ki, "nesnelerin evrensel eşitliği duygusu," bir nesneyi yeniden üretim yoluyla eşsiz bir nesne olmaktan çıkaracak derecede artmıştır. Gerçekliği kitlelere, kitleleri de gerçekliğe uydurmak algılama için olduğu kadar düşünme için de sınırsız bir hareket serbestliği sürecidir. . . [İnsanlar] sanat yapıtlarına yönelik bütün geleneksel davranışların yeni bir biçimde doğduğu bir matristir.

---

* Bu alıntı Walter Benjamin, *Pasajlar*, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 1994, s. 62'den aynen alınmıştır. (Ç.)

Devlet Müdahalesinin Aurası

Politika da dahil olmak üzere birçok düzeyde çok sayıda insanı içine alan popüler bir sanatı geliştirmek için iktidarların sanatçılarla birlikte çalışmasının önemli örnekleri olmuştur. Rus devriminin hemen ardından gerçekleştirilen – ve Benjamin"in komünal, politikleşmiş bir sanat düşüncesi için model oluşturan – sanatsal etkinlik başarılı bir örnektir. 1920'li yıllarda Eisenstein'ın, Dziga Vertov'un ve diğer yönetmenler ile görsel sanatçıların çalışmaları 20. yüzyılda örneği olmayan bir enerjiyi, izleyiciye ulaşma ve izleyicinin aklı ve duygularıyla aktif bir biçimde ilişki kurma arzusunu gösterdi. Stalin bütün bunlara bir son verdi. 20. yüzyıl boyunca başka yerlerde de devletin sanata müdahalesine yönelik birçok girişim olmuştur. Almanya 1970'li yıllarda devletin televizyona mali yardımları sayesinde kendi sinema endüstrisini yeniden canlandırdı. Televizyon için filmler yapıldı ve bunlar sinema salonlarında da gösterildiler. Halkın tepkisi çeşitliydi ama mali yardımlarla yapılan filmlerin çoğu mükemmeldi. Genel olarak kamu kaynakları *Daughters of the Dust* örneğinde gördüğümüz gibi ciddi ve bağlanmış, kişisel ve politik bir sinemanın desteklenmesine yardım etti. *Down by Law* (1986), *Dead Man* (1995), *Ghost Dog* (1999) ve *Coffee and Cigarettes* (2000) gibi filmlerin bağımsız Amerikalı yönetmeni Jim Jarmucsh para ve dağıtım desteğini kamu ve özel çeşitli Avrupa kaynaklarından alır. Ancak kamu kaynakları Benjamin'in mekanik yeniden üretim çağında olmasını umduğu izleyici, yapıt ve genelde kültürün büyük ölçekli karşılıklı etkileşimini desteklemede daha az başarılı olmuştur ve Birleşik Devletler de dahil birçok hükümet finansal bir rol oynamakta giderek daha az istekli olmaktadırlar.

Birmingham Kültürel İncelemeler Okulu

Kültürel incelemeler bir hareketten çok kültürün ve ürünlerinin nasıl düşünüleceği üzerine gevşek bir entelektüel mutabakatlar ilişkisidir. 1920'lerde ve 30'larda Almanlar tarafından başlatılan, Benjamin'in yazısının etrafından birleşen kültürel incelemeler İngiliz kültür kuramcısı Raymond Williams tarafından geliştirildi ve adını İngiltere'deki Birmingham Centre for Contemporary Cultural Studies'den aldı. Bu geniş alana yayılan disiplinin bazı önemli temel ilkeleri vardır: kültürün araştırılması disiplinlerarasıdır ve geniştir. Bütün olaylar kültürel pratik bağlamında görülür ve bu pratik yalnızca seçkin kültür endüstrisi tarafından değil, sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyet tarafından belirlenen birçok alt-kültürün etkinlikleri ve müdahaleleri tarafından belirlenir. Kültürel pratik hem yapıtların üretimini hem de tüketici tarafından bunların alımlanışını içerir. Kültür ve onun

bütün bileşenleri tutarlı, okunabilir, interaktif "metinler" olarak yorumlanabilirler.

Bu metinler öz olarak araştırmanın amacı açısından tecrit edilebilirler ve daha sonra da kendi kültürel bağlamlarına yeniden yerleştirilebilirler. Bir romanı ya da biricik metinler olarak Alfred Hitchcock'un *Sapık*'ını (*Psycho*, 1960) ya da James Cameron'un *Terminatör*'ünü (*Terminator*, 1984) analiz edebilirim. Onların biçimsel yapılarını, imgelerini ve anlatı biçimini çözümleyebilirim. Ancak aynı zamanda bu filmleri (*Sapık*'ın durumunda) 1950'li yılların sonundaki kültür ile stüdyo sisteminin son dönem ekonomisiyle ya da (*Terminatör* örneğinde) 1980'li yılların kıyamet beklentisi içindeki bilinci ve süper kahramanın bilim-kurgu ile bir araya gelişiyle birleştirmek zorundayım. Bu filmlerin parçalarını, örneğin *Sapık*'taki otomobilin hareketlilik ve güvenliğe yönelik belirsiz bir tepkiyi yansıtma tarzını ya da eski karanlık evin gotik edebiyattan ya da Hollywood korku filmlerinden benzer görüntüleri nasıl yinelediğini kültürel metinler olarak okuyabilirim. *Terminatör*'deki robotlara, kültürün makine-insan imgesine yönelik uzun vadeli yakınlaşma ve uzaklaşma süreçleri açısından bakabilirim. *Sapık* ve *Terminatör* Freud'un Oidipus öyküsünün popüler imgelemine bir diğer giriş olarak çözümlenebilir: *Sapık* annesi tarafından mahvedilmiş bir çocuğu; *Terminatör* ise mahveden ve mahvolan erkek egemen karakterlerin bitmez tükenmez ve sonuçsuz arayışını anlatır. *Terminatör* Soğuk Savaş'ın sonuna bir tepki ve düşmanın onlar değil kendimiz olduğunu keşfettiğimizde ortaya çıkan bilinmeyen dehşetler olarak okunabilir. Her iki film de kültürün modern dünyayla, ümitsizlik, boşluk ve bilinmeyenin dehşetleriyle uzlaşmayı sürdürme, yine kültürün kadın ve erkek meseleleriyle, bunun cinsellik nedeniyle çekiciliği ve iticiliğiyle, ötekilikten ve farklı olandan büyülenme ve korkmasıyla ilgilenme yolları olarak görülebilir.

Alımlama ve Müzakere

Sanat yapıtı ve onun kültürel ve tarihsel ortamının alışılmış anlamında metin ve bağlam kültürel incelemeler içinde yeniden düzenlenirler. Bireysel çalışma, kültürün işleyişi, bakma, anlama ve katılma eylemlerimizin tümü birbirini etkileyen metinler olarak okunabilir. İzleyici ile film arasındaki etkileşim yorumlanabilecek bir metin türüdür. Biçim ve anlam yalnızca onların bütün karmaşıklıkları içinde kesişmelerini incelediğimizde anlaşılır olurlar. Burada önemli olan kültürün ve işleyişinin okunabilirliği ile tutarlı bir analiz içinde okuduğumuzu anlama, parçalara ayırma ve daha sonra birleştirme sürecidir. Hiçbir öğe garanti değildir. Bütün parçalarından oluşur ve her parça diğerine tepki verir.

Benjamin'i okuyarak kültürel incelemelerin kitle iletişim araçları incelemelerinin geleneksel düşüncelerinin birçoğuna karşı olan başka bir ilkesini sunduk. Kültürel incelemeler popüler kültür ürünlerini belirleyen ve kültürü yukardan aşağıya doğru aynılaştıran iktidar, politika ve iş çevrelerinin birliği olarak "kültür endüstrisini" önermek yerine, üretim, tepki ve alımlamanın karmaşık bir karşılıklı etkileşimine bakar. Popüler iletişim araçlarının tüketicileri gördükleri ve duyduklarının kaba homojenliğiyle bastırılan ve baskı altına alınan sessiz, yılmış ve aynılaşmış bir kitle değildir. İnsanlar çok farklı yönlerden, farklı anlama düzeyleri ve yorumlama yetenekleriyle tüketirler. Küçük ve büyük gruplar kadar bireyler de kendi ekonomik ve toplumsal sınıfları tarafından belirlenirler, tıpkı yüksek kültürel ürünlerin tüketicilerinin yaptığı gibi, popüler metinlerle anlamları müzakere (negotiation, Birmingham kültürel çalışmalar okulu için anahtar sözcük) eden alt-kültürleri oluştururlar. Müzakere popüler kültür ürünü ile tüketici arasındaki bir ilişkiyi akla getirir. Tüketici bir şarkıdan, bir televizyon programından ya da bir filmden istediğini alır ve muhtemelen ciddi bir şekilde hiç de bir şey almaz.

İnsanların çok yararlı ya da haz verebilir olan metin anlamlarını müzakere etmede kullandığı farklı koşulları ve değişik gereksinimleri vardır. İnsanlar idrak edebilir ve ifade edebilir, kendilerini sesler ve görüntülerle boğan popüler ürünlerin üreticisinin arzularıyla mücadele edebilir. Herkes yorum yapar, herkes yanıt verir. Geleneksel kitle iletişim araçları incelemelerinin yekpare olarak gördüğünü, kültürel incelemeler sınıf, ırk ve toplumsal cinsiyetin damgasını vurduğu, arzuları ve aklı olan bireylerin karmaşık bir grubu olarak görür. Bizler yalnızca kültür endüstrisinin kuşaktan kuşağa aktardığını kabul etmeyiz, onunla ilgilenir, onu kullanırız.

Metinle müzakere yapma işleminin yanında açıp boşaltma çalışması gelir. Daha önce görüntünün ekonomisinden bahsetmiştim. Klasik stilde yapılan filmler – televizyon programları, reklamlar ve diğer popüler biçimler kadar – küçük bir uzamda çok miktarda enformasyon taşır. Çoğu anlatı ayrıntısı bir bakışta, bir jestte, bir baş işaretinde, bir kamera hareketinde, bir kesmede depolanır. Filmleri anlarız çünkü gelenekleri, nasıl okuyacağımızı ve yorumlayacağımızı biliriz. Kültürel incelemeler geleneklerle hareket edebildiğimizi ve çok gizli anlamları ortaya çıkarabildiğimizi, bir film, şarkı ya da televizyon programını anlama istek ya da gereksinimimize uygun olarak kodları çözdüğümüzü savunur. Örneğin televizyon programları olan *Buffy the Vampire Slayer* ya da *Sex and the City*'den toplumsal cinsiyet ve kadınların gücüyle ilgili ne kadar çok enformasyon ve duygusal

tepki alındığını düşünün. Seçtiğimiz, tercih ettiğimiz bir metni açar ve yorumlarız. Yorumumuzun ille de üreticinin niyetine uyması gerekmeyebilir. Örneğin *Uzay Yolu* (*Star Trek*) ve *X Files* ya da *Yüzüklerin Efendisi*'nin (*Lord of the Rings*) kadın hayranları kendi gözde programları ya da filmleri hakkında hayli erotik, eşcinsel öyküler ("slash fiction") yazıyor ve internette yayınlıyorlar. *Elm Sokağında Kabus* (*Nightmare on Elm Street*) filmlerinin kötü kabus kişiliği Freddy Krueger gençler için korkuyla karışık bir hayranlık figürü haline geliyor. Rap müzik ve şarkı sözleri Afro-Amerikan sokak yaşamı için ritimler ve anlatılar sağlıyor. *Terminatör* yönetmen, izleyici ve yıldız oyuncu arasında yapılan ustaca düzenlemeyle, yok edici canavardan vekil babaya yöneliyor ve 2003'te California valisi olarak zirveye çıkıyor. Forrest Gump ahmak cesareti için rol modeli haline geliyor. *Titanic*'in (James Cameron, 1997) karşı sınıflardan aşıkları birer tapınma nesnesi ve teenage umutsuzluğunun onaylanması haline geliyor. Genç erkek ve kız grupları gençler için arzunun yüceltilmesini ve cinsel özgürlük ikonlarını sağlıyor. Bütün bu durumlarda izleyiciler ve dinleyiciler farklı biçimlerde tepki veriyor ve bu tür ürünlerin onlar için sahip olduğu niyetleri kavrıyor ve bir ironi yeteneğiyle anlıyor.

Yargı ve Değerler

Belki de müzakereler, kodların açımlanması ve kültür metinlerinin yeniden okunmaları tümüyle olumlu sonuçlar ortaya çıkarmaz. Popüler ve yüksek kültür kötü bir şekilde ya da aptalca üretilebilir. Bazı tüketiciler zekice yanıt vermeyebilir. 1990'larda Balkanlardaki korkunç savaşlar sırasında Sırp milliyetçiler 1980'lerin bireysel kahramanlığın sinemadaki ikonu Rambo gibi giyindiler ve insanları öldürdüler. Arnold Schwarzenegger Birleşik Devletler'in bir eyaletinin valisi oldu – popüler bir klişe herkes için "soylu" olmayabilir. Ancak bu "soyluluk" düşüncesi popüler kültürün bir değersizlik olduğu düşüncesi kadar kültürel bir klişe olabilir. Bazı bireylerin ya da grupların kültürü kötü bir biçimde kullanması görülmemiş ya da yeni bir durum değildir. Naziler müzisyen olan Yahudi mahkumlara toplama kamplarında Mozart çaldırdılar. Buradaki mesele, kültürel incelemelerin ahlâki bir merkezi korurken yargısal olmamaya çalışmasıdır (bunu yalnızca ümit edebiliriz). Kültürel incelemeler ilk olarak tanımlamaya, analiz etmeye ve açımlamaya çalışır. Yargı anlamaktan sonra gelir.

Bu çok karmaşık bir meseledir çünkü bizi sağduyu, dikkatli analiz ve tamamen düşünmeme arasına yerleştirir. Birçok insan hâlâ sinemayı, televizyonu ve rock'ı değersiz ve potansiyel olarak tehlikeli diye düşünmüyor. Onlar interneti pornografi yuvası ya da diğer insanların entelektüel özelliklerinin çalınma alanı olarak

görüyorlar. Muhafazakâr politikacılar kültürü mahvettiği için Hollywood'u kınıyorlar. Şiddet içeren filmin ve televizyon programının çocuklarda şiddeti tahrik edip etmediğini keşfetmek için araştırma üzerine araştırma yapılıyor ve her araştırma değişik bir yanıt veriyor görünüyor.

Ancak sonunda bir yargı mutlaka gelmelidir. Eleştirel düşünceyi oluşturan ve yöntembilimin rehberlik ettiği kavrama ve çözümlemenin etkileşimi, her eleştirmeni kültürün geniş, genel modelleri içinde soyutlama yapmaya ve daha sonra da gizli anlamlar için bu modelleri çözümlemeye yöneltmesi gerekir. Bu modellerin tanımlanması ve değerlendirilmesi öznel olacak, eleştirmenin sahip olduğu değerler ve moral inanışlara dayanacaktır. Popüler kültürün bazı yönleri eksik, hatta entelektüel ve ahlaki olarak onur kırıcı bulunacaktır ama bu yargı daha sonra her şeyi kapsayan bir kınama olmayacaktır. Belki de kültürel incelemelerin anahtar öğesi genel olarak analiz edebilmesi ve yargılarını ayrım yaparak vermesidir.

Metinlerarasılık ve Postmodernizm

Büyük ölçüde popüler kültür yapıtlarının basit atraksiyonları ve kültürün bir parçasının onları eleştirmesi, diğer parçasının onları kucaklaması ve kendi malı haline getirmesi nedeniyle bu ayrım zordur. Bu yapıtların kendileri ayrım yapmayı zorlaştırır çünkü onlar birbirlerini besleme, karşılıklı etkileşimde bulunma ve önemli ölçüde birbirlerini içlerine alma eğilimindedirler. Filmler diğer filmlere göndermede bulunuyor; müzik stilleri başka stillerden alıntılarla doludur – örneğin örnekleme rap'in yaygın bir biçimsel öğesidir; haberler sansasyonelliğe teslimiyet gösteriyor ve korku tüccarlığı yapıyor; cinsellik ve şiddet neredeyse bütün kitle iletişim araçlarının önemli öğesidir ve dünyanın daha rasyonel araştırmalarının yerine geçiyorlar. Kültür hızla kurgulanan görüntü ve seslerin esiri olmuş görünüyor. Parçalara ayrılma egemen durumdadır ve bu parçalama Eisenstein ya da Klasik Hollywood Stili tarzında değildir. Rock videolarında, sinemada klasik stilin birleştirici öğesi, Eisenstein tarzı montajın analitik ve politik enerjisi olmaksızın hızın heyecanına kurban ediliyor. Parçalara ayıran klasik stil bütünmüş gibi görünürken, bu stil hâlâ anlatı filmlerine hakimdir ve diğer biçimlerde – müzik videoları (şarkı klipleri), televizyon programları, haberler – parçalar, parçalar olarak sunulurken aynı zamanda neredeyse ayırt edilemez bir akış içinde akıyorlar. Ticaret, imgelem, kültür, haberler iç içe geçiyor ve bizi analizi güçleştiren bir sürece sokuyorlar.

Bu, hiyerarşilerin, tanımlamaların ve ayrımların işlemez hale

geldiği ve hemen görülenin derinlemesine anlamanın yerine geçtiği postmodernin stilidir. Kültürel incelemeler postmoderni keşfetti ve sanki gerekliymiş gibi onu benimsedi. Kimse popüler kültüre özlemle bakamaz ve imgeler ile düşüncelerin genellikle fark edilemez akışını – keyifle ya da korkuyla – kabul edemez. Sinema ve televizyonda anormal şiddet görüntüleri şiddetin hedefi olan karakterlerin santimantalliği kadar sıradanlaştı; yoksulluk, acı ve açlık görüntüleri fark gözetmeden televizyon haberlerinde görülüyor, duygularımızı harekete geçiriyor ve hızlı bir biçimde yeniden yok oluyorlar. Görüntüler yok olduğunda, sempatimiz de yok oluyorlar. Bir giysi imalatçısı mallarını satmak için ölünün ve ölümün ya da idam edilmek üzere olan mahkumun görüntülerini kullanıyor. Her şey aynı anlama ya da gönüllü anlamama düzleminde oluyor gibi görünüyor. Popüler kültür sürekli bir iddia ve yalanlama, gösterilenin önemini iddia etme ve gerçekten geldiği her anlamı yalanlama durumu içinde görünüyor.

Bu durum zorunlu olarak hepimizi medya tarihçisi ve eleştirmeni haline getirmiş olmalıdır. **Metinlerarasılık** – farklı metinlerin karşılıklı olarak birbirlerinin, bir metnin diğerinin içine nüfuz etmesi – bize birlikte büyüdüğümüz popüler kültür konusunda ne kadar akıllı olduğumuzu hatırlatmayı sürdürüyor. Sinemadaki, televizyondaki ve reklamlardaki görüntülerin hızlı akan birliği bizi çok miktardaki görüntüden anlam çıkarmaya ve çözümlemeye zorluyor. Bir televizyon reklamında kemanların kesik ve güçlü çalınışı *Sapık*'ı düşünmemizi sağlayacaktır. Yerel araba satıcısı için bir reklamda *Also Spake Zarathustra*'nın başındaki müzik çalınacaktır ve biz *2001: Uzay Macerası*'nı hatırlayacağız. *The Simpsons*'ın herhangi bir bölümü bir düzine filme yapılan göndermeleri içerecektir. Herkes kültürün görüntüleri ve sesleri konusunda akıllıdır, kimse daha akıllı olmasa da.

Bu argümanda 1950'li yılların popüler kültür eleştirileri kadar, Frankfurt Okulu'nun etkilerini de bulduysanız, bunun nedeni kültürel incelemelerin tümüyle kucaklayıcı tutumu ile neyin önemli olduğu neyin olmadığı duygusunu muhafaza etme gereksinimi arasındaki gerilimidir. Kültürel incelemeler bireylerin kendileri için önemli olduğunu düşündüklerini aldığı anlayışıyla popülerin bütün yönlerinin kabul edilmesinde ısrar eder. Daha geleneksel eleştiri değer yargısını, ayrım yapmayı ve hiyerarşilerin korunmasını ister. Kültürel incelemelerin bazı uygulayıcıları postmodernin aynılaşmış akışını onaylarken, diğer eleştiri okulları bu yaklaşımın yargıda bulunma ve ayrıma gitmekten feragat etmesine dehşet içinde bakıyorlar. Her zaman olduğu gibi, en iyisi entelektüel bir uzlaşmaya varmaktır. Müzakere anlayışı, yani popüler kültür tüketicisinin aptal olmadığının kabul edilmesi, gerçekten ayrım

yapma işleminin olabileceğini anlamamıza yardım eder. Postmodern bir eleştirmen şunu öne sürebilir: izleyiciler ve dinleyiciler öylesine gelişkin durumdalar ki, görüntüler ve sesler kesinlikle seri ateş, kelime oyunu ve metinlerarası bir yapı içinde kullanılabilirler. Belki de önceden duyduğumuz ve gördüğümüz içindir ki, kimse eski anlamları kabul etmez ve yeni anlamlar da henüz türetilmemiştir. Aynı zamanda her eleştirmen parçalanıyor olduğu sırada bile sınırların farkında olmalıdır. Yargılarda bulunmak sınırların kabulüne dayanır. Onları her zaman yerinde tutmayı istemeyebiliriz ama onların yerlerini, tarihlerini ve nereye yönelebileceklerini belirtmek zorundayız.

Bu noktaya kadar filmin biçimi ve içeriğine dair tartışmamış anlama, analiz etme ve yargıda bulunma için araçlar sunmuştur. Filmin kültürel bağlamlarını ve yargılarımızı okumak ve açıklamak için elimizin altındaki anlamları anlamak, bir diğer öğe olan film anlatısını inceleme fırsatını sunar: filmlerin öykülerin nasıl anlattığını, bu anlatımı kimin yaptığını gördük ve şimdi de biçim ve kültürün bağlamları hakkındaki bilgimizi kullanarak, anlatılan öyküleri anlamaya çalışabiliriz.

ÖLÜM KORKUSU VE *ZOR ÖLÜME* UYGULANAN KÜLTÜREL ELEŞTİRİ

Bir kültürel incelemeler kuramını filmin biçimsel yapısı anlayışıyla nasıl birleştiririz ve sinemasal metinlerin, onları daha büyük kültürel pratiklerin ve bir bütün olarak kültürün içine yerleştiren bir okumasını nasıl yapabiliriz? Böylesi bir görev bir filme ve o filmin biçimi, anlatı yapısı, oyuncuların ve yıldız oyunculuğun işlevi de dahil bir çok öğeyi nasıl bir araya getirdiğine yakından bakmayı içerirdi. Bir filmin tematik yapısına – ne dediğine yönelmemiz gerekirdi. Filmi kendi türünden filmlerin bağlamı içine yerleştirmeyi ve metinlerarası yapısını incelemeyi isterdik. Daha sonra bütün bunları almamız ve filmin analiz edildiği dönemin olduğu kadar, filmin yapıldığı dönemin de gözlerinden bakmamız gerekirdi. Başka bir deyişle, filmi çağdaşları gibi görmeye ve daha sonra da yeniden bugün bize göründüğü biçimiyle görmeye çalışırdık. Bütün bu bilgileri daha büyük toplumsal konularla – politika, toplumsal cinsiyet, ırk, sınıf ve ideoloji sorunları ve söz konusu filmin bu genel düşüncelere ve kendimiz ve dünyadaki yerimiz hakkında sahip olduğumuz imgelere nasıl uyduğu ya da karşıt olduğuyla – yan yana koymamız gerekirdi. Filmle ilgili değer yargılarında bulunmayı isterdik. Ancak bunlar mekanik bir şekilde yapılmamalıdır çünkü en iyi eleştiri, incelenen filmin temel olduğu düşüncelerin açıklandığı ve analiz edildiği rahat, bütünlüklü bir stil içinde yazılır. Yol boyunca konudan

sapmalar olacaktır ama bunlar bir filmin ve kültürel ortamının karmaşık dokusunun parçasını oluşturacaktır.

Birbirinden çok farklı ve uzak görülemeyecek iki filmin bir eleştirisini yapmak istiyorum. Bunlar Alfred Hitchcock'un 1958 yılında yaptığı *Ölüm Korkusu* (*Vertigo*) ve John McTiernan'ın otuz yıl sonra 1988'de yaptığı ve popüler aksiyon filmi türünde önemli bir film olan Bruce Willis'li *Zor Ölüm*'dür (*Die Hard*). *Ölüm Korkusu* adı Amerika'da bir film yıldızı kadar bilinen birkaç yönetmenden biri tarafından yapılan oldukça karmaşık ve çok ciddi bir filmdir. Hitchcock'un popüler televizyon programı *Alfred Hitchcock Sunar* (*Alfred Hitchcock Presents*) 1955 yılında yayınlanmaya başladı ve onun adı her gün kullanılan bir sözcük oldu. Kendi filmlerindeki küçük rolleriyle birleşen Hitchcock'un haftalık televizyon programı sunumları onu dünyanın en tanınan yönetmenleri arasına soktu.

Ölüm Korkusu Hitchcock'un en verimli döneminde, popüler filmleri *Arka Pencere* (1954), *Kelepçeli Aşık* (*To Catch a Thief*, 1955), *Çok Şey Bilen Adam* (*The Man Who Knew Too Much*, 1956), daha az popüler ve daha karanlık *Lekeli Adam*'dan (*The Wrong Man*, 1957) hemen sonra ve *Gizli Teşkilat* (1959) ve olağanüstü başarılı *Sapık*'tan (1960) hemen önce yapıldı. *Ölüm Korkusu* kariyeri boyunca filmlerinin her ayrıntısıyla ilgilenmiş bir yönetmenin çok dikkatle ve titizlikle yapılmış olmasının her işaretine sahiptir. Özbilince sahip bir sanatçı olan Hitchcock hem ticari hem de öznel olan bir film yapmak için insanların zevki ile kendi yaratım gereksinimlerini birbiriyle uzlaştırmaya çalıştı.

Zor Ölüm birçok Hollywood filmi gibi hiçbir yerden gelmemiş görünür. Ancak biz artık "hiçbir yerin" gerçekten stüdyo sisteminin anonimliği anlamına geldiğini biliyoruz. *Zor Ölüm*'ün yönetmeni John McTiernan yeni yönetmenlerin – MTV klipleri ve Güney California Üniversitesi Sinema Okulu'nun yanı sıra – önemli bir üreme zemini olan televizyon reklamlarından sinemaya geldi. *Zor Ölüm*'den önce iki uzun metrajlı film yaptı (*Nomads*, 1986 ve *Predator*, 1987). *Zor Ölüm*'den sonra iki tane daha başarılı film çekti – *Kızıl Ekim* (*The Hunt for Red October*, 1990) ve *Zor Ölüm*'ün üçüncü devam filmi (1995). Başarının "yapılmış son filmle ölçüldüğü" bir iş dünyasında, McTiernan'ın kariyeri pahalı bir başarısızlık olan *Son Kahraman* (*Last Action Hero*, John McTiernan, 1993) ile sendeledi; *Die Hard with a Vengeance*'ın başarısı, her ne kadar bu filmde ve sonraki filmlerinde ilk *Zor Ölüm*'deki yenilikçiliğini hiç göstermemiş olsa da, ona destek oldu (siz bu kitabı okurken McTiernan'ın dördüncü devam filmi çıkmış olacak). Hitchcock Hollywood sistemi içinde çalışan ve başarılı

olan, bu sistemi kendi yararına kullanan, yaptığı filmlere kişisel damgasını vuran bir yönetmen örneğidir. McTiernan yeni Hollywood'un bir figürüdür. Eski stüdyo günlerinde olabileceği gibi kontratlı bir yönetmen olmasa da, o yine de tipik bir başarılı ticari yönetmendir. Aksiyon/özel efektler filmi konusunda uzman olan ve birlikte iş yapan büyük bir grubun parçası olarak çalışan, ortalamadan daha iyi bir zanaatçı olan McTiernan bazen sonunda parçalarından daha büyük olan bir film yapabiliyor. *Zor Ölüm* ile bütün hesaplarında başarılı olan bir film yapma başarısını göstermiştir.

Kültürel-Teknolojik Karışım: Sinema ve Televizyon

Filmleri kültürel bağlamları içinde çözümlemek bizi ilginç, bazen beklenmedik sapa yollara götürür. Sinema ve televizyon teknolojilerini, oyuncular ve oyunculuk stillerini, izlenen ekranın formatını düşünmemiz gerekir çünkü bunların tümü incelenen yapıtların kültürel bağlamını ifade ederler. Hem Hitchcock'un hem de Bruce Willis'in ünü saygın televizyon programlarıyla, 1950'lerde *Alfred Hitchcock Sunar* ve Willis için 1980'lerde *Mavi Ay* (*Moonlighting*) adlı dizi nedeniyle artmıştı. *Ölüm Korkusu*'nun televizyona borcu, izleyicinin Hitchcock'u tanımasına dayalı olarak daha dolaylı, daha tekniktir ve ekonomi nedeniyledir. Bu yeterince ilginç bir biçimde, çekim düzenlemesinin bir öğesi olarak 3. Bölüm'de tartıştığım ve sinema estetiğinin parçası haline gelen formatla ilgilidir.

Hollywood filmi bizleri kendi anlatı sürecinin içine daldırır. Bu daldırışın bir parçası, görüntünün tam ölçüsünün sonucudur. Yaşamdan daha büyük olan görüntü izleyiciyi yutar, onun uzamını boğar. Televizyon ise tersine kendi çevresindeki uzam tarafından boğulur. Küçük, zayıf seçme gücü olan görüntüsü sinema perdesine yansıtılan büyük, keskin görüntüyle karşılaştırılamaz ancak sayısal, yüksek seçme gücüne sahip, geniş-ekran televizyon bu durumu değiştirecektir. Bu nedenle çok sayıda izleyicinin sinema salonlarına gitmeyip evde kalarak TV seyrettiği 1950'li yıllar boyunca Hollywood buna daha büyük ve geniş ekran filmler yaparak yanıt verdi. Hollywood televizyonu – evin konforu içinde rahatça izlenen görsel anlatıları – taklit etmedi ve filmlerinin izleyiciyi görüntüyle daha da boğarak TV izleme arzusunu fethedebileceğini düşündü. Kuşkusuz bahislerini garantilemek için televizyon istasyonlarını satın alıp TV için filmler ve diziler de yaptılar.

1950'li yılların başlarında geliştirilen, türetilen ve yeniden türetilen çeşitli geniş-ekran işlemleri çok az insanı sinema

salonlarına geri getirdi ve bu da daha önce gördüğümüz gibi bir yönetmenin kullanacağı tutarlı bir kompozisyon çerçevesinin yokluğuna yol açtı. Hitchcock'un 1950'li yıllarda filmlerinin çoğu için çalıştığı stüdyo olan Paramount Pictures "VistaVision" denilen kendi geniş ekran işlemini geliştirdi ve bunu Twentieth-Century Fox'un Sinemaskop'uyla rekabet etmek için kullandı. Fox'un 1954'ten bu on yılın sonuna kadar filmlerinin hepsi Sinemaskop çekildi. Aynı dönemde Paramount'un filmlerinin hepsi ise, *Ölüm Korkusu* da dahil, VistaVision ile çekildi.

Hitchcock gereklilikleri avantaja dönüştürmeyi bildi. *Ölüm Korkusu* kısmen gezinen ve araştıran bir adam hakkındadır. Filmin ilk bölümünde James Stewart'ın canlandırdığı ana karakter Scottie bir arkadaşının karısını takip eder. Kadına aşık olur ve kadın öldüğünde, onun yerine geçirebileceği birini arar. Filmin ilk bölümünün çoğu San Francisco caddelerinde arabasıyla bir müzeye, çiçekçi dükkanına, Golden Gate Parkı'na giden Madeleine adlı kadını izleyen Scottie'nin çekimlerinden oluşur. Bu durağan araba sürme, bakma ve izleme sekansları, Scottie'nin derinden takıntılı kişiliğinin önemli bir anlatısal ifadesini oluşturur. Bu sekanslar aynı zamanda VistaVision'la gösterilen bir tür San Francisco yolculuğudur. Hitchcock bir stüdyo yönetmeniydi ve borcunu stüdyonun sahip olduğu formatta film çekerek ödedi. Aynı zamanda geniş ekranı filmin mizanseninin ve anlatı yapısının parçası haline getirdi. Scottie'nin gezinmelerini ve onun sınırlarını göstermek için bu formatın ufki çerçevesini kullandı. Bu ekran bakış açısını genişlettiği kadar sınırlar da.

Bruce Willis, TV ve Filmler

1980'li yıllarda geniş ekran savaşları bitti. Filmler çeşitli geniş ekran formatlarıyla çekildi ve çekilmeye devam ediyor. *Zor Ölüm* Panavision formatındadır (1:2.35 oranında). Bu format, karakterleri özellikle çevreleri tarafından boğulmuş ve küçültülmüş görünsünler diye büyük mimari yapıların köşelerinde çerçeveleyerek geniş ufki görüşün kullanımını mükemmel hale getirdi. *Zor Ölüm*'ün televizyonla ilişkisi ekran ölçüsünün teknolojik boyutuyla değil, ama doğrudan filmin yıldızı Bruce Willis kanalıyladır. O sinemaya, kendinden emin ve kendini fazla ciddiye almayabilen geleneksel özelliklere sahip biraz fazla olgun, şakacı ve kıs kıs gülen genç dedektifi canlandırdığı popüler televizyon dizisi *Mavi Ay*'daki karakteriyle çok ünlü biri olarak geldi. *Zor Ölüm* onun yalnızca ikinci filmiydi (birincisi *Blind Date*'ti, 1987) ve kariyerinin Amerikan eğlence kültürü içinde alışılmamış bir hat izleyen ikinci aşamasını başlattı.

Resimler 7.1 – 7.2 • Scottie VistaVision'da San Francisco'da araba kullanır. Bu uzun sekansa geleneksel açı/karşı açı çekimiyle gerçekleştirilir – Scottie ve onun bakış açısı çekimi (*Ölüm Korkusu*).

Genel olarak oyuncuların bir araçtan diğerine geçmesi söz konusu olmaz. Willis gibi bazı yıldız oyuncular işe televizyonda başlar ve sinemaya geçer ve asla geri dönmezler. Çoğu bir araçta ya da diğerinde kalırlar. Nedenler kısmen, televizyon programları ve filmler yapan ya da dağıtan şirketlerin sahipliği iç içe geçerken ekonomik cephede eski düşmanlıkların ortadan kalkması gerçeğine rağmen iki biçim (sinema ve televizyon) arasındaki eski düşmanlıkla ilişkilidir. Bir neden de ücrettir: Sinema daha fazla öder. Ancak bu çoğunlukla statüyle ilgilidir. Filmler, giderek daha az insan tarafından sinema salonlarında izlense bile, televizyonun sağlayacağından daha yüksek bir statü sağlar. Willis sık sık küçük rollerde ya da misafir oyuncu olarak televizyona dönmüştür. O daha çok iki araç arasında geçişin ayıp olmadığı İngiliz geleneği içinde görünür.

Oyuncunun Kişiliği: Bruce Willis ve James Stewart

Daha önce tartıştığımız gibi film yıldızları filmlerinin ve tanınmışlıklarının oluşturduğu kişiliğin bir birleşimidir. Büyük yıldız oyuncular kültürün parçası haline gelirler, tanınırlar, bilinirler, magazin basınında dedikoduları yapılır, "özel" yaşamları kamusal olay haline gelir. Bruce Willis ve James Stewart bu yıldız oyunculuk niteliklerini paylaşırlar ama farklı tarzlarda.

Bir televizyon yıldızı olarak Bruce Willis *Zor Ölüm*'de milyonlarca insan tarafından zaten bilinen karakter özelliklerini daha da genişletebilmiştir. Bruce Willis o zamandan bu yana ciddi ve komik çeşitli rolleri denemeyi sürdürmüş ama her zaman çok iyi yaptığı alaycı serüven karakterine geri dönmüştür ama – 2005'te dördüncü *Zor Ölüm*'ün çekilmesinin planlanmasına rağmen – yaşlanan aksiyon kahramanı başka çıkış yollarına gereksinim duyar. Onun alışılmış alanı dardır ve ifadeleri çoğunlukla *Altıncı His*'te (*The Sixth Sense*, M. Night Shyamalan, 1999) olduğu gibi bir miktar incinebilirlikle birlikte küçümseme ve yılışıklıkla sınırlıdır. O gerçek bir fiziksel varoluştur: O bedenini güç ve kargaşa, şiddet ve intikamın bir dışavurumu olarak kullanır. Fiziksel dayanıklılık ve kurnazlık sayesinde, birçok insanın – özellikle de erkeklerin – dünyada kendilerini nasıl ifade edecekleri konusunda belirsiz oldukları ve açık gözlüden çok suskun olmalarının olası olduğu bir dönemde çekici bir özellik olan açık gözlülük duygusunu aktarır.

Ölüm Korkusu'nun yıldız oyuncusu James Stewart da milyonların tanıdığı bir oyuncuydu ama 1930'lardan bu yana filmlerde oynayan bir oyuncu olarak. Stewart'ın oyunculuk alanı da sınırlıydı ancak bu, uzun kariyeri boyunca onun kültürel bir barometre olmasını sağlayan bir sınırlamaydı. Stewart'ın sinemadaki kişiliği, 1950'li yıllara kadar edilgin, sevimli, belirsiz bir biçimde mahcup ve alçak gönüllü karakter çeşitlemeleriydi. Onun kamusal kişiliği oynadığı roller kadar sakin ve aksiydi. Bu gerçekten edilginlik ve kendini geri planda tutma hali, göründüğü kadarıyla onu, yalnızca rolünün gerektirdiklerine göre değil, izleyicinin tepkilere göre de hareket eden renksiz bir oyuncuya dönüştürdü. Sadelik ve kibarlık yanılsaması onu herkesin en iyi niyetleri için bir ayna gibi bir şey yaptı. 1950'li yıllara kadar Stewart komedi rollerinde uzmanlaştı, aşırı çekiciliği olan sadeliğiyle, işleri karıştıran, tepeden bakan ve bilinçli olarak kendini geri planda tutan karakterleri oynadı. Onun canlandırdığı karakterler tehdit edici değildi; bir izleyici hem sevecenliği hem de ona üstün olmayı hissedebilirdi.

Frank Capra'nın *Şahane Hayat* (*It's Wonderful Life*, 1946) filmindeki George Bailey rolü Stewart'ın, farklı yönetmenlerin ve

izleyicinin dikkatle beslemiş olduğu bu kişiliği aynı anda hem özetledi hem de değiştirdi. Stewart ve Capra, George Bailey karakterine endişe ve umutsuzluk boyutunu eklediler. Filmin anlatısını George'un Bedford Bailey adlı kasabadan gitme ve bu düşünü gerçekleştirmede yaşadığı sürekli hayal kırıklığı sürükler. Bu hayal kırıklıkları ve endişeler sıradan bir bireyin II. Dünya Savaşı'nın sonunda biçimlenmiş, yeni ve alışık olunmayan, eski kurumların ve alışılmış yaşam tarzlarının değiştiği bir dünyada kasabayı nasıl terk edeceği konusundaki belirsizliği yansıtır. *Şahane Hayat*, kahramanının rüyasını gerçekleştirmeyi reddederek onu başka bir rolü kabul etmeye zorlayan – neredeyse kelimesi kelimesine zorlamak – ender Hollywood filmlerindendir. Gerçekten, öyküsünün onun istediği tarzda gerçekleşmesini reddetmesiyle yaşadığı hayal kırıklığı, intihar etme girişimine neden olur. Yalnızca bir meleğin araya girmesiyle, umutsuz bir şekilde terk etmeyi istediği kasabanın kendisi olmazsa karanlık, şiddet dolu ve yoz bir yer haline geleceğini anlar. Bu sayede sorumluluğunun bilincine varır ve bir aile adamı, bankacı ve kasabasının çıkarlarının koruyucusu olur. (James Stewart'ın *Şahane Hayat*'taki görüntüleri için bak. Şekil 8.1 ve 8.2.)

Şahane Hayat şimdi ve gelecek hakkındaki belirsizliğe dair savaş sonrasının önemli anlatılarından biri, kültürün huzursuzluğunun ve daha eski, basit zamanların fantezilerine yönelik arzusunun bir ifadesidir. Film hâlâ etkileyicidir ve II. Dünya Savaşı filmi *Casablanca* (Michael Curtiz, 1942) ile birlikte gözde eski, siyah-beyaz filmlerden biridir. Bu film Stewart'ın kariyerini farklı bir oyunculuk yönüne yöneltti. Rolleri daha da ciddileşti ve *Şahane Hayat*'ta açıkça gösterdiği bu ahlaki karmaşa ve umutsuzluk özelliği, en önemlileri Hitchcock'un filmleri ve Anthony Mann'in yönettiği *Irmağın Dönemeci* (*Bend of the River*, 1952) ve *Çıplak Mahmuz* (*The Naked Spur*, 1953) gibi bir dizi Western filmi olmak üzere birbirini izleyen rollerde görüldü.

Hitchcock *İp* (1948), *Arka Pencere* (1954) ve *Çok Şey Bilen Adam*'da (1956) Stewart'ın oyuncu kişiliğindeki değişimden yararlanmaya başladı. Bir röntgenci olmanın nahoş sonuçları üzerine hem ciddi hem de komik bir film olan *Arka Pencere*'de Hitchcock, Stewart'tan kaygılı, bir miktar takıntılı bir oyunculuk elde etmeye başladı. Geçirdiği bir kaza nedeniyle tekerlekli sandalyeye mahkum bir fotoğrafçıyı canlandıran Stewart komşularını gizlice gözler ve kız arkadaşını avlunun karşısındaki dairede işlendiğine inandığı bir cinayeti araştırmaya zorlar. Esprili yüzeyinin altında, film bakış, bakmanın ahlâkı ve beklenmedik olanı görme gibi önemli noktaları ortaya koyar. Film açı/karşı açı tekniği üzerine bir virtüözlüktür. *Ölüm Korkusu*'nda Hitchcock,

Stewart'ın *Arka Pencere*'deki takıntılı özelliklerini daha da artırır ve her iki kişilik de çağdaş sinemadaki psikoz-eşiğinin en iyi tanımlamalarından biridir.

Ölüm Korkusu ve 1950'lerin Kültürü

Ölüm Korkusu ve *Zor Ölüm*'ü anlamak açısından, Hitchcock'un filmindeki umutsuzluğu ortaya çıkaran 1940'ların sonu ile 1950'lerde neler olduğunu ve yıllar sonra *Zor Ölüm*'de ortaya atıldığını göreceğimiz kahramanlık hakkındaki farklı soruları anlamamız gerekiyor. II. Dünya Savaşı'nın sonu Amerikan kültürüne bir zafer ve güç duygusu getirmedi. Bunun yerine altüst edici bir huzursuzluk, gelecek konusunda bir belirsizlik ve geçmiş konusunda açıklıktan yoksunluk yarattı. Almanya'nın Yahudileri imha etme girişiminin ortaya çıkması ve Japonya'ya savaşı sona erdiren iki atom bombasının atılması kültürü şok etti ve uygarlık ve düzen mitlerimizin nasıl kolayca yıkılabileceğini onayladı. 1940'ların sonunda Sovyetler Birliği'nin Doğu Avrupa'ya yayılması ve Çin'deki komünist devrim yüzyılın ikinci büyük savaşının deniz aşırı bölgelerdeki gidişatı yoluna koyacağını düşünen bir toplumu daha da altüst etti.

ABD içinde ekonomideki, ırk, toplumsal cinsiyet ve sınıfsal ilişkilerdeki önemli değişimler ciddi olarak 1940'ların başında başladı, savaş yılları boyunca sürdü ve gelecek yıllar için endişe yarattı. İşçi sınıfı savaş sırasındaki bir dizi grevle hoşnutsuzluğunu ifade etti. Afro-Amerikalı nüfusun ABD'nin kuzey bölgelerine göçü bazıları için daha önce yaşamadıkları ekonomik fırsatlar yaratırken, beyaz nüfusun çoğunluğu bundan rahatsız oldu. Bu arada Afro-Amerikalı askerler ırk ayrımı yapan bir orduda deniz aşırı yerlerde kahramanca savaştılar. İspanyol kökenlilere karşı saldırılar Güney California'dan Detroit, Philadelphia ve New York'a kadar yayılan "zoot suit ayaklanmalarıyla"* sonuçlandı. Şiddet

* "Zoot suit" bobstil denen tarzda giyenlere verilen addır. Zoot suit geniş kenarlı şapka, geniş omuzlu büyük kaban ve geniş belli dar paçalı pantolondan oluşan kıyafet anlamına gelir ve ABD'de yaşayan Meksikalıların simgesi haline gelmiştir. "Zoot suit" ayaklanması ise 1943 yılında Los Angeles'da meydana gelen ayaklanmadır. Bu yılın Haziran ayında deniz erleriyle Meksikalı gençler arasında çoktandır süren gerilim bir çatışmaya dönüşmüş ve bir denizci ağır yaralanmıştır. Buna yanıt olarak çok sayıda denizci Los Angeles'a gelmiş ve sokakta rastladıkları "zoot suit" giyen bütün genç Meksikalıların elbisesini çıkarmış ve dövmüştür. Los Angeles belediye meclisi "zoot suit" kıyafetinin yasaklandığını ilan etmiştir. Askerlerin tarafını tutan gazeteler "zoot suitler ayaklandı" başlıkları atmış ve olaylar askerlerin değil, çok sayıda genç Meksikalı-Amerikalının tutuklanmasıyla sonuçlanmıştır. (Ç.)

patlamaları yalnızca azınlıkların kendilerini ifade etme isteklerini ortaya koymakla kalmadı, aynı zamanda savaş sonrasının "genç suçlular" mitinin yaratılabilmesi için gereken sahneyi de kurdu.

1950'lerin başlarında kültür değişim ve anlamakta zorlandığı altüst oluşla enkaz haline geldi: banliyöleşme ve büyük şehirlerden kaçış, çok uluslu şirketlerin kurulması ve kurumlaşması, sivil hakların yavaş, acılı gelişimi, toplumsal cinsiyet rollerinin devam eden yeniden tanımlanması. Ancak Birleşik Devletler bunları ve diğer baskı oluşturan meseleleri en çok mitolojikleştirilen ebedi düşman (ve daha sonra da tümüyle mitsel içsel düşman) olan "komünist tehdit" içinde yüceltti (sublimate). Neredeyse her şey Soğuk Savaş'ın anti-komünizm söylemi içine çekildi.

1940'ların sonunda başlayan ve 1950'ler boyunca süren (Joseph McCarthy'nin başında olduğu) Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi, gazeteler, magazin dergileri, politik ve popüler kültürün dilinin büyük bölümü bir zamanlar liberal ya da sol görüşe sahip olmuş ya da olmaya devam eden herkesi komünist olmakla suçladı. İnsanlar dostlarını ve meslektaşlarını ihbar ettiler. Devlet görevlileri, öğretmenler, sinema ve televizyon yazarları, yönetmenler ve oyuncular işlerini kaybettiler. Entelektüeller itibarlarını yitirdiler. Kara liste oluşturuldu ve Amerikan kültürü temizlik harekatına maruz kaldı.

Kadınlar da benzer biçimde kültürden temizlendi. Onların rolleri II. Dünya Savaşı yılları boyunca etkileyici bir biçimde değişmişti. Genç insanların çoğunun ülke dışında savaşmasıyla kadınlar işgücünü oluşturdu, bu alanda başarılı oldu ve çoğu ilk kez olarak para kazanmanın keyfini yaşadılar. Az sayıda kadın sorumlu mevkilere yükselirken, çoğu fabrikalarda çalıştı, dükkan işletti ve eski ev içi rutinlerden rahatlatıcı kurtuluşu keşfetti. Bu kurtuluş öylesineydi ki, savaş sona erdiğinde, muazzam bir ideolojik yeniden düzenlemenin yapılması gerekiyordu. Erkekler savaştan geri dönüyor ve işlerini geri istiyorlardı. Kadınların eski rutinlerine geri döndürülmesi gerekiyordu. Filmler, dergiler ve gazeteler bir kez daha annelik ve ailenin, kadınların bağımlı rollerinin, annenin yuvanın temel dayanağı, babanın ise evin dışında ve bürosunda bir uydu gibi hareket etmekte serbest olduğu çekirdek ailenin önemini yücelttiler.

Toplumsal cinsiyet üzerine tartışmalar bile bu anti-komünist söylemin saçma dönemine yakalandı. Politik ve kişisel, devletin gücü, işyeri, aile ve cinsel olan birbirine karıştı ve kendisiyle çelişir hale geldi. Daha büyük altüst oluş ve teslim olma, dışardan ve içerden düşmanlar tarafından ele geçirilme ve değiştirilme korkuları kültür içinde kadınların ve erkeklerin rollerine, toplumsal cinsiyetin

güç yapılarını belirleme tarzına dair daha acil kaygılara sızdı. 1950'ler kültürü bizim sahip olduğumuz kadar cinsellik ve toplumsal cinsiyet takıntısına sahipti. Bu on yılın en muhafazakâr arzusu erkek egemenliğinin ve kadının bağımlılığının müthiş dengesizliğini, erkeğin işyerindeki hareketliliğini ve kadının ev içi uzamdaki sabitliğini sürdürmekti. Kadınlardan korku, farklılık korkusu, komünizm korkusu ve konformizm korkusu bu anksiyete dönemine damgasını vurdu.

İnsanlar aşırı konformizmin tehlikeli olacağından korktukları halde, aynılıkta güvenliği bulmuş göründüler. Örneğin şirket kültürünün gelişmesi erkekler için iş güvencesinin ve ülke için de güvenli bir tüketim ekonomisinin kaynağı olarak kabul edilirken, bu aynı zamanda bu dünyada kendi yolunu seçmesi gereken özgür, bağlardan kurtulmuş erkek imgesiyle çelişen bir şey olarak görüldü. Şirkete ve aileye yeni bağımlılıklarıyla iğdiş edilmiş erkekler hakkında sesler yükseldi ve kitaplar yazıldı.

Popüler edebiyatın bir bölümü konformizm, erkeğin gücünün açıkça azalması, şirket kültürünün yükselmesi ve komünizm üzerine endişelerinde daha doğrudandı. 1958'de *The Decline of American Male – Amerikan Erkeğinin Gerileyişi* adlı bir kitapta toplanan popüler *Look* dergisindeki yazılar, kadınların erkeklerin ruhlarının ilk oluşumundan, girdikleri iş türlerine, rekabet edebilirliklerine kadar erkek davranışlarını kontrol ettiğini iddia etti. Artık kadınlar erkeğe eşit ya da daha fazla tatmin istedikleri için, erkeğin cinselliğini kontrol etmeye başlıyorlardı. Kadınlara boyun eğme ve kültürün getirdiği baskılar, bireysellikten yoksun, güçsüz, aşırı çalışan ve stres altında, "bir birey olarak aşık olamayan ve ahlaki kararlar alamayan" bir erkeğin parçalanmış dış kabuğunu üretmişti. Erkekler güçsüzleştirildi ve sürüleştirildi, iktidarsızlaştırıldı ve edilginleştirildiler. "Özgür ve demokratik Amerika Birleşik Devletleri'nde erkek Komünist ülkelerin güç kullanarak mahrum ettiği bir mirastan kurnazca yoksun kılındılar." Erkekler yıkılırken, ülke de yıkıldı. Kadınlar aracılığıyla komünizm kontrolü ele geçirdi.

Kinsey Raporları

Cinsellik, kontrol ve anti-komünizm: 1950'lerin kültürel takıntılarının üç ayağı. Anti-komünizmin yanında 1950'lerin en etkili ve endişe verici olayları arasına giren iki bilimsel raporun yayımlanmasıyla toplumsal cinsiyet sorunu daha da abartıldı. Erkek ve kadın cinselliği üzerine olan Kinsey Raporları (1940'ların sonu ile 1950'lerin ortasında iki cilt halinde yayımlandı. *Sexual Behavior in the Human Male – Erkekte Cinsel Davranış*, 1948; ve *Sexual*

Behavior in the Human Female – Kadında Cinsel Davranış, 1953) kendilerini nesnel, sistemli araştırmalar olarak sunan bilimsel analiz çalışmalarıydı. Bu raporlar normatif cinsel davranışın, insanların yatak odasında ne yaptıklarını tanımlamanın kontrol edilebilir, geleneksel bir yolunun olmadığını iddia ederek insanları korkuttu. Ahlaki, kültürel ve politik güvenlik limanının yerini bulmanın giderek zorlaştığı bir dünyada, seksten bahsediyor görünen Kinsey Raporları kültürel, politik ve toplumsal cinsiyetle ilgili altüst oluşa dair genel endişenin bir parçası haline geldi. Hiçbir şey güvenli görünmüyordu.

Sinemada İncinebilir Erkek

Bu on yılın birçok filmi bir miktar zarafet ve karmaşıklıkla toplumsal cinsiyet sorunlarını inceledi. Bunlar anti-komünist histeriyi bir kenara atabildiler. Onların çoğu kültürün korkularından, (kültürün erkeksiliğe neler olduğu konusunda kendisinden korkmasının başka bir yolu ve kitle iletişim araçlarını suçlamasının bir diğer nedeni olarak türettiği) suçlu-gençten, eski sert erkek kahraman stereotiplerini bir miktar değiştiren toplumsal cinsiyet konusundaki anlayışlardan ilginç anlatı kombinasyonları yarattılar. Bu filmlerden *İnsanlık Suçu* (*A Place in the Sun*, George Stevens, 1951) ve *Roma'daki Sevgilim* (*The Man in the Gray Flanned Suit*, Nunnally Johnson, 1956) gibi bazıları genellikle kadınlara atfedilen edilginlik, duyarlılık ve incinebilirliği karakter özelliği olarak üstlenen erkekleri gösterdiler.

Savaş sonrasının birkaç film oyuncusu, Montgomery Clift, James Dean, Marlon Brando ve Paul Newman *İnsanlık Suçu*, *Asi Gençlik* (*Rebel Without a Cause*, Nicholas Ray, 1955), *Kanlı Hücum* ve *Solak Silahşor* (*Left-Handed Gun*, Arthur Penn, 1958) filmlerinde içe kapalı bir duyarlılık görünümü altında yeni ifade yolları için bir arayışı dışavurdular. Onların oyunculuk stilleri savaş öncesinin sinema geleneklerinden önemli bir kopuştu; rolleri genelde kültürün bastırılmış öfkesini ve cinselliğini anlattı. *Kanlı Hücum*'un bir sahnesinde Marlon Brando gece yarısı motosikletiyle tek başına ağlayan, çok duyarlı bir ruha sahip motosiklet sürücüsünü oynar. Filmin başlarında bir kız ona "Neye karşı isyan ediyorsun?" diye sorar. O da "Sen ne yapardın?" sorusuyla karşılık verir. *Asi Gençlik* ile birlikte bu film 1950'lerin sınırlamaları ve kafa karışıklıkları konusunda birçok insanın duygularına hitap etti. *Kanlı Hücum* uzun yıllar İngiltere'de yasaklanmaya yetecek kadar yıkıcı bir film olarak değerlendirildi ama filmin asıl ilgilendiği erkek kahramanın isyankarlığı değil, onun muğlak öfke ve edilginlik ifadesidir. Çete kavgasına rağmen, filmin erkeksiliği

sunumu kahramanlık ve güç geleneklerine karşı çıkar; nihayetinde bu, türünün diğer örneklerinin cazip ve dikkat çekici hale getirdiği erkeğin kadınsılaşmasıdır.

Resim 7.3 • Görünüşte *Kanlı Hücum* bir 1950'ler genç suçlu – motosiklet çetesi filmidir. Ancak aynı zamanda da yakın akrabası Nicholas Ray'in *Asi Gençlik*'i gibi, bir 1950'ler incinebilir erkek filmidir. Bu yakın-çekimde Brando duyarlılığını ve yanlış anlaşıldığı ve kötü davranıldığı için kederini ifade eder.

Ölüm Korkusu gençlik isyanı üzerine bir film değildir. Ne de herhangi bir açık düzeyde konformizm ya da komünist tahrip korkuları üzerinedir. Tam tersine, cinsel baskı ve umutsuzluğun ağırlığı altında çöken, kendi girdabı içinde başka insanların ölümüne neden olan orta-yaşlı bir erkek hakkındadır. *Ölüm Korkusu* Nicholas Ray'in *Asi Gençlik* filmi ile *Vahşi Hücum*'dan çok yine Ray'in *Tehlikeli Arzular* (*Bigger Than Life*, 1956) filmi ile *Roma'daki Sevgilim* gibi 1950'lerin sınırlanmış ve mahvolmuş iş adamları filmleriyle daha yakın ilişkilidir. Ancak film 1950'lerin değişim ve ihanet, güç ve edilginlik, egemenlik ve bağımlılık ile cinsel panikten doğan kaygılarının bir parçasıdır. Film sakin bir biçimde bu kaygıların tümüne, kültürün eksiklik duygusuna, yalnızca halledilmemiş değil ama halledilemez de olan kişisel iş duygusuna, yaygın anksiyeteye hitap eder. Dolaylı olarak Soğuk Savaş'ın sınırlama takıntılarına dokunulur. 1950'lerin politik kültürü "komünist yayılma" tehdidini durdurma takıntısını yaşıyordu. *Ölüm Korkusu* yoğun bir biçimde baskılanmış, korkularıyla sınırlanmış ve takıntılarıyla hareket eden bir erkek yaratarak politik olanı kişiselleştirir.

Zor Ölüm, *Ölüm Korkusu*'nun tersi gibi görünür. Bu bir şeyleri başarma üzerine bir filmdir ve kahramanı sınırlanmamıştır. Bu filmde güçlü ve becerikli bir adamın icabına baktığı kötü hainler vardır. *Ölüm Korkusu*'ndan farklı olarak *Zor Ölüm* erkeğin gücü ve kahramanlığı, sorgulanmayan aksiyon üzerinedir. Bruce Willis'in canlandırdığı becerikli kahraman John McClane'in 1950'ler boyunca ortaya çıkmaya başlayan duyarlı erkeklerle bir ilişkisi vardır. O da acı çeker. Bu karakteri kederlendiren, otuz yıl öncesinin belirsiz kültürel endişeleri değildir. John'unki– her ne kadar kökleri 1980'lerin bireysel inisiyatif konusundaki tutucu anlayışları kadar 1950'lerin toplumsal cinsiyet ideolojisinde olsa da – çok daha çağdaş bir acıdır. Karısı John'u terk etmiştir ve *Zor Ölüm*'ün anlatısı yeniden barışmaya çalışmak için John'un New York'tan Los Angeles'a yolculuğuyla başlar. Kadının yeni kavuştuğu bağımsızlığına karşı tepkileri öncellerini etkilemiş olan aynı cinsel endişelerin izlerini taşır. 1950'lerin şirket gücü korkusuna bir değinme bile söz konusudur. Ancak John McClane 1980'lerin sonunun erkeğidir. Onun güvensizliğine, karısının bir şirkette işe girmek ve hatta genç kızlık soyadını almak için onu terk etmesi nedeniyle, erkeğin bağımlılığı değil, kadının bağımsızlığına dair kültürel söylem damga vurur. 1950'lerin bir filminde bu tür bir olay endişe değil, alay konusu olurdu. Belki de daha doğrusu bu, alaya dönüşmüş endişe olurdu. 6. Bölüm'de Ida Lupino'nun *The Bigamist*'indeki reaksiyonu belirtmiştik.

Zor Ölüm'ün John'u ile *Ölüm Korkusu*'nun Scottie'sinin ortak bir özgeçmişi vardır. Her iki karakter de polistir. John sinemadaki İrlanda kökenli yumuşak kalpli sıkı New York polislerinin uzun soyundan gelir. Bunlar kendi mitsel niteliklerini yeniden elde eden sinemaya özgü karakterlerdir. Scottie'nin özgeçmişi daha yereldir; o bir San Francisco polisidir ve 1950'ler filmlerindeki hasar görmüş erkeklerin imgeleri ve anlatılarıyla daha ilişkilidir. O, işinin beklentilerine uygun yaşayamaz. John McClane yüreğinde ayrılmanın kederini yaşarken, Scottie ruhen ve aklen hastadır ve bu hastalık kendisini yüksek yerlerde kendi ahlaki ve duygusal imhası karşısında kasılıp kalmaya yol açan baş dönmesi olarak gösterir. Bu durum, filmin hemen başında bir çatıda Scottie'nin asılı kaldığı, kımıldayamadığı ve adamlarından birini kurtaramayarak ölümüne neden olduğu bir takip sonucu oluşur. Scottie polisliği bırakır ve onun içtenliği, güvensizliği ve kendinden şüphe etmesiyle oynayan, yaşamını ve aşık olduğunu sandığı bir kadının yaşamını mahveden bir iş adamının canavarca entrikasına maruz kalır. Filmin sonunda Scottie canlı kalır ama boşluğa bakan birine indirgenir. John McClane bir dizi şiddet dolu patlamaları içeren maceralı olay aracılığıyla karısını kurtarır, Afro-Amerikalı

bir polise derin bir duygusal bağlılık yaşar ve bir dizi cehennemi olaydan canlı, zafer kazanmış ama bir miktar çelişki içindeki süper polis olarak çıkar.

Scottie'nin kederi ile John'un çelişkili durumu kendi öykülerinin dönemlerine özgü olan ve daha önce bahsettiğimiz toplumsal cinsiyet karmaşalarının sonucudur. Scottie Ferguson dünyadaki endamı, kapasitesi ve faaliyeti azalmış, çekingen bir 1950'ler erkeğidir. Yapabileceği çok az şey vardır. O, küçük kurmaca muhafazası içinde kontrolünü yitirdiği güçler tarafından mahvedilmiş 1950'ler orta-sınıf, orta-yaşlı erkeğinin bir metaforudur. John McClane tam tersi bir tepkinin kolektif fantezisidir. 1980'li yılların sonunda kontrolü kaybetme korkusu, kaybedilmiş kontrolün gerçekliğine dönüştü. Kültürün öz-saygısına ve bu dünyada herhangi bir şey üzerinde bireyin kontrolüne yönelik bir dizi darbe onların ellerinden gerekli araçları almıştı. 1960'lı ve 1970'li yıllarda bazı önemli zaferler – azınlık ve kadın haklarındaki kazanımlar, Vietnam Savaşı'na karşı etkili kitlesel protestolar – olduğu halde, daha büyük, daha şiddetli yenilgiler vardı. Uzun süren bir mutsuzluk; Kennedy ve King suikastlarının, karşı ve taraftar olanların ve içinde savaşanların Vietnam deneyimi nedeniyle yaşadıkları hayal kırıklıklarının, Nixon yönetiminin Watergate ile zirvesine çıkan yozlaşmışlığının, reel gelirdeki durgunluğun ve Amerika'nın giderek karmaşıklaşan ve parçalanan dünyada gücünü kaybettiğinin, kişilerin her şey üzerindeki hakimiyetinin azalmış olduğunun daha gizli ama uzun erimli anlaşılmasının ürünüydü. 1950'lerin endişesi 1980'lerin çaresizliği haline geldi, uygun kahramanlar arayışında ortaya çıktı, film starı kahraman-başkan Ronald Reagan'ın seçilmesinde yansıdı.

Her kültürel dönemde erkeksilik konularıyla sıkı sıkıya ilişkili olan kahramanın rolü her zaman sorgulanır. Bu konu 1950'lerin sonunda sorgulandı ve 1980'lerin sonunda yine sorgulandı. Yoz ve şiddet kullanan güçlerin kültürünü – daha büyük şiddet aracılığıyla – temizleyecek güçlü, ahlaklı, adil ve cesur eylem adamı anlayışı, gerçeklikte test edildiğinde asla çok fazla sürekli olmamıştır. II. Dünya Savaşı'ndan sonra kahramanlık öncülü baştan sona sorgulandı. Büyük Western yönetmeni John Ford 1948 gibi erken bir tarihte *Kan Kalesi*'nde (*Fort Apache*, 1948) Western kahramanının yozlaşmasını inceliyordu. *Çöl Aslanı*'nda (*The Searchers*, 1956) kendisinin ve Amerika'nın gözde kahraman figürü John Wayne'i, kahramanlığın psikopatik takıntılılığa yakınlığını inceleyen bir filmde oynamaya zorluyordu.

Bu inceleme ve iç yüzünü gösterme 1970'lerin başında özellikle Western'de sürdü ve 1980'lerin sonunda diğer türlerde

yeniden başladı. *Zor Ölüm* eski film kahramanı ve özellikle de John Wayne karakteri üzerine çok düşünür. Bruce Willis'in sinemadaki İrlandalı polis stereotipiyle ilişkili olduğunu belirtmiştim. Ama daha fazlası söz konusudur. Onun karakterinin adı John McClane'dir. 1952'de John Wayne *Big Jim McLane* adlı anti-komünist bir polis filminde filme adını veren karakteri oynadı. Jim McLain olarak John Wayne, John McClane olarak Bruce Willis haline geldi. Ancak bu basit bir yerini alma ya da bu önemli film kahramanına karmaşık bir gönderme değildir. Bu aynı anda kahramanlığı hem kucaklama hem de reddetme girişimidir. *Zor Ölüm*'de bir yerde terörist Hans, John'un onu alt etmek için zekice ve kahramanca girişimleri sonucu hayal kırıklığına uğrayarak umutsuzca ona şöyle söyler: "Kimsin sen, çok film izleyen başka bir Amerikalı mı? Rambo ya da John Wayne olduğunu mu sanıyorsun?"

Zor Ölüm'den sadece üç yıl önce yapılan Sylvester Stallone'nin *Rambo*'su ana karakterini ölümcül ciddiyetle ele alan son aksiyon-serüven filmlerinden biriydi. Rambo sağın ikonu haline geldi. Aksiyon filmi kahramanının 1950'lerdeki Western kahramanının sahip olduğu yansıtıcı niteliklerin bazılarını üstlenmeye başlaması 1984'teki *Terminatör*'e kadar gerçekleşmedi. Oyuncu olan eski vücut geliştirmeci Arnold Schwarzenegger kendi karakterini fazla ciddiye almayarak ilerletti. Schwarzenegger'in duruşunda her zaman güven veren ve tehdit edici olmayan bir şeyler vardı. Bu durum *Terminatör*'den sonra, daha önce oynadığı karakterlerle aktif olarak alay etmeye ve komik rollerde oynamaya başladığında daha da güvenli hale geldi. *Zor Ölüm*'de bir yerde, "burada Arnold Schwarzenegger'i patlatmaya yetecek kadar patlayıcı var" diyen John onun varlığına müracaat eder ve eğer bu da yetmezse, bir noktada Rambo gibi giyinir.

John McClane bir kahramandır ve eğer kendini çok ciddiye alsaydı, doğrudan John Wayne-Rambo geleneğinde yer alırdı. Erkekçe dövüşür; kan akıtır (ya da şiddet yoluyla teste inanan bazı muhafazakârların söyleyeceği gibi, "kanı akar") ve esrarengiz sağaltıcı güçler sergiler, öylesine sağaltıcıdır ki, bunlar kendisini izleyen aksiyon-serüven filmleri için model haline gelirler. Sonunda o hem John Wayne ve Rambo hem de ikisinin parodisi haline gelir. *Zor Ölüm* artık çizgi film şiddeti denen sinemadaki şiddetin yeni bir evresini başlatır. Sinemada insan bedenlerine verilen hasar, "gerçek" insanların yaşamayacağı ölçüde büyüktür. Stallone'nin oynadığı *Demolition Man* ve *Dağcı* (*Cliffhanger* – her ikisi de anıldıkları sıra ile Marco Brambilla ve Renny Harlin tarafından 1993'te yönetildi), yine Stallone'nin oynadığı *Yargıç*'tan (*Judge*

Dreed, Danny Cannon, 1995) *X-Men* (Brynan Singer, 2000, 2003), *Örümcek Adam* (2002, 2004) ve *The Hulk*'a (2003) kadar çizgi romanlardan oluşturulan filmler gibi *Zor Ölüm* ve *Cehennem Silahı* (*Lethal Weapon*) dizisi ve Bruce Willis'in oynadığı *Hudson Hawk*'ın da (Michael Lehmann, 1991) dahil olduğu bu filmler imge ve anlatıların gerçek dünyadan değil, sinemadan alındığı ve sinemadaki şiddetin görsel hile olduğunu açığı vurmaya başlayan günümüz popüler filmlerinden bazılarıdır. Kuşkusuz bunlar tek başlarına o kadar öteye gidemezler. İzleyici yapaylığın ve kendini yansıtmanın tam olarak açığa çıkmasını ister görünmüyor. *Hudson Hawk* ve Arnold Schwarzenegger'in oynadığı *Son Kahraman* (*Last Action Hero* – 1993, *Zor Ölüm*'ün yönetmeni John McTiernan tarafından yönetildi) kısmen kendilerini yeterince ciddiye almadıkları ve izleyicinin gerekli yanılsama arzusuna yanıt vermeyen bir oyun duygusunu açığa vurdukları için başarısız oldular. Kahramanların kendileriyle alay etmelerini istiyoruz ama onların bizimle dalga geçmelerini istemiyoruz.

Resim 7.4 • 1980'lerin bedeni Rambo (Sylvester Stallone) (*Rambo: İlk Kan 2* [*Rambo: First Blood Part II*], George Cosmatos, 1985).

John McClane'i en iyi tanımlayan ifade, kahramanca hareket eden bir anti-kahramandır. O karısının ve çalışma arkadaşlarının cesur, becerikli ve imha edilemez savunucusuna dönüşmüş kafası karışık yirminci yüzyıl sonu erkeğidir. O her zaman biraz şaşkındır ama her zaman eyleme geçmeye hazırdır.

Bu iki filmin ve kahramanlarının nerede ayrıldıklarını ve birleştiklerini daha net bir biçimde anlamak için, bir an kendi dönemlerinin deneyimlerinden bahsetme tarzlarını belirleyen kendi anlatı yaklaşımlarını düşünmemiz gerekir. Karanlık, ironik yapısıyla *Ölüm Korkusu* modernist bir anlatıdır. Modernite – teknolojik gelişme hareketi, artan kentleşme, güvenilirliğin hızla parçalanması, bireysel eylemin zayıflamasının yanı sıra aile, din, baskın ırk ya da etnisite ve yönetim gibi birleştirici yapılar –

1970'ler ve 1980'lerde zirvesine çıktı. Moderniteye tepkiler kültürün kendisini anlattığı öyküler de dahil olmak üzere çeşitli yollarla ifade edilir. Filmler ve televizyon dikkatimizi korkularımıza çeker, bazen onları onaylar, bazen de onları kaderimize hükmetme, eşitsizliklerin üstesinden gelme ve duygusal kayıplarımızı giderme hakkındaki anlatılarla yatıştırmaya çalışır. 1950'li yıllarda bilim-kurgu filmleri yabancı güçlere karşı incinebilirlik korkularımızı (o zamanki "komünist tehdit" alegorilerini) – bugün yalnızca farklı düşmanlarla yeniden anlatılıyor olan öyküleri – anlattı. Melodram bir yandan ailenin kırılganlığını onaylarken moderniteye karşı en iyi siperin bireyden çok aile, çocuklu evli çift olduğunda ısrar ederek bireysel gücün kaybedilmesini onaylamaya yöneldi. *Ölüm Korkusu* modernite içinde hem ailenin hem de benliğin parçalanmasının alışılmamış bir doğrulamasıdır. Fantezinin romantik öğeleri ve çeşnilerine sahiptir. Ama ağırlıklı olarak modern erkeğin dağılmasıyla ilgilidir.

Scottie yitik, eyleme geçemeyen ya da sevemeyen biridir. Bayan arkadaşı Midge onun kendisine cinsel olarak yanıt vermesini sağlayamamıştır. Midge'in basitliği ve doğrudanlığı onu korkutur. Aynısı Midge'in mizah anlayışı için de geçerlidir. Midge o sırada bir sutyen üzerinde çalışan bir tasarımcıdır (ona "Bunları bilirsin. Artık büyüdün" der). Tasarımını yaptığı sutyenin "devrimci bir etkisi" vardır, konsol köprü ilkesine dayalıdır ve 1950'lerin kadın göğsü fetişizmiyle, kadın bedenlerinin yerleşik erkek fantezileri içinde formüle edilmesiyle dalga geçer.

Scottie'nin kendi fantezileri öylesine güçlü bir biçimde kurulur ki, kadınlar onun için ulaşılamazdır, ya iktidarsızlığın ya da cinsel iktidarsızlığın veya tam bir toplumsal cinsiyet paniğinin ıstırabını çeker. Sutyen hakkındaki şakanın hemen ardından Scottie ve Midge bir an yıllar önce üç hafta nişanlı kalmalarından konuşurlar. Scottie nişanı bozanın Midge olduğunda ısrar eder. Midge tepki vermez. Ama Hitchcock verir. Çok sıkışık ve çerçevenin merkezini bozmaya yetecek yükseklikten Midge'in yakın çekimine iki kez kesme yapar. Kadın sadece kaşlarını çatar ve biraz uzaktan görünür. Bu çok tipik bir Hitchcockyen davranıştır ve izleyicinin durumu kavrayışını artırmak için reaksiyon çekiminin standart gramerini kullanır. Bu durumda, Midge'in reaksiyon çekimi bize Scottie'nin yalnızca cinsel olarak sorunlu biri değil, aynı zamanda bunun da farkında olmayan biri olduğunu gösterir. Kim olduğunun ve ne yapıp ne yapamayacağının farkında değildir.

Scottie duygusal bir boşluk içindedir ve karısının 19. yüzyılda intihar etmiş bir kadının ruhu tarafından ele geçirildiğini düşündüğünü söyleyen zengin bir adam tarafından inanılmaz bir

entrikaya dahil edilir. (Hipnoz ile geçmiş yaşamına dönen bir kadın hakkındaki *The Search for Bridey Murphy*, 1950'lerin başında önemli bir çok satan romandı. 1956 yılında *Ölüm Korkusu*'nu yapan stüdyo olan Paramount bu kitabın VistaVision filmini yaptı. Hitchcock bilinçli olarak *Ölüm Korkusu*'nda Bridey Murphy öyküsünü parodileştirmiş olabilir.) İşadamı, Scottie'den karısını, (aslında karısı olmayan ve karısı rolünü oynayan) bir kadını izlemesini ve davranışları hakkında rapor vermesini ister. Kadın zaten güçlü bir merkezden yoksun olan Scottie için saplantılı bir merkez haline gelir. Scottie savaş sonrası döneminin güçsüz, benlik duygusundan yoksun, arzularını yalnızca olduklarını sandığı ama aslında olmayan diğer insanlarda yeniden yaratabilen erkeğidir.

Her şey yanlıştır, karısının ölümünü gizlemek için işadamı – filmde çok daha sonrasına kadar hiçbir şey açıklamayan Hitchcock – tarafından yaratılan büyük bir hiledir. Ancak hilenin kendisi, her Hitchcock anlatısında görüldüğü gibi, karakterler ve izleyici üzerindeki etkilerinden daha az önemlidir. Zaten zayıf ve kederli birinden bir takıntılıya, sado-mazoşiste, cehennemi derinliklere bakan, sonunda başka birinin imgesi içinde yeniden yaratmaya çalıştığı kadının ölümüne neden olan adama kadar Scottie Ferguson'un hastalığının dert ortağıyızdır. Eğer bu melodramatik geliyorsa, gerçekten de öyledir. *Ölüm Korkusu* bastırılmış arzuların patlaması ve daha sonra da – genellikle kadın olan – ana karakter üzerinde içe doğru patlaması üzerine olan 1950'ler melodramı geleneği içinde yer alır. *Ölüm Korkusu* bir erkeği melodramatik acı çekiş figürü haline getirir. Bu fazlasıyla alışılmamıştır çünkü filmin anlatısı ironik bir biçimde Scottie'nin ve izleyicinin algılamasıyla oynar. Kendimizi Scottie'den kurtarmamız gerekir. Filmin ilk bölümünde onunla özdeşleşme eğilimi taşırız, ikinci bölümünde ise ondan uzaklaşmamız ve onu yargılamamız istenir. Rahatlatıcı bir son yoktur. Filmin sonunda ne karakter ne de dünyası kurtulur. Scottie tamamen ve tedavi edilemez biçimde tek başına ve keder içinde bırakılır. Kısacası *Ölüm Korkusu* bu konudaki trajedinin görünümlerine sahiptir.

Modernite ve onun anlatı ifadesi olan modernizm bir trajedi fısıltısına sahip ironik bir ses aracılığıyla bir merkezin yokluğunu anlattı. Postmodernite zaten yitik olan bu merkezi – kültürün birbirine bağlayıcı öyküleri ve inançları – görür ve ironi ve sinizmle söylenen ve gösterilen bir çok ses, birçok görüntü aracılığıyla bununla anlaşmaya çalışır. *Zor Ölüm* nereden alabilirse ödünç alarak, ne uyarsa – ya da uymazsa – kullanarak ya da anıştırarak kendi yapılarını oluşturur. Bu pop-kültürel belleğin ve çağdaş sinizmin bir pinpon oyunudur. Bireysel kahramanlığın santimantal

onaylanmasından başka her türlü ahlaki yapıyı harap eder. Genelde postmodern gibi, *Zor Ölüm* de bir görüntüler cümbüşü, bir metinlerarasılık ziyafeti, kararsızlık ve şaşkınlığın berbat yemeğidir.

Postmodern bir yapıt olarak *Zor Ölüm* neredeyse herkes için her şey olmaya çalışır ve büyük ölçüde başarılıdır: bir aksiyon-serüven filmi, politik bir heyecan filmi, bir kafadar polis filmi, bir ırk tartışması, sinemada kahramanlık üzerine ironik bir yorum ve (yaparken çok ciddi olmasa da) 1980'li yılların sonunda toplumsal cinsiyet çatışmasının bir incelemesi. *Ölüm Korkusu* kendi ciddiyetinin bilincinde olan bir film, toplumsal cinsiyet ve erkeğin endişesi üzerine ağır, dikkatli ve biçimsel olarak hassas bir düşünmedir. *Zor Ölüm* kovalayan ve kovalananın sahnelerinin, aksiyonun ve reaksiyonun art arda dönüp geldiği sinemadaki en eski anlatı yapılarından inşa edilmiş büyük, gürültülü ve patlayan bir ateş topudur. Bu film, şiddet içeren aksiyondan ve kendini hiç ciddiye almayan ve öldürülemeyen, John Wayne ve Rambo ile karşılaştırılan ama kendisini Roy Rogers olarak düşünen kahramanından büyülenmiş bir ele geçirilme anlatısıdır.

Postmodern Kötüler

Eğer John'un bir kahraman olarak kafası karışıksa, kötülerin kafası daha da karışıktır. Scottie'nin düşmanı kendisinden başka hiç kimsedir: kendi zayıflığı ve güvensizliği. Bir kadını öldüren ve Scottie'nin mahvolmasına neden olan büyük entrikayı düzenleyen Gavin Elster bir biçimde Scottie'nin bir yansımasıdır. *Zor Ölüm*'de kötüler açık bir biçimde vardırlar ve aksiyon filmlerinin kötülerinin olduğu tarzda adidirler. Ancak bu filmde hiçbir şeyin göründüğü gibi olmadığını hatırlayın. John kendisinden ayrılan ve büyük bir Japon şirketi olan Tagaki Corporation için çalışan karısı Holly'i görmek için New York'tan Los Angeles'a uçar. Şirketin Noel partisinin ortasında karısını ziyaret eder ve bu sırada teröristler binayı ele geçirerek patronu öldürürler ve çalışanları rehin alırlar.

1980'li yıllar kadınlara olduğu kadar yabancılara karşı da tutumların hızla değiştiği bir on yıldı. Kadınlar seslerini yükseltmişler ve erkekler de bu sesin söylediklerinden rahatsız olmuşlardı. Yabancılar başka türlerden kafa karışıklığı yaratıyorlardı. Özellikle Japonlar, Amerikalılar için hayal kırıklığıydı. II. Dünya Savaşı'nda onlara karşı zafer kazanmıştık. Şimdi ise onların ekonomileri patlama yapmış ve videodan otomobillere kadar onların ürünleri neredeyse herkes tarafından kullanılıyordu. Film stüdyolarından (Paramount'un sahibi hâlâ Sony'dir), golf sahalarına, büyük kentlerdeki önemli mülk

alanlarına kadar bu ülkedeki her şeyi satın alıyor göründüler. Bir üretim modeli olarak desteklendiler ama alışılmamış, yabancı bir kültür olarak şeytanlaştırıldılar. Asla dile getirilmediyse de, onlar kara derili düşmanlarımız gibi belleklerimizde kaldılar. Başka düşmanlarımız da vardı ve *Zor Ölüm* bütün bunları kabul eder görünür. Eğer Japonlar ekonomiyi ele geçirerek bizleri tehdit ediyor görünüyorlarsa, o zaman Avrupa ve Orta Doğu da bizi teröristlerle tehdit ediyordu. Bu insanların en dehşete düşürücü şiddetle elde etmeye çalıştıkları anlaşılabilir politik hedefleri yoktu. Her durumda, bizi tehdit eden, anlamadığımız kültürlere korku ve nefretle yanıt verdik, hâlâ da veriyoruz, bizi korkutan ve tehdit eden, geçmişte de anlamadığımız bugün de anlamadığımız ya da ülke içinde yaşanan karmaşık ekonomik ve toplumsal süreçlerde sapmaya neden olan kültürlerden nefret ediyoruz.

Zor Ölüm bu karmaşık durumlarla ve kafa karışıklıklarıyla oynar ve onları ters yüz eder. Holly'in çalıştığı Japon şirketi görünüşte tamamen yardımseverdir ve Holly'nin patronu Bay Tagaki de kibar ve babacan bir insandır. Nazikçe konuşur ve ender karşılaşılan asilce kendiyle dalga geçme özelliğine sahiptir. "Pearl Harbor saldırısı başarılı olmadı," der John'a, "bunu teyplerle başardık." Aslında şirketteki kötü adam yabancı patron değil, 1980'lerin başka bir kağıt kaplanı olan yuppie Ellis'dir. Bu yuppie bir zamanlar "türedi zengin" denen eski bir kültürel stereotipin 1980'lerdeki versiyonuydu ve yuppiler 1980'ler ekonomik patlamasından yararlanmamış işçi ve alt orta sınıftan insanlar için kızılan ve alay edilen figürler haline geldiler. Bunlar *Öldüren Cazibe* ve *Pasific Heights* (John Schlesinger, 1990) gibi bir çok "cehennemdeki yuppiler" filmlerinin öznеleridirler. Bu filmlerde yuppie karakterler kendilerini kurtarmak için çoğunlukla şiddet içeren aşağılanmalar yaşamak zorundaydılar.

Zor Ölüm'ün yuppiesi kokain çeken, burnunu çekerek konuşan, Rolex saatini gösteren, John'un karısına ilgi duyan ve teröristler lehine hem John'a hem de Holly'ye ihanet eden bir aptaldır. Bunun karşılığında teröristler onu vurarak öldürürler ve bu da herkesin çok hoşuna gider. Bay Tagaki de teröristler tarafından acımasız bir biçimde öldürülür ve bu da herkesi dehşete düşürür. Bu kibar, uygar insan John ve Holly hariç herkese karşıtlık oluşturur ve onun öldürülmesi teröristlerin – terörist olmayanlara yönelik – acımasızlığını gösterir.

Filmin ortalarında teröristlerin lideri Hans'ın göründüğü gibi politik olarak hareket eden bir terörist değil ama çetesiyle Tagaki'nin kasasını soyan bir katil olduğu ortaya çıkar. Birden film sorunlu bir biçimde politik olmaktan çıkar ve yalnızca iyi ile kötü

arasındaki bir mücadele haline gelir. Depolitize olsa bile, Hans'ın çetesi kültürlerarası farklılığın garip bir modelidir: şiddet yanlısı bir Rus, birkaç Asyalı ve hem bilgisayar sihirbazı hem de acımasız katil olan bir Afro-Amerikalı. Bu uluslararası bir kötüler çetesidir ve çete filmin ırkı alışılmamış işleyişini yansıtır.

Zor Ölüm'de Etnisite

Ölüm Korkusu'ndaki etnisiteye yönelik tek gönderme Gavin Elster'in karısı hakkındaki fantastik öyküdür. Karısına, stereotipik olarak duyarlı ve egzotik olarak görülen 19. yüzyıl İspanyol kökenli bir kadının ruhu tarafından sahip olunduğunu söyler. Scottie "deli Carlotta"dan büyülenir, bu arada onun güya yeniden dirilişi olan Madeleine'e daha fazla takıntılı hale gelir. Her ne kadar 1950'ler boyunca ırk konularıyla (yalnızca iki örnek vermek gerekirse, Joseph Mankiewicz'in *Can Düşmanı* [*No Way Out*, 1950] ve Martin Ritt'in *Kenar Mahalle*'si [*Edge of the City*, 1957]) genellikle çok olumlu, liberal tarzlarda ilgilenen bir çok film varsa da, bu dönemde başka bir ayrımcılık türü de vardı. Birçok durumda, eğer ırk filmin ana konusu değilse, hiç dikkate alınmazdı. Bu nedenle birçok filmde beyaz olmayanlar ya olmazlar ya da hizmetçi ya da *Ölüm Korkusu*'nda olduğu gibi karakterin kolay incinebilir imgelemenin başka bir yansıması olarak işlenirlerdi. 1980'li yıllarda farklı içtenlik ve aydınlatıcılık dereceleriyle işlense de, neredeyse her zaman varolan ırk sorunu popüler kültürde bilinçli olarak peşine düşülen bir konu oldu. Son bölümde ırkın temsili konusuna yeniden döneceğiz. Postmodern gelenek içindeki *Zor Ölüm* ırk kartını bu konuda belirsiz, net tavır almadan ve uzlaşmacı bir biçimde oynar ve bizi tereddüt içinde bırakır. John havaalanından Bay Tagaki'nin siyah bir genç olan Argyle adlı şoförü tarafından alınır (bir insana neden baklava desenli çorap anlamına gelen bir isim verildiği sorulabilir). Argyle filmin başından sonuna limuzinde oturan, müzik dinleyen, üzerinde yükselen gökdelende süren kargaşaya ilgisiz kalan biridir. O, ahmak siyah erkek stereotipinin uzun, çirkin tarihindeki bir diğer siyah olma tehdidinde bulunur – ta ki limuzini kaçmakta olan çetenin kamyonetinin üzerine sürüp bir kahraman olana dek.

Filmin başlarında John gökdelenin bitmemiş katlarında çete tarafından köşeye sıkıştırılırken, başka bir Afro-Amerikalı ortaya çıkar. Bu, polis Al'dır. O, beceriksiz, iyi kalpli, hamile karısı için hazır yiyecek satın alan, araba kullanırken gökdelende neler olduğunu öğrendiğinde arabası yoldan çıkan biri olarak gösterilir. Ancak o hemen hiç duygu sahibi olmayan otoritenin tek temsilcisi olarak ortaya çıkar. Emniyet güçleri olay yerine vardığında,

amirlerinin bir ahmak olduğu anlaşılır. İki FBI ajanı, Johnson ve Johnson (biri siyahtır) gelir ve onlar da gösterişli birer ahmaktırlar. Bir medya temsilcisinin kendi çıkarını düşünen, tehlikeli biri olduğu ortaya çıkar ve John'un karısı Holly filmin sonunda onun çenesine yumruk atar. Ancak Al sakin bir şekilde sokakta sabreder, John ile telefon bağlantısı kurar, büyüyen kaosun ortasında sakin kalmasını sağlar, tecrit olan John'a destek verir ve dışarıdan bizim bakış açımız olur. Onlar arasındaki almaşık kurgu aralarında ilişki kurar ve durumu ne kadar tehlikeli görünürse görünsün John'un kurtulacağına inanmamızı sağlar. Al siyah bir polisten daha fazlası haline gelir ve bu aşkınlık önemlidir çünkü ırk sorununu çözülmeden bırakır. Tagaki'nin öldürülmesinden sonra o bir baba figürü, John'un vekil babası haline gelir. O aynı zamanda koruyucu siyah anne stereotipi haline gelerek John'un vekil karısı ve annesi haline gelir.

Kafadar Filmi

Ölüm Korkusu 1950'ler sinemasında işlenen heteroseksüel paniğin en etkili araştırmalarından biridir. Hitchcock erkeğin kişiliğinin anne tarafından tamamen yutulabildiğini göstererek sorunu özellikle tam tersi yönde çözdüğü *Sapık*'ta da aynı soruna değinir. 1970'lerde Hollywood erkeklerin, kültürün kendileri için ürettiği imgeye uygun yaşamalarının baskıcı zorluklarıyla ilgilenmenin başka yollarını buldu. Bunlardan biri, iki erkeğin – çok sık olarak iki polisin – seks hariç her şeyin mümkün olduğu müşfik bir destek ve hoş mizaha dayalı bir ekip oluşturduğu kafadar filmiydi. Kafadar filmleri her zaman iki erkeğin de heteroseksüel olmasında ısrar eder. Onların eşleri ya da kız arkadaşları vardır. Ama bu kadınlar kenardadırlar; gerçek cinsel olmayan ve kısıtlayıcı bağlardan kurtulmuş haz erkekler arasındaki ilişkiden çıkar. Bu, 1950'ler sinemasındaki erkeğin kederinin acılı iç gözleminden kaçınan, bir kafadarın beyaz, diğerinin ise siyah oluşuyla ırk sorununu baştan savan, yavan bir ırksal eşitlik hilesi sağlayan ve kadın-erkek ya da aynı cinsten insanların ilişkilerinin karmaşık incelemelerinden sakınan bir anlatı yapısıdır.

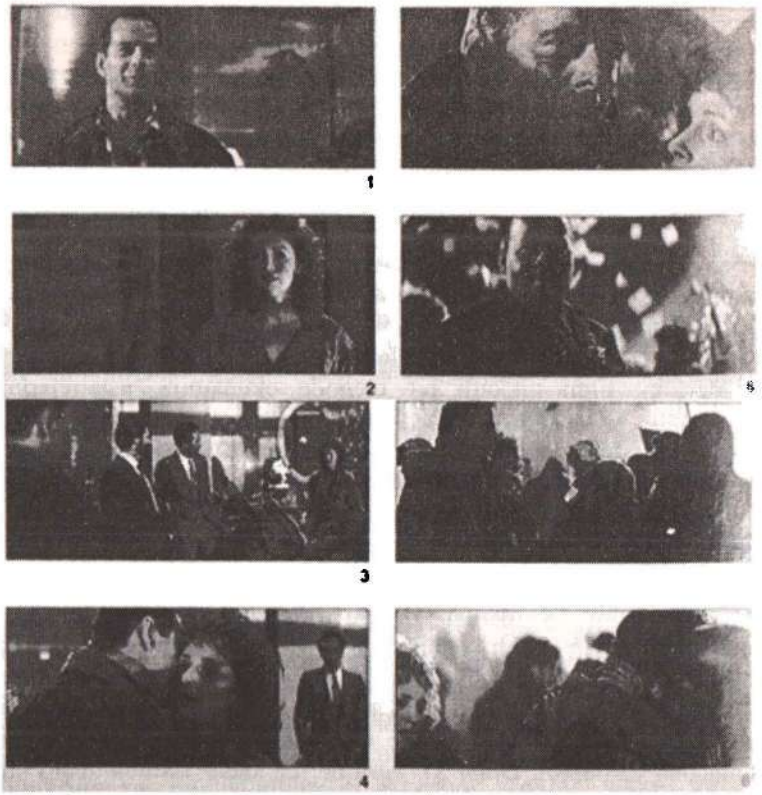
Zor Ölüm kafadar filmi üzerine önemli bir yorumdur. Al ve John'un çok yönlü bir ilişkisi vardır. Onlar baba ve oğul, anne ve çocuktur; neredeyse sevgililer gibi birbirlerine sarılırlar. Kötülerin çoğunun öldürüldüğü filmin sonuna doğru John gökdelenden çıkar; o ve Al kendinden geçmiş halde karşılıklı bakış açısı çekimleriyle birbirlerini tanırlar. Bir zamanlar tabancasını ateşlemekten korkan Al kötü adamların sonuncusunu vurarak erkekliğini yeniden elde eder. John, Holly'den uzaklaşır ve Al'ı tutkulu bir biçimde

kucaklar. İki arkadaş birbirlerine sevgilerini ifade ederlerken, Holly çerçevenin kıyısında marjinalleşir.

Bu sekans filmde daha önceki Tagaki'nin bürosunda John'un Holly ile ilk barışması sırasındaki sekansı hatırlatır. Holly, John'un Tagaki ve Ellis ile konuştuğu erkek mekanına girer. John ile Holly arasında bir dizi karşılıklı bakış vardır; birbirlerine doğru yürürler ve kucaklaşırlar. Filmin sonunda aynı model ortaya çıkar ancak toplumsal cinsiyetler tersine döner. John ve Holly yine buluşurlar ama şimdi bakışma ve son kucaklaşma iki erkek arasındadır. Kafadarlar arasındaki ilişki onaylanır. Film burada bitseydi, ortaya ilginç sorular atılır ve kafadarlar ve aşıklar arasındaki ilişki karıştırılabilirdi. Ancak unutmayın ki, bu bir ifade ya da düşüncenin karşıtını sunmaksızın geçerli kalmasına izin vermeyecek bir filmdir. Postmodern de olan film aynı zamanda nihayetinde ev/aile içi heteroseksüel ilişkiye dair temel anlatıya itaat etmek zorundadır. Al onun sarılmasına hemen teslim olur. Al, Holly'ye John'a çok dikkat etmesini söyler ve karı koca kol kola görüntüden çıkarlar. John ve evliliği kurtulur. Al da kurtulur ve iki erkek arasındaki sevgi güçlüdür ve bu ilişkinin daha öteye gidebileceğine dair hayal kırıklığı yaratıcı bir imadan kaçınılır. Al potansiyel sevgiliden koruyucu anneye dönüşür. Evcimen, çekirdek aile kurtulur. Ne de olsa, filmi başlatan öncül John'un kendisinden ayrılan eşini görmek ve evliliğini kurtarmak için Los Angeles'a gelişidir. Birçok denemenin ardından o artık ailenin kahraman reisi konumunu üstlenebilir. O kendisini kanıtlamıştır. Ancak süreç içinde, filmlerin bize sürekli anlattığı gibi, John, Al ile sonunda erkekler için sürdürmesi her zaman zor görünen ev/aile içi ilişkilerden korunmak için bir erkeğin rahatlamak ve özgür olmak için gereksinim duyduğu türden bir bağ kurmuştur. Onlar bize anlatmaya devam ediyorlar. Kafadar fantezisinde öylesine çekici ve rahatlatıcı bir şeyler vardır ki, bu fantezi günümüze kadar sinema ve televizyonun başlıca dayanaklarından biri olarak sürdürüldü.

Kefaretin Sonu

Scottie kimse tarafından korunmaz ya da kurtarılmaz. O, tehlikedeki kadın kahramanı kurtaran bir kahraman olmayı ister; oysa tehlikede olan kadın kahraman değil kendisidir. Başlangıçta o, Elster'in onun için uydurduğu yalanın peşine düşer, daha sonra asla varolmayan bir kadını soruşturarak bu yalanı diriltmeye çalışır. Filmin ikinci bölümünde Scottie, Gavin Elster'in yalanı içinde Madeleine'ı "oynayan" kadın olan Judy'yi keşfeder. Scottie, Judy'yi yeniden Madeleine olmaya zorlar. Scottie, Judy'nin



Resimler 7.5 – 7.12 • Kafadarların aşkı. Bu fotoğraflar John McTiernan'ın *Zor Ölüm*'ündeki birbirini tanıma ve kucaklaşmanın paralel görüntülerin sunar. İlk görüntüde John ayrı yaşadığı karısı Holly'ye selam verir. Daha sonra gökdelendeki maceralarının ardından polis Al'a selam verir. Al John'un yeni kafadarıdır (yoksa yeni aşkı mı? Holly'nin çerçevenin kenarında nasıl marjinalleştiğine dikkat edin). Jestler ve sevgi yansır.

kişiliğini reddeder ve onu kendisininkinin içine çekmeye çalışır. İspanyol misyonuna yeniden giderler ve kadın çan kulesinden düşer. Kötüye karşı kazanılmış bir zafer, hatta iyinin zaferi bile yoktur çünkü *Ölüm Korkusu*, *Zor Ölüm*'den farklı olarak, kendi ahlaki yapısını stereotipleşmiş karakterler içinde maddileştirmez. Her şey sonuçta 1950'lerin ortak bir yoksunluğu olan Scottie'nin ahlaki bir merkezden yoksun oluşunun bir tezahürüdür. John McClane'e sevgi ve arkadaşlık sunulurken, Scottie yalnızca kendi narsisizmi ve deliliğiyle baş başa kalır. *Ölüm Korkusu* (*vertigo-baş dönmesi*), tıpkı adı gibi, kırılmaz bir geçmişe doğru giden spiral hakkındadır.

Hem *Zor Ölüm*'de hem de *Ölüm Korkusu*'nda çok sayıda

düşme vardır. Hans gökdelenden düşer. John asansör boşluğuna düşer ama bir yangın hortumu sayesinde dibe çakılmaktan kurtulur. Ancak bu düşüşler, kahraman önem vermediğinde bile, onun kahramanca duruşunu güçlendirir. O, mücadeleden kanı akmış ama zarar görmemiş olarak çıkar, rehineleri kurtarır ve karısıyla yeniden birleşmiş görünür. Film bütün bunların aşırı fantastik, Scottie'nin Madeleine/Judy'ye takıntılı bağlanımı kadar fantastik olduğunu sakince kabul eder. Ancak *Zor Ölüm* bizden bu şakaya katılmamızı ister. *Ölüm Korkusu* ise bizden Scottie'yi kendi yaşamını mahvederken acıyarak, ciddiyetle ve hatta kederli bir korkuyla gözlememizi talep eder. İzleyici ile *Ölüm Korkusu* arasındaki ilişki Hollywood'un hiçbir zaman istemediği kadar ciddi bir ilişkidir. Bizden bu filmi dikkatli bir biçimde okumamız, ustalıklarını anlamamız ve baş karaktere açıklanmayan sırları bize açtığı sırada filmle birlikte kalmamız istenir. *Zor Ölüm*'de sır değil, yalnızca seyirlik vardır. Filmin toplumsal cinsiyet, ırk, milliyet, politika ve otorite konusundaki içsel karmaşalarının yalnızca geçici şakalar, anlamlılık ya da anlamsızlığın anlık parçaları olarak değerlendirilmesi istenir.

Bundan Frankfurt Okulu'nun ve 1950'ler medya eleştirmenlerinin haklı olduğu, üst ve alt kültürler arasında kapatılamaz bir yarık bulunduğu ve *Ölüm Korkusu*'nun ölsa olsa Dwight MacDonald'ın orta sınıf kültürü ve *Zor Ölüm*'ün ise olsa olsa ıslah olunamaz bir biçimde kitle kültürü kategorisine girdiği sonucuna varılabilir. *Ölüm Korkusu* her ne kadar aslında güçlü bir romantik melodram olsa da, iyi oluşturulmuş, karanlık ve karmaşık bir trajedi olmaya çalışır. *Zor Ölüm* böylesi bir alana uzanmaz ve basit bir eğlence, dürüstçe aksiyon filmi olarak kabul edilebilir ya da ciddi konular üzerine alaycı, sinik, hatta ironik bir oyun olarak kitle kültürü statüsünü rahatça kabul eder. Ortaya attığı her hangi bir konuyu ciddi bir biçimde işlemeyi reddetmesi yalnızca ciddi entelektüel araştırmaya girişmenin yokluğunu vurgular.

Ancak okumamız başka bir yolu akla getirir. Filmlerin yöneldiği farklı yönleri belirterek ve farklı niyetlerine rağmen bu filmlerin film biçimini etkili bir biçimde kullanma konusunda çok ciddi olduklarını kabul ederek, ortak bir temeli keşfederiz. Daha sonra, onların kendi kültürel bağlanımlarına yakınlıklarını ve bilinçli ya da değil, bu bağlamlara hitap etme tarzlarını analiz ederek, her iki filmi de ticari niyetten ortaya çıkan ciddi yaratıcı ifadeler olarak anlamanın olanaklı olduğunu görürüz. *Ölüm Korkusu*'nun yapısal ve tematik olarak daha karmaşık olduğu ve izleyicinin dikkatini, entelektüel ve duygusal tepkisini daha fazla talep ettiği için, *Zor Ölüm*'den daha az sinik olduğunu öne

sürebiliriz. Ancak nihayetinde bu, hitapta, yönetmenlerin ve filmlerinin bizimle konuşmaya karar verme tarzlarındaki bir farklılıktır. Hitap, tepkide, filme tepki verme tercihinde bulunduğumuz yollarda bir farklılığı gerektirir.

Bu bizi kültürel incelemeler konumuna geri getirir. İmgelem, hiç biri tamamen saf ya da tamamen yoz olmayan çok farklı yönlerde ve çok farklı nedenlerle çalışır. Bir izleyicinin imgelemi farklı filmlere farklı biçimlerde tepki verir. *Zor Ölüm*'ün ırk ve toplumsal cinsiyet konularındaki belirsizliklerini çok ilginç ve açıklayıcı buluyorum. Ayrıca bu filmin bütün yapısını kendine güveni ve mizah, aksiyon ve saçmalığı birleştirmeyle ilgilenişiyle karşı konulamaz görüyorum. *Ölüm Korkusu* bizi yapısının mükemmel dikkati ve ayrıntılarıyla, erkeğin incinebilirliği konusundaki görüşünün derinliğiyle etkiler. Her iki film de içinden çıktıkları kültürle, kurnazca ama anlamlı bir biçimde, ilgilenme tarzlarında etkilidir.

Başka bir düzeyde, farklılıkları ve benzerlikleri içinde büyüleyici olan her iki film de, bütün filmlerin farklı görünüşlerde, farklı biçimlerde, bazen aynı ya da şaşırtıcı biçimde benzer öykülerini anlatma yollarını gözler önüne serer. Burada analiz ettiğimiz gibi böylesine farklı iki film bile bazen beklenmedik noktalarda birbirine yaklaşır. Bunun bir nedeni, öykülerin sınırlı bir kaynağının olmasıdır. Başka bir nedeni bize anlatılan öykülerimizin de sınırlı olmasını istiyor görünmemizdir; birbirlerine yakın olmalarını ve yinelenmelerini istiyoruz. Tekrar tekrar aynı öykülerin anlatılmasıyla kendimizi güvende buluyoruz. Daha da önemlisi, bütün öyküler birbiriyle bağlantılı olabilir ve üst ve alt kültürler arasındaki yarığın ötesine baktığımızda, yüzeyde Bruce Willis ve James Stewart kadar farklı görünen filmleri öğrenebileceğimizi, tepki verebileceğimizi ve anlayabileceğimizi görürüz.

NOTLAR VE REFERANSLAR

Medya ve Kültürler••Melodramın tarihi üzerine iki standart çalışma: Peter Brooks, *The Melodramatic Imagination: Balzac, Henry James, Melodrama, and the Mode of Excess* (New York: Columbia University Pres, 1985) ve David Grimsted, *Melodrama Unveiled: American Theatre and Culture, 1800-1850* (Berkeley: University of California Pres, 1987). DVD satışları üzerine enformasyon David D. Kirkpatrick'tendir, "Action-Hungry DVD Fans Sway Hollywood," *New York Times*, 17 Ağustos 2003.

Kültür Kuramları••Kitle iletişim araçları araştırmaları olarak

bilinen medya araştırmalarının başka bir branşı vardır. Bu ağırlıklı olarak istatistikseldir ve rakamlar hakkında analitik yargılarda bulunabilirken, rakamların ne ortaya koyduğunun kültürel ve politik sonuçlarına nadir olarak yönelir. Medya ve kültürel çalışmaları birleştiren bir çalışma: James W. Carey, *Communication and Culture: Essays on Media and Society* (New York: Routledge, 1992).

Frankfurt Okulu••Alıntı Max Horkheimer ve Adorno'nun *Dialectic of Enlightenment* adlı eserinden. Çev: John Cumming (New York: Herder & Herder, 1972), ss. 153-54. (Orijinal basım, 1944; en son basım ise Londra: Blackwell Verso, 1993.) (*Aydınlanmanın Diyalektiği*, çev. Oğuz Özügül, Kabalcı Yayınları, İstanbul, 1996.)

Kitle Kültürü ve Orta Sınıf Kültürü••Alıntı Dwight MacDonald'ın *Against the American Grain* adlı kitabındaki "Masscult and Midcult" bölümünden (New York: De Capo Press, 1983), ss. 4, 37. 1950'li yıllarda bir yazar popüler kültürün bir miktar tarafsız analizini yapmaya çalıştı. Çalışmasının büyük bölümüne Soğuk Savaş retoriği damgasını vursa da, Robert Warshow Western ve gangster film türlerinin bazı çığır açan analizlerini yazdı. Bak. ilk olarak 1962'de yayımlanan *The Immediate Experience* adlı kitabı (Cambridge, MA: Harvard University Pres, 2001). Başka bir eleştirmen Gilbert Seldes de, ilk olarak 1924 yılında yayımlanan *The Seven Lively Arts*'da popüler kültürün ilk, oluşum evresini yazdı. (Mineola, New York: Dover Publications, 2001).

Benjamin ve Aura••Benjamin'den alıntı "The Work of Art in Age of the Mechanical Reproduction"dan. *Illuminations* içinde, çev. Harry Zohn (New York: Schocken Books, 1968), ss. 223, 234, 236, 239. (*Parıltılar*, çev. Yılmaz Öner. Belge Yayınları, İstanbul, Kasım 1990. "Tekniğin Olanaklarıyla Yeniden Üretilebildiği Çağda Sanat Yapıtı," *Pasajlar* içinde, çev. Ahmet Cemal, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Birinci Basım, Aralık 1993. "Mekanik Yeniden Üretim Çağı'nda Sanat Yapıtı," *Edebiyat Eleştiri*, çev. Hakkı Hünler, İzmir, sayı 2-3, 1994.)

Birmingham Kültürel İncelemeler Okulu••Kültürel incelemeler üzerine literatür oldukça geniştir. İşte birkaç tanesi: Stuart Hall (der.), *Culture, Media, Language: Working Papers in Cultural Studies, 1972-79* (Londra: Hutchinson, 1980); Stuart Hall, *Cultural Dialogues in Cultural Studies*, der. David Morley ve Kuan-Hsing Chen (Londra ve New York: Routledge, 1996); Richard Hoggart, *On Culture and Communication* (New York: Oxford University Press, 1972); Lawrence Grossberg, Cary

Nelson, Paula A. Treichler (der.), *Cultural Studies* (New York: Routledge, 1992) ve John Fiske, *Television Culture* (Londra ve New York: Routledge, 1989).

Alımlama ve Müzarekere••Fanatikler ve onların çalışmalarına dair ciddi bir tartışma için bak. Henry Jenkins, *Texual Poachers: Television Fans and Participatory Culture* (New York: Routledge, 1992).

Metinlerarasılık ve Postmodern••İlk olarak Raymond Williams farklı televizyon olaylarının nasıl farklılaşmaksızın etkilediklerini fark ettiğinde "akış" kavramını telaffuz etti. Bak. *Television: Technology and Cultural Form* (Middletown, CT: Wesleyan University Press, 1992). (*Televizyon, Teknoloji ve Kültürel Biçim*, çev. Ahmet Ulvi Türkbağ, Dost, Ankara, 2003.)Postmodernizmin keskin, özlü bir eleştirisi, Todd Gitlin'in "Postmodernism: Roots and Politics" adlı yazısında bulunabilir. *Cultural Politics in Contemporary America* içinde, der. Ian Angus & Sut Jhally (New York: Routledge, 1989). Ayrıca bak. Stuart Hall, *Representation: Cultural Representation and Signifying Practices* (Londra: Sage, 2000).

***Ölüm Korkusu* ve *Zor Ölüm*'e Uygulanan Kültürel Eleştiri**••Hitchcock'un ününün incelenişi için bak. Robert E. Kapsis, *Hitchcock: The Making of a Reputation* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

Kültürel-Teknolojik Karışım: Sinema ve Televizyon••Kongre Kütüphanesi'nden David Parker, Scottie'nin arabayla gezinmesi ile VistaVision arasındaki ilişkilere dikkatimi çekti.

***Ölüm Korkusu* ve 1950'lerin Kültürü**••1950'lerin kapsamlı bir tarihi için bak. James Gilbert, *Another Chance: Postwar America, 1945-68* (Homewood, IL: Dorsey Pres, 1986). "Bobstil ayaklanmaları" üzerine bak. Stuart Cosgrove, "The Zoot-Suit and Style Warfare," der. Angela McRobbie, *Zoot Suits and Second Hand Dresses* (Boston: Unwin-Hyman, 1988), ss.3-22. Hollywood'da Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi'nin çalışması üzerine büyük bir literatür vardır. İki mükemmel kaynak: Larry Ceplair ve Steven Englund, *The Inquisition in Hollywood: Politics and Film Community, 1930-1960* (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1983) ve Victor S. Navasky, *Naming Names* (New York: Hill & Wang, 2003). 1950'lerdeki teslim olma korkusunu anlatan en popüler kitaplardan biri ilk olarak 1956'da yayımlanan şu kitaptır: William White, *The Organization Man* (Philadelphia: University of Philadelphia

Pres, 2002). Erkeğin gerilemesi konusundaki alıntılar: J. Robert Moskin, "Why Do Women Dominate Him?" ve George B. Leonard, Jr., "Why Is He Afraid to Be Different?" *The Decline of the American Male* içinde, der. *Look*'un editörleri (New York: Random House, 1958).

Sinemada İncinebilir Erkek••Çalışması beni *Look*'daki yazılara yönelten bir araştırmacı tarafından 1950'lerdeki değişen erkeksilik düşüncelerine dair en iyi yeni çalışmalardan biri: Steven Cohan, *Masked Men: Masculinity and the Movies in the Fifties* (Bloomington: Indiana University Press, 1997). Çağdaş aksiyon/serüven filmlerine ilginç bir politik bakış: Susan Jefford, *Hard Bodies: Hollywood Masculinity in the Reagan Era* (New Brunswick, N. J.: Rutgers University Press, 1994).

8

▸ SİNEMANIN ANLATTIĞI ÖYKÜLER I

TEMEL ANLATILAR VE BASKIN KURMACALAR

Önceki bölümde bahsettiğimiz ve James Stewart'ın oynadığı Frank Capra'nın *Şahane Hayat*'ı geleneksel bir tarzda ahlâki açıdan sorumluluk sahibi ve iyimser olmayı isteyen bir öyküyle, II. Dünya Savaşı sonrası anksiyetelerini uzlaştırmaya çalışırken kahramanını ve izleyicisini birçok yöne çeker. Anlatısı ilerledikçe film kendisinin bir komedi filmi mi, fantezi filmi mi, ya da bir melodram mı olduğuna karar vermeye çalışır. Yüce duygularla dolu bir filmdir ama aynı zamanda da içinde pek çok şakayı ve aptal karakteri barındırır; başkarakteri melekler yönetir ve tıpkı komedilerdeki gibi, bir uzlaşmayla, uyum ve mutluluğa inancın tazelenmesiyle biter. Herkes birbirini bağışlar, herkes uzun süreli bir mutluğa hazır görünür. Ancak filmin başkarakteri George Bailey komik bir karakter değildir. Duyduğu endişelerden ötürü mahvolmuş bir kişidir; içinde yaşadığı topluluğun çağrısına karşı savaşır, babasından uzaklaşmak ve ufak bir kasaba olan Bedford

Falls'ın kısıtlamalarından kurtulmak ister. George Bailey filmin uzunca bir kısmı boyunca ruhsal çöküntünün eşiğinde bir adam olarak gösterilir. İntihar etmeyi dener ve kurtuluşu ancak koruyucu meleği sayesinde olur. Melek kendine gelmesi için George'a, onsuz kasabanın nasıl olacağını gösterir. Burası karanlık, yoz ve şiddet dolu bir yerdir – yani George'un kafasının içindekilerin neredeyse aynısı.

Film, tıpkı George gibi, biraz şizofrendir çünkü kendisinin yarattığı çeşitli fanteziler ve kabuslar arasında bölünmüştür. 2. Dünya Savaşı'ndan hemen sonra çekilen film, kültürü bir araya getiren, ona sorumluluklarını hatırlatan, çalışan erkeğin ailenin reisi olduğu, ev kadınının ise ailenin bakımını üstlendiğini çekirdek aileyi yeniden kuran bir öykü yaratmaya çalışmıştır. Büyük sermayelerin tek başına mal sahibi kişilerin elinden alınıp, topluma dağıtılması gerektiği konusunda başarılı bir popülist uyarı olmayı istemiştir. Ama tamamen o dönemin belirsizliklerini içine almıştır ve sonunda tüm yapılabilecek olan nefes nefese bir mutlu son ilanıdır. George'un inanca dönüşü ve kasabanın bir anda yekvücut oluşu; gülümseyen aile görüntüleri ve herkesin sonsuza dek mutlu yaşayacağı varsayımı, melek Clarence'ın George'suz kasabayı göstermesi kadar büyük bir fantezidir.

Final

Parçalanma tehdidinde bulunan gerilimlere rağmen, film bir çözüme ulaşır, her türlü kurmacadaki geleneksel olaylar olan ve ayrı parçalar olarak duran paramparça olmuş yaşamlar, mahvolmuş aşk ilişkileri, hâlâ serbest olan kötüler, fiziksel ve duygusal olarak yitik insanlar anlatı ilerledikçe birleştirilir. Sadece bir öyküyü sonlandırmaktan daha fazlası olan final düzeni bozulmuş yaşamları ve olayları yeniden uyum ve dengeye kavuşturur. Bu uyum ve denge her zaman yönetmenlerin baskın olduğuna inandığı kültürel değerlere uyacak şekilde tertip edilir: filmin tanımladığı biçimiyle kötüye karşı zafer, daha önceden acı çekenin rahatlaması, suiistimal edilmiş ve yitik insanların kurtuluşu, en değerli kültürel birim olarak ailenin yeniden onaylanması.

Temel ve Baskın

Gerilimlere rağmen *Şahane Hayat* kendisini Hollywood'un **temel anlatı**sının çerçevesi içerisine yerleştirmeyi başarır ve böyle yaparak bizi de o çerçeve içine neşelenmiş, meraklanmış ve keyif almış izleyiciler olarak yerleştirir. (Biçimsel olarak eleştirel bir terim olan "final"in gündelik kültürel söylemin bir parçası

Resimler 8.1 – 8.2 • Savaş sonrası dönemin karanlık yanı: öfke ve şiddet; mutlu, kefaretini ödemiş erkek ve ailesi. James Stewart'ın Frank Capra'nın *Şahane Hayat* (*It's a Wonderful Life*, 1946) filminden iki görüntüsü.

olduğunu ve bir felaketi izleyen yitirme duygusuna son verme arzusuna gönderme yaptığını belirtmek ilginçtir.) Daha önce yapılan *Casablanca* (Michael Curtis, 1941) gibi *Şahane Hayat* da ilk gösterime girdiğinden sonraki dönemde daha popüler olmuştur. Bunun nedeni yalnızca her dönem herkese uygun gelen büyük bir

kurmacayı, evrensel bir öyküyü anlatması değil ("evrensel"in kültürün türettiği bir düşünce olduğunu unutmayın), özenle ve görülmez bir biçimde bizi bir arzu, keder, korku ve uzlaşma anlatısından geçirerek sonunda benliğin değeri ve topluluğun gereksiniminin yerine getirilmesinin ilanına sevkeden bir stilden büyük ve davetkâr bir fanteziyi ortaya çıkarmasıdır. Temel bir anlatı kolay anlaşılmasıyla, beklentiler oluşturması ve bunları tatmin etmesiyle, korkular oluşturması ve bunları yatıştırmasıyla ve dünyada her şeyin yolunda olduğuna bizi ikna edip sona ermesiyle bize haz veren öğeleri içerir. Temel bir anlatı kültürün duymayı istediği öykülerin bir şablonu ya da planı gibidir.

Anlatı bir öykünün yapısına, gelişimine ve anlatılışına işaret eden genel bir deyimdir. Biz onu birçok bağlamda kullanırız. Temel anlatılar büyük ölçüde pek çoğu sinemadan uzun zaman önce oluşmuş kültürel, tarihsel ve ekonomik olarak belirlenmiş yapılardır. Onlar kültürün kolektif ideolojisinin, onun aileye, mülkiyete, sahipliğe, dine vb.'ye dair genel anlayışlarının bir parçasıdır. Temel anlatılar, kültürdeki hakim öyküler olan aşk, aile, günah ve kefaret, yaşam ve ölüm, düzenin bozulması, şiddet ve çaresizlik gibi en derin korkularımıza dair en rahatlatıcı soyutlamalara hitap eden **baskın kurmacalara** yön verir. Adlarının da ima ettiği gibi temel anlatılar ve baskın kurmacalar bizim kültürel imgelememize sahiptir. *Şahane Hayat*'ın yerleşik hayata geçip ailesini ve topluluğunu merkeze alarak bağımsızlık fantezilerinin üstesinden gelen kahramanının öyküsü, bir erkeğin nasıl davranması gerektiğine dair baskın kurmacanın ifade ettiği bireyin ve ev/aile içi düzenin bozulduğu ve finalde uyumun sağlandığı temel bir anlatıdan çıkar.

Bu noktayı genişleterek klasik Hollywood biçimini de bir temel anlatı olarak düşünebiliriz. Bu yalnızca pek çok filmin kendi öykülerini anlatmak için kullandığı biçim değildir, aynı zamanda kendi içinde bir anlatıdır. Çaba göstermeden haz almaya, gördüğümüzü gerçekten anlamadan bakmaya davet eder ve bağlantıların nasıl kurulduğunu anlamamızı talep etmeksizin, bir devamlılık ve süreç yanılsaması sunar. Klasik Hollywood biçiminin oluşturduğu baskın kurmacalar aracılığıyla bizden karakterlerin bakışları arasındaki rahatlatıcı bir uzamla kuşatılmamız istenir ve bu kurmaca – anlatılan öykü ne olursa olsun – filmin sonunda doyuma ulaşan heyecan, tehlike, karşı gelme arzusunun bir öyküsünü oluşturur. Anlatılan özel öyküler ne olursa olsun, filmleri sürükleyen ve kucaklayan bu klasik Hollywood biçimidir. Bunlar aşk ve nefret, korku ve arzu, erkeğin kahramanlığı, kadının bağımlılığı, liberal ırk eşitliği erdemleri, öz saygı, kendine düşman

seçerek onu şeytan ilan etme ve yok etmeye yönelik muhafazakâr erdemler, "normal" ailenin gerektirdikleri ve filmlerin bize anlattığı insan davranışına dair diğer tüm iyi ve kötü stereotiplere dair baskın kurmacalardır.

Anlatı Sınırlamaları

Temel anlatılar ve baskın kurmacalar, çoğu sinemanın dışında ve kültürümüzün ve diğer kültürlerin uzun tarihi boyunca oluşmuş olsa da "dışarıda bir yerde" değildir. Hepsinin bir tarihi vardır ve en önemlisi çeşitlendirilebilirler, anlatılabilirler, yeniden anlatılabilirler, farklı zamanlarda ve değişik gereksinimler için yeniden işlenebilirler. Özellikle temel anlatılar ideoloji ile birlikte değişirler. Filmlerdeki temel anlatıların kökenleri Rönesans komedisine ve kaybedilen ve yeniden talep edilen aşkların, yoz insanların saldırısına uğrayan erdemli kadınların, haris ve ahlâksız insanların tehlikeye attığı aileler ve diğer sevilen kurumların, yuvanın ve çekirdek aile düzeninin kutsallığının, çocukların masumiyetinin, kadınların sabrının ve erkeklerin çözülebilir kafa karışıklıklarının öyküleri olan 19. yüzyıl melodramlarına kadar gider.

Temel anlatıların ve aktardıkları kurmacaların yapısı sınırlamalara dayalıdır. Kültürel bağlamlar, toplumsal kurallar, baskın inançlar kendi biçim ve gelişimlerini dayatırlar. Kapitalist bir toplumda, kültürel sınırlamalar kapalı aileler ve bağımlı kadınlara dair anlatıları teşvik eder çünkü bu, erkek işyerinde olma özgürlüğüne sahipken kadını evde kalıp, geleceğin yuva kurucuları, işçileri veya yöneticileri olan çocuklara bakmaya zorlayan uygun bir yapıdır. Sosyalist ülkeler aileler yerine topluluk etkinliklerine dair genel anlatılar yaratıp, işçi ve çiftçinin çalışmasını övebilir. Sosyalist anlatılar devlet ideolojisinin gerekleri tarafından sınırlanır – örneğin devrimin veya işçilerin yüceltilmesi gibi. Ticari bir sistemde sınırlamalar bir filmin kâr etmesi gereğiyle oluşur. İşlerliği ispat edilmiş olan yöntemleri çok zorlayan öykü ve yapılara güçlükler çıkartılır. Başka sınırlamalar da vardır.

Sansür

Hollywood sineması tarihinde, 1930'lu yılların başlarında baskın kurmacaların dış hatlarını daha da sınırlayan olaylar gerçekleşti. Katolik kilisesinin filmlerde ahlâksızlık olarak kabul ettiği olgular – özellikle seksi aktris Mae West'in filmleri ve *Küçük Sezar* (1931), *Halk Düşmanı* (1931) ve *Alkapon* (*Scarface*, Howard Hawks, 1932) gibi gangster filmlerindeki şiddet – yüzünden uyguladığı baskılarla ve Büyük Depresyon yüzünden düşen

gelirlerle karşı karşıya kalan film işiyle uğraşanlar yanıt olarak devlet işe karışmadan önce kendi kendilerine sansür uygulamaya karar verdiler. Stüdyolar rahip olmayan bir Katolik, bir Cizvit rahibi ve Katolik bir yayıncının yazdığı ve uyguladığı "Yapım Yasası"nı benimsediler. Bu Yasa temel olarak filmlerin cinsel olan şeyleri göstermesini – evli çiftler bile ayrı yataklarda uyuyor gözükmeliydi – ya da herhangi bir suçun cezasız kalmasına izin verilmesini yasaklıyordu. Filmler bir suçun ayrıntılarını ya da alenen şiddeti gösteremezdi. Aile üyelerinin sıradan ya da sıradışı bir biçimde kutsal değerlere saygısızlığı ya da bunu ima eden başka hareketler olmayacaktı. Bir film anlatısında hiç kimsenin kültürün yasallık ve ahlâka dair en muhafazakâr kurallarını ihlal eden bir davranışta bulunduğunda paçasını kurtarmasına izin verilemezdi. Sinemasal temsilin resmi yasası ve yasa tarafından betimlenmeye zorlanan sınırlanmış davranış tarafında gelenekselleştirilmemiş hiçbir şey gösterilemezdi. Filmler, kendileri Victoria döneminden ithal edilmiş olup sinemanın kendi dilinde yeniden kullanılan kahramanlık, erdem ve ödül stereotipleriyle sınırlanmış olmalıydı.

Eğer bu Yasa'ya dindarca uyulsaydı, 1930'lu, 40'lı ve 50'li yılların filmleri izlenemeyecek derecede bayağı olurlardı. Ama senaryo yazarları ve yönetmenler kurgu ve görüntüler aracılığıyla şeyleri açıkça ifade etmek yerine ima eden kendi kodlarını yarattılar. Örneğin yağmur ve sigaralar çoğunlukla cinselliği anlamlaması için kodlandı. Bir bakış ya da jest diyalogda ifade edilemeyecek anlamlarla yüklüydü. Çoğunlukla senaryo yazarları senaryolarının ilk versiyonlarına, sansürcülerin başka yerlerdeki daha gizli öğelere dikkat etmemelerini garantilemek için ahlâka aykırı sekanslar – örneğin bir geneleve gitmek gibi – koyarlardı.

Yapım Yasası'nın sinemayı şimdiki Yasa sonrası döneme göre daha dolaylı, daha imalı ve ustalıklı olmaya zorladığı kolaylıkla iddia edilebilir. Bugün bu Yasa çoktan ortadan kalktıysa ve şiddet, saygısızlık ve cinsellik sinemada başı boş halde olsa da, filmlerin anlattığı öyküler büyük ölçüde aynıdır. Filmlerin çoğunda hâlâ kötü cezalandırılır, hâlâ bireysel, toplumsal, politik, ekonomik ve kültürel davranışın karmaşık yönleri büyük ölçüde göz ardı edilir. Kurtuluş her filmin vaadi, her izleyicinin talebi olarak durur: yitik insanların yollarını bulacağı, kafası karışık ya da tehdit edilen insanların erkek kahramanın eylemleriyle kurtulacağı; kültürün izin verdiğinin ötesindekileri arzulayan kadınların sonunda erkeğin aşkının ve bir yuva kurmanın yaşamlarını bereketli kılacağını anlayacakları; aile içi uyumun yeniden kazanılacağı ve – egemen kültürün ve onun sevdiği öykülerin tanımladığı haliyle – doğru yolun bulunacağı vaadi.

Bütün bu sınırlamaların ve yinelemelerin filmin kültürel bağlamı içersinde anlaşılması gerekir. Temel anlatıları yorumlayabilme bunların önemli bireysel, toplumsal ve kültürel gereksinimlere yanıt vermesi gerektiği anlamına gelir. Filmlere yanıt veririz çünkü vermeyi isteriz; isteriz çünkü filmler biz ne istiyorsak onu anlatır ve gösterirler. İncelikler ve çeşitlemeler sürekli temel anlatıların yönlendirdiği baskın kurmacalara eklenir. Bunların farklı zamanlarda, farklı izleyiciler için yeniden ifade edilmeleri gerekir. Anlatılarda her zaman bir öyküyü yaratan somut ayrıntılar verilmelidir çünkü temel anlatılar soyutlamalardır ve baskın kurmacalarda ve onlara yakınlık kazandıran her bir filmde somutlaşan kültürel olarak kabul edilen aksiyon ve reaksiyonlar dizisidir. Bu somut öyküler düzenli modellere, *türün* yinelenen temaları ve karakterlerine ve görmeyi istediğimiz öykülerle ilişkili film anlatısı *tiplerine* göre oluşturulurlar.

Burada birçok katman ve terim vardır – temel anlatılar, baskın kurmacalar, türler – ve bunlar bir filmin malzemesini nasıl bir araya getirdiğini ve kültürün büyük kurmacalarından, bizim süregiden hazzımıza göre bir filmden diğerine yinelenen ve çeşitlenen biçim ve içeriğin somut, tanınabilir geleneklerine nasıl yöneldiğini anlamak için yararlıdır. Onların her biri kültürel anlaşmanın farklı biçimleri ya da özel bir sinemasal biçim tarafından ortaya çıkarılır. Sonuçta tür (genre) bir filmin içinde ya da dışında yaratıldığı önemli biçimsel sınırlamadır.

TÜR

Ne zaman bir film anlatısını sınıflandırmaya çalışsak türe başvururuz. Video dükkanları bunu yaptığında, filmleri "Aksiyon," "Komedi," "Dram" diye kategorilerle adlandırırlar. Her ne kadar video dükkan kategorileri çoğunlukla genişse ve tam doğru olmasa da, her türsel sınıflama gibi, bunlar da izleyicileri ne izleyecekleri konusunda hazırlamaya yardım ederler. Türü daha iyi anlamak için, yalnızca kapsamlı değil, aynı zamanda daha kesin kategoriler oluşturmamız gerekir. Bunu yaparsak, kendilerini ilginç kılmayı koruyan yinelemeler ve türetme ile birlikte bize sevdiğimiz öyküler anlatan ve temel anlatıları besleyen ve kişiselleştiren az çok istikrarlı bir grup başlıca tür – komedi, melodram, aksiyon-gerilim, suç, kara film, savaş, müzikal, Western, bilim-kurgu, korku – olduğunu anlarız.

Alt-türler

Bu büyük gruplamaların içinden **alt-türler** çıkar. Örneğin aksiyon-gerilim türünden süper-kahraman filmlerinin yanı sıra

casusluk filmleri, takip ve soygun filmleri gibi alt türler ortaya çıkar. Suç filminin altında ve etrafında, kendisinin uydusu olan gangster filmi, detektif filmi, soygun filmi ve bir alt-tür olarak başlayıp, kendi başına bir tür haline gelen kara film vardır. Birkaçının adını verirsek, *Otostopçu* (Ida Lupino, 1953), *Bonnie ve Clyde* (Arthur Penn,1967), *Thelma ve Louise* (Ridley Scott, 1991), *Katil Doğanlar* ve *Kayıp Otoban* (*Lost Highway*, David Lynch, 1997) gibi popüler yol filmleri alt-türü suç türünden ortaya çıkarlar. Komedi ve melodram türleri çoğunlukla birbirine karışırlar. *Forrest Gump* içinde komedi olan bir melodramdır; *Sevginin Bağladıkları* (*Sleepless in Seattle*, Nora Ephron, 1993) ise içinde melodram barındıran bir komedidir. *Marslılar Saldırıyor!* (*Mars Attacks!*, Tim Burton, 1996), *Siyah Giyen Adamlar* filmleri, iki *X-Men* filmi (Byran Singer, 2000, 2002), *Örümcek Adam* (*Spider-Man*, Sam Rami, 2002) ve *The Hulk* (Ang Lee, 2003) çizgi roman türü ile aksiyon/bilim-kurgu türünü harmanlar.

Resim 8.3 • Bağlama bağlı olarak korkuyu, yorgunluğu, düşünceliliği ve endişeyi ifade eden bu jestin çeşitlemeleri birçok filmde görülür. Jest ve anlatı bağlamının etkileşimi anlamı yoğunlaştırır ve hemen karakterin ruhsal durumunu bilmemizi sağlar (*The Mothman Prophecies*, Mark Pellington, 2002).

Türler genelde toplumsal cinsiyet nedeniyle değişim geçirir. 1970'lerin başlarından beri hızla inişe geçmiş olan Western yeniden canlandırılmaya çalışılmıştır. Bu çabalardan birisi olan *The Ballad of Little Jo* (Maggie Greenwald, 1993) türsel bir anlatının genellikle bir erkek için ayrılmış bir rolde bir kadın olsaydı ne olurdu diye düşünülerek yeniden anlatılabilmesinin güçlü bir örneğini oluşturur. (Western bir sonraki bölümde ayrıntılı olarak incelenecektir.) *Lara Croft: Tomb Raider*'ın (Simon West, 2001; Jan de Bont, 2003) popülerliği bir kadın süper kahramanın, aksiyon filminin sınırlarını genişletmese de, en azından kadınlara eşit fırsat sağlayabileceğini gösterir.

Türler sınırlı olarak doğsalar da oldukça esnek olabilir, dönemin kültürel gereksinimlerine göre genişleyerek hareket

edebilirler. Onlar tatmin edici belirli anlatı yapıları ve karakter tipleri sağlayacaklarını vaat ederek izleyicinin filmle müzakere yapmasına yardım ederler. Ancak onların kesin sınırları vardır. Örneğin daha önce gördüğümüz gibi, aksiyon-macera filmi bol miktarda kendiyle dalga geçme öğesini ve abartılı, çizgi film şiddetini içerebilecek şekilde esneyebilir. Ama dalga geçme işi çok aşırıya kaçarsa, yani tıpkı *Hudson Hawk* ve *Son Kahraman* ya da Jerry Bruckheimer'ın ve Michael Bay'ın *Armageddon*'unun taklidi *The Core*'da (John Amiel, 2003) olduğu gibi fazlasıyla türev olursa, izleyiciler isyan ederler. Eğer bir film çok fazla öz-bilinç taşıyorsa, anlatı bağları kopma tehlikesi yaşar. Eğer izleyici filmin kendisini yeterince ciddiye almadığını düşünürse, sinemaya uğramayabilir.

Tür ve Jest

Filmler istasyondan ayrılan bir tren ya da öpüşen iki insan gibi şeyleri göstermekten hızla uzaklaşır ve öyküler anlatma yönünde bir anlatı duygusu oluşturur oluşturmaz türler ortaya çıkmaya başladı. Öyküler anlatılmaya başlanınca hemen tanınabilir tipler oluşturdular: romanslar, melodramlar, takipler, Western'ler, komediler. Daha önce dediğimiz gibi, Victoria dönemi tiyatrosu, vodvil ve popüler edebiyatın tüketicileri için bunların çoğu bildikti. Kötü adam ve kahraman, kötü kadın ve sadık (kadın) eş tipleri ve stereotipleri, ele geçirilme, kahramanca eylem öyküleri, bireylerin haksız yere kötü duruma düşüp kurtulması, hem komik hem de ciddi takipler ve kurtarmalar, bunların hepsi birkaç yıl içinde tiyatrodan sinemaya aktarılarak oluşturuldu, geliştirildi ve gelenekselleştirildi. Tiyatrodan ödünç alınan ve sessiz sinemanın pantomimi içinde abartılan oyunculuk stilleri, zaman içinde biraz değiştirilse de, halen kullanılan ve belli türlere özgü olan gelenekselleşmiş tutum ve jestleri oluşturdu. Bir adam ya da kadın melodramatik sıkıntıyı göstermek için artık elinin tersini alnına dayamayabilir ama şok olduğunu ve korktuğunu bize göstermek için bir adam başını iki elinin arasına alacak ve kadın da ellerini ağzına götürecektir. Erkekler aksiyon filmlerinde hâlâ kararlılıklarını göstermek için çenelerini çıkıntı yapıyorlar ve her iki cins de pişmanlığı göstermek için yere bakacak, romantik bir melodramda bir tutku göstergesi olarak dudaklarını aralayıp, başlarını geriye doğru savuracaklardır. Her iki cins de şaşırtıcı bir duruma tepki olarak "Aman Tanrım!" diyecektir.

Türlerin Kökenleri

Melodram özel olarak ilgi çekici ve yerinde bir örnektir. Bu türün kökenleri, İngiliz romanının kadın okuyucu kitlesine yönelik orta-sınıfın romantik fantezilerini ifade etmeye başladığı 18.

yüzyıldadır. Devrim öncesi ve sonrası Fransa ve Amerika'daki dramada, melodram önce aristokrat yükünden kurtulmayı çok isteyen orta-sınıfın büyük politik arzularını kişiselleştirdi. Her iki ülkedeki devrimlerden sonra melodram orta sınıfın ödüllendirilen erdem ve cezalandırılan kötüye dair ahlâki ilkelerini ifade etti. 19. yüzyıl Fransız ve İngiliz romanlarında – örneğin Dickens ve Balzac – melodram hâlâ kişisel ve politik olanı birleştiriyor, toplumsal cinsiyet ve sınıf sorunlarına, kimlik yitiminin keşfine, baskıdan kurtuluşa giden çetin yola ve kişinin başkaları için kendini feda etmesine hitap ediyordu. Bu temel anlatı ilkeleri melodramın sinemanın baskın kurmacalarına dönüştürülmesine iliştirilecekti.

Bu dönüşüm, melodramın tutkularının artık ne zaman bu türün parodisi yapılsa göndermede bulunulan klişeleşmiş jestler ve abartılı coşkuyla oynandığı Victoria tiyatrosu yoluyla oldu. Bu jestler aslında oyuncular onları nasıl ve ne zaman kullanacağını bilsin diye kodlanmış, resmedilmiş ve yazılmıştı. Abartı sessiz filmlerin pantomimi için gerekliydi. Yazılı sözlerle aksiyonu bölen ara-yazılar, var olması istenen diyalogu temsil edebilir ya da anlatı olaylarını özetleyebilirdi ama fiziksel hareketler ve yüz ifadeleri ile duygusal sürekliliğin sağlanması gerekliydi. Pek çok ülkede sessiz sinema döneminde bir konuşmacı gösterim sırasında perdede görünen olayları anlatmak üzere orada bulunabilirdi. Müzik de görüntüler için duygusal destek ve devamlılık sağladı. "Melodram" müzikli dram demektir. Sessiz filmler nadiren sessiz olarak gösterildi. 1910'lı yıllarda büyük film yapımlarıyla birlikte orkestra besteleri de dağıtıldı ve bunlar kentlerdeki sinema salonlarında orkestralar tarafından çalındılar. Daha küçük sinema salonlarında bir piyanist besteye bakarak çalabilir ya da filme uygun doğaçlama yapabilirdi. Müzik duyguları harekete geçirdi ve perdedeki karakterlerle izleyicilerin hissettiği varsayılan duygular arasında bağlar kurdu. Şimdilerde bu ses kuşakları üzerinde yapılıyor ve genelde sinemanın ve özelde melodramın önemli bir öğesi olma özelliğini koruyor.

Melodramın yarattığı büyük duygu dinamikleri, ödüllendirilen erdem ve cezalandırılan kötüyü görmek için para ödemeye gönüllü bir izleyici kitlesinin ekonomik dinamiklerince desteklendi; kesindi ki, kahraman erkekler kadınları felaketten kurtaracaktı ve dünyanın ahlâki dengesi yeniden sağlanacaktı. Bu dinamikler, izleyicilerin arzusu olarak sezinleyen ya da analiz edenlerle ittifak içindeki yazarlar ve yapımcılar tarafından harekete geçirildi. İzleyicinin arzusu ile yaratıcı tahmin hiç olmadığı kadar çok uyumluydu.

Yazında türler biçim, yapı, bireysel imgelem ve toplumsal

gereksinmelerin karmaşık etkileşiminden doğdu. Öykü anlatım biçimleri geliştirildi ve yinelendi, kurallar oluşturuldu, bunlara boyun eğildi ve bir danışıklı dövüş içinde yinelendiler. Bir sanatçının yaratıcı gereksinimleri, izleyicinin arzusu, büyük sınıfsal ve kültürel olaylar, özgül anlamları üreten ve onları toplumsal bilinçte sürdüren özgül biçimleri ve formülleri yerleştirmek için işbirliği yaptılar. Başlangıçta kralların ve yöneticilerin öyküleri olan trajediler sürekli yaşanan iktidar ve gurur, otorite, kendini kandırma ve iktidardan düşme gibi yoğun toplumsal olaylara başvurdu. Pastoral tür saf, kır hayatı ile kentin yozlukları arasındaki çelişkiyi öne çıkararak bir kültürün basit ve karmaşık yönleri arasında ayrım yapma biçimi haline geldi. Epik yüce bir kahramanın bakış açısından kültürün ve onun politikasının doğuşu ve biçimlenişinin karmaşık ve büyük öyküsünü anlattı.

Sinemadaki türler de toplumsal gereksinimlerden doğar ve gereksinim olduğu sürece varlıklarını devam ettirirler. Ancak türlerin edebi ve teatral kökenleri olmasına karşın, film türleri nadiren tek tek sanatçıların çalışmalarından ortaya çıkarlar. Gerçekten de bazıları sinemada bireysel yaratıcılığın türün saflığının düşmanı olduğunu iddia etmişlerdir. Tür sanatçıyı aşar ve bu nedenle stüdyo film yapımını oluşturan anlatıların toplu üretiminin kusursuz örnekleridirler. Bir tür filmi, izleyicinin kolektif imgelemi ve onu besleyen baskın kurmacalar da dahil, çok sayıdan imgelemin ürünüdür ve film yapımıyla ilgili bütün yaratıcılık konularında olduğu gibi, tür de ekonomi tarafından belirlenir.

Tür Modelleri: Gangster Filmi

Bir türü oluşturmak, bir yapı taslağından, bir temel anlatıdan bir model oluşturmak anlamına gelir. Bir arabanın yapılışı sırasında olduğu gibi, bir kere model yerleştiğinde her bir birim için yeni bir modeli yeniden türetmektense, aynı modelin çok sayıda çeşitlemesini yapmak daha kolay ve ucuzdur. Kısa bir örnek verelim (diğer türleri daha derinlemesine inceleyeceğiz). 1930'lu yıllarda, Warner Brothers gangster filmi – Mervyn Leroy'un *Küçük Sezar* ve William Wellman'ın *Halk Düşmanı* filmlerinin pratik olarak türettiği ve bu stüdyonun uzmanı olduğu bir tür – yapmaya karar verdi ve işler neredeyse otomatik olarak gelişti. Temel bir öykü modeli hazırdı artık: kenar mahallelerden gelen bir genç suç dolu bir dünyanın içinde gezinecekti. Bu dönemde alkol yasak olduğundan, bu suç yaşamı çoğu zaman yasadışı alkol kaçakçılığı üzerine olurdu. Bu genç adam yanına yakın bir erkek arkadaşı ile kız arkadaşını alacaktı. Hepsi ün ve servet için baştan çıkacaklar,

bir çete kurup, şiddet kullanarak servet kazanacaklar, sahip olabildiklerinden daha fazlasına erişeceklerdi. Genç adam ün ve servetinin büyüsüne kapılacak, arkadaşıyla, kız arkadaşıyla ya da çetesiyle bozuşacak, ihanete uğrayacak ve polisler tarafından kurşunlarla delik deşik edilecekti.

Bu anlatı, Depresyon dönemi izleyicisinin çoğunun bu on yıl boyunca ıstırabını çektiği zor ve yoksul yaşam koşullarından kurtulma arzusuna cazip geldi ve onların "yasal" sisteme koşut giden güçlü, zengin ve rahat bir hayatın hayalini kurmalarına yardım etti. Aynı zamanda, kolay para kazanmaya karşı duran ahlâki yasaktan bahseden ve arzunun kolay yollardan tatmini hakkında uyarıcı bir kısıtlama sağlayan temel anlatıya da cazip geldi. Eğer birisine servet çok kolay ve yasadışı biçimde gelirse, onun cezalandırılması gerekirdi. Gangster filminin baskın kurmacaları arzunun doyurulması fantezisini ve aynı zamanda da bütün kültürel sınırlamaların gerçekliğini sundu. İzleyici ayartıldı ve ona bu günahın kefareti ödettirildi ama ödenen bedel görünüşte sansürcülerin tüylerinin diken diken olmasını engellemeye yetecek kadar değildi.

Gangster anlatısının yanı sıra gangster filmlerinin aygıtları da kolayca oluşturulabildi. Stüdyonun elinde her şey vardı: arka tarafta zaten oluşturulmuş kent caddesi, arkadan gösterimde hareketli bir kent caddesine yerleştirilmiş bir arabanın silueti, her türden silah, fötr şapkalar, erkekler için fiyakalı takım elbiseler, kadınlar için kısa gecelikler. Bu filmlerde oynayan oyuncular sözleşmeliydi: Edward G. Robinson, Humphrey Bogart, James Cagney. Senaryo yazarları ve yönetmenler de sözleşmeliydi, en son gangster filmini yapmakla görevlendirilebilirlerdi. Kısacası bir tür filmi yapmak için bütün öğeler hazırlanmış, bekliyordu. İzleyici ve sansürcüler olumlu olduğu sürece, bu tür yapımın ekonomisi sağlamdı ve yatırımın geri dönüşü de garantiydi. Ne yazık ki sansürcüler kısa süre sonra stüdyolara baskı yaptılar ve bu nedenle stüdyolar da türde bazı değişiklikler yaptılar, bazen gangsterleri oynayan kişileri FBI ajanına dönüştürdüler, modelleri yinelediler, ama "iyi adamları" ön plana alacak şekilde.

Ancak gangster filmi yayıldı. 1940'larda yeniden doğdu ve kara filmde önemli bir öğe oldu. Kanuna karşı gelen kişiyi severiz; onun galip gelişini görmeyi isteriz; başarısızlığa uğraması gerektiğini biliriz. Ancak bu tür – bütün türlerin yapması gerektiği gibi – zamanla değişti. Savaştan sonra şirketlerin güçlenmesi ve Amerikan mafyasının ortaya çıkmasıyla gangster yalnız kahramandan "sendika" üyesi olmaya yöneldi ve Raoul Walsh'un *Cehennem Alevi* (*White Heat*, 1949) gibi bir dizi film gangsteri yok

olan, modern teknoloji tarafından mahvedilen kişi olarak göstermeye başladı ya da gangster bu türün en olağanüstü filmlerinden biri olan Abraham Polansky'nin *Şeytanın Gücü*'nde (*Force of Evil*, 1948) olduğu gibi organize suçun parçası haline geldi. Kahraman kişi ve güçlü aile erkeği olarak gangster figürü Francis Ford Coppola'nın *Baba* filmlerinin ilkinde yeniden meydana çıktı. İkinci filmde bu kez gangster başarısının ağırlığıyla güçsüzleşen insan olarak ortaya çıktı.

Ancak *Baba* filmleri Sergio Leone'nin *Bir Zamanlar Amerika*'sı (*Once Upon a Time in America*, 1984) ile birlikte gangster türünü büyük bütçeli film saflarına soktu ve türe güç dünyasında güçlü erkekler için belirli bir miktar santimantalliğin yanı sıra erkek ilişkisine ve yoz bir dünyada yozlaşmanın kaçınılmazlığına dair kapsamlı anlatılar getirdi. Gangster filmi *The Heist* (David Mamet, 2001) ve *Ocean's Eleven* (Steven Soderberg, 2001, daha önceki bir filmin yeniden yapımı) gibi aksiyon-serüven filmlerinde yaşamaya devam ediyor. Hatta etnik gangster bile televizyonun *The Sopranos*'unda varlığını sürdürüyor. Organize etnik suçun kültür içinde bir değişim geçirdiği günümüzde çeşitli filmlerde yerli gangsterlerin yerine Rus Mafyası, hatta *Bulletproof Monk* (Paul Hunter, 2003) gibi bir Kung-fu filminde gangsterler başrolü oynuyorlar. (İlk dönem gangster filmlerinden görüntüler için bak. Şekil 3.16-3.18. Gangster filminin yan ürünlerinden biri olan kara film bu bölüm içinde daha sonra uzun uzadıya tartışılacaktır.)

Tür ve Anlatı Ekonomisi

1930'lu yıllarda stüdyolar prodüksiyonu hızlandırır, çoğu haftada bir film yaparken (altı büyük ve birkaç küçük stüdyo yaklaşık yirmi yıl boyunca yılda ortalama üç yüz anlatı üretti), öykü gelişiminde özgünlük uygulanabilir ve verimli bir nitelikte değildi. Romanlar, öyküler, oyunlar ve diğer filmlerden uyarlamalarla beslenen türler bu büyük anlatılar üretiminin kolaylıkla devam etmesine olanak sağladı. Özgünlük sorunu nadiren ortaya çıktı. İzleyiciler açık bir rahatlıkla bir temanın çeşitlemelerini görmeye alışkın hale geldi. Stüdyolar açık bir rahatlıkla bir tema üzerinde çeşitleme yapmaya devam ettiler. Sürecin her bir parçası – üretim ve alımlama, yönetmen ve izleyici – türler yoluyla birbiriyle iletişim kurdu. Stüdyolar, bilet alması sözleşmeyi kabul ettiği anlamına gelen izleyiciyle türün biçimi ve içeriğini müzakere ettiler.

Stüdyoların altın çağında, yöneticiler Los Angeles'in banliyölerinde ön-gösterimler gerçekleştirirdi. Filmin yönetmeni ve

yapımcısı ve hatta belki stüdyonun patronu bir sinema salonuna gider ve salonun arka tarafına oturup, filmi izleyen izleyiciyi takip ederlerdi. Sonrasında izleyiciden kağıtlara yazdıklara notları toplarlardı. Film sırasında izleyicilerin tepkilerine ve sonraki yazılı yorumlarına bağlı olarak yöneticiler sahnelerin yeniden çekilmesi emrini verebilir, başka bir final çekilmesini talep edebilir, daha komik diyalogların eklenmesini ya da ritminin arttırılması veya yavaşlatılması için tüm filmin yeniden kurgulanmasını isteyebilirlerdi. İzleyicinin tepkisine bağlı olarak film yeniden oluşturulur, bir tema üzerine yeniden çeşitlemeler yapılırdı.

Ön-gösterim hâlâ kullanılan bir yöntemdir. Bazı sinema sanatçıları odak grupları oluştururlar. Halkı temsil eden bu grup özel bir film hakkında ya da genelde sinema hakkında tartışma yapmaya davet edilirler. Ancak şimdilerde izleyicinin ana müzakereci gücüne insanların film biletlerine ve DVD kiralarına ödedikleri para aracılık ediyor. Esas "ön-gösterim" büyük miktarda para kazandıran bir filmdir. Eğer bir film başarılı olursa, ardından yapılacak filmler için bir model haline gelir. İzleyici büyük oranda bir filmin kazandığı toplam hasılatın içinde vardır. Bu hasılat temelinde senaristler, ajanslar, yapımcılar ve yönetmenler başarılı bir tür ya da öykü üzerinde hangi çeşitlemelerin onlara daha da çok para kazandıracağını tahmin etmeye çalışırlar. Çoğu zaman tahminleri boşa çıkar. Ama her doğru tahmin genellikle yanlış tahminlerin karşılığını verir. 1930'lu yılların aksiyon-serüven filminin bir çeşitlemesi olan *Kutsal Hazine Avcıları*'nın (*Raiders of the Lost Ark*, Steven Spielberg, 1981) nasıl bir dizi taklit filme yol açtığını düşünün. Kahramanca heyecan ve çizgi roman filminin bir çeşidi olan *Batman* (Tim Burton, 1989) ile birlikte sinemacılar çeşitli yollarla çizgi film aksiyonu, kahramanlık ve bilim-kurgunun öğelerini birleştirme fırsatını yakaladılar. Bunların devam filmleri de çekildi (*Kutsal Hazine Avcıları*'nın iki devam filmi, *Indiana Jones ve Kamçılı Adam* [*Indiana Jones and the Temple of Doom*], 1984; *Indiana Jones ve Son Haçlı* [*Indiana Jones and the Last Crusade*], 1989, ikisi de Spielberg tarafından yönetildi; *Batman*'in 3 devam filmi vardı: *Batman Dönüyor* [*Batman Return*], Burton, 1992; *Batman Daima* [*Batman Forever*],1992; ve *Batman ve Robin* [*Batman and Robin*], 1997, her ikisini de Joel Schumacher yönetti) ve adlarını vermek gerekirse, Robert Zemeckis'in *Amazon'da Fırtına* (*Romancing the Stone*, 1984,) Sam Raimi'nin *Karanlık Adam*'ı (*Darkman*, 1990), *Karga* (*The Crow*, Alex Proyas, 1994), *The Shadow* (Russell Mulcahy, 1994) *Yıldız Kapısı* (*Stargate*, Roland Emmerich, 1994), *Lora Croft* filmleri, *The Hulk* ve hatta *Daredevil* (Mark Steven Johnson, 2003) gibi filmlerden türetme filmler vardı.

Ama birbirine benzeyen tür filmleri yaptıkları için yalnızca stüdyoları suçlayamayız. Aslında kimse suçlanmamalı. Tür için önemli olan öykülerin dolaşımıdır ve izleyiciler üründen hoşlanıp, ona para ödediği sürece bu dolaşım sürer. Öyküler biçim değiştirdiği, stüdyolar onları yeterince büyük bir izleyici kitlesi için uygulanabilir ve kabul edilebilir yaptığı ve izleyiciler de öyküleri okuyarak kendilerine uyarladıkları sürece, yeterince büyük bir tür topluluğu oluşacaktır. Filmler de başarılı olacak ve tür canlılığını sürdürecektir.

BELGESEL

İlk bakışta belgesel film – bazen dendiği şekliyle "kurmaca olmayan" – tür filmlerinin (Western, bilim-kurgu, aksiyon-serüven, komedi, romantik komedi, melodram, gerilim, gangster filmi vb) alışılmış kategorilerinin dışında duruyormuş gibi görünür. Dışındadır çünkü kurmaca değildir, "oluşturulmaz" ve bu nedenle de hayal ürünü büyük anlatılar ve baskın kurmacalarla anlatılmaz. Belgeselin temel anlatısının onun içtenliği, gözlediği dünyaya ve insanların yaşamına aslına uygun bir bakış olduğu düşünülür. Gözlem belgeselin yol gösterici gücüdür ve belgesel sinemacının tarafsızlık yanılsaması onun merkezi türsel öğesini oluşturur.

Aslında belgeselin kurmaca film kadar eski olan tarihi başka bir şeyi kanıtlar ve belgeselin yalnızca bir tür değil ama anlatı filmi gibi bir dizi alt-türü barındırdığı ortaya çıkar. Daha önce kurmaca filmin çoğu kez kamerayı kurup, sadece kameranın önündeki olayı kaydeden Lumière kardeşlerin çalışmasından çıktığına, bu arada Méliès'in kendi stüdyosunda kurmacaları ürettiğine dair eski anlayıştan bahsetmiştik. Aslında Méliès aynı zamanda tarihsel olayları filme aldı ve Lumière kardeşler de filme çekmek için kurmaca öyküler kullandılar. Onlar belgesel film yapımının karmaşık yönlerini öylesine oluşturdular ki – bir belgesel gibi görünmesi için yapılan kurmaca bir film olan – *Blair Cadısı*'na kadar uzanan süreçte artık bir türü kesin bir biçimde tanımlamak zordur.

Haber Filmleri ve Televizyon

Belgeseller bir dizi alt-türe ayrılırlar. Orijinal olarak belgeseller kameranın varlığı olmasa da olacak olayları gözlemek ve kaydetmek için yapıldılar. Haber filmleri belgeselin bu türünün bir tezahürüdür. Bunlar 1930'lardan 1950'lere kadar neredeyse her sinemaya gidenin deneyiminin bir parçasıydı. Şehirlerde yalnızca haber filmleri gösteren sinema salonları vardı. Haber filmi belgeselinin önemli bir karışımı 1930'lardan 1950'lerin başına

kadar Louis de Rochemont ve *Time Magazine* tarafından haftalık olarak üretilen *The March of Time*'dı (*Yurttaş Kane*'deki "News on the March" sekansında *The March of Time*'ın parodisi yapılır). *The March of Time* nadiren yalnızca haber filmine dayalıydı ve 20. yüzyılın başındaki birçok sessiz haber filmi gibi en üst düzeyde dramatik etki elde etmek için cesurca sekanslar yaratırdı.

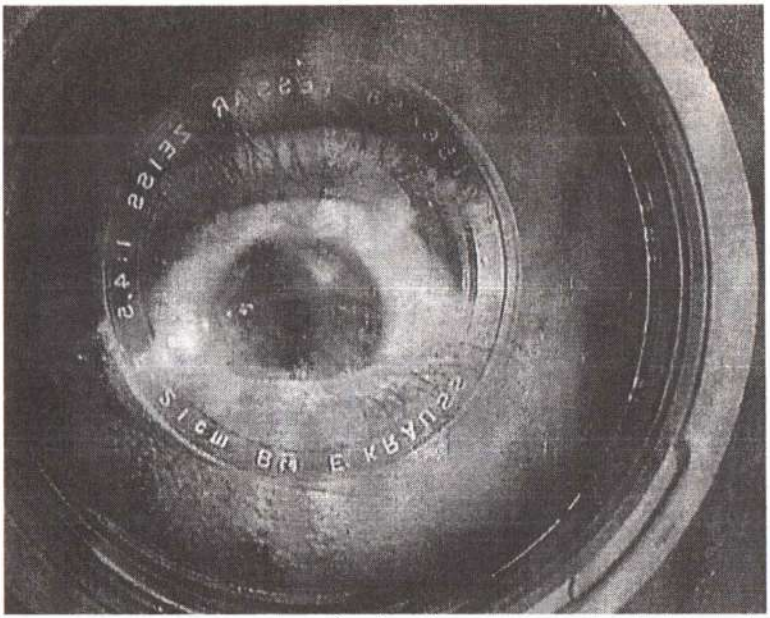
Günümüzde televizyon sinema salonlarında yaygın olan haber filmlerinin işlevini üstlenmiştir ve olayların yeniden yaratımları sinema salonu versiyonlarından daha az radikal olduğu halde, TV haberleri başka tarzlarda gözlediği olayları çarpıtır ve biçimlendirir. Televizyon haberleri kan ve göz yaşı göstermeyi sever ve önceden paketlenmiş politik mesajların önemli bir çıkış noktasıdır. Görüntülerin çoğu gerçekten olmuş olan olaylar olduğu halde, görüntüler, tıpkı bir film gibi, maksimum duygusal etki için kurgulanırlar. Politikacılardan özel çıkar gruplarına kadar herkes artık televizyonun gücünü anladığı için, olaylar, özellikle de politik olaylar genellikle belirli bir tarzda filme alınması için katılımcıları tarafından sahneye konur. Eğer *The March of Time* gerçek olarak görünecek şekilde üretmek için gerçek ile kurmacanın karışımına giden yolu gösterdiyse, televizyon haberleri de gerçeği kurmacaya dönüştürür ve izleyiciliği en üst düzeye çıkarmak için izleyicinin dikkatini kontrol etmeye çalışır.

TV haberleri, özellikle de yerel haberler aynı zamanda kültür için büyük bir korku tüccarıdır. Geleneğin kameraya doğrudan bakıştan kaçınmak olduğu filmden farklı olarak TV spikeri bizimle doğrudan göz teması kurar, bize felaketi, cinayeti ya da hastalığı anlatır. Özel, ev içi uzamımızı işgal eden ekrandaki yüz samimilik taslayabilir ve bir katılım ve yakınlık anlatısını, dikişsiz bir şekilde bir arada akan tehdit ve şiddetin (haberler) ya da arzu ve hazzın (reklam) fantezi dünyası içinde bir daveti akla getirir.

Belgeselin İlk Ustaları

Haber filmlerinin, televizyon haberlerinin ve kaba saba olayları gösteren ve onları yürek parçalayıcı melodrama ya da uydurma aksiyon içinde biçimlendiren *Dateline*, *20/20* ya da *Survivor* gibi "reality" şovların aslında belgesel film yapımının özellikle yoz bir yanı olduğu söylenebilir. Amacı insan etkinliğinin bir yanını göstermek, toplumsal projeleri tanıtmak ya da toplumsal sorunları kaydetmek olan çeşitli bağımsız sinemacıların yaptığı filmler daha çok öne çıkar ve uzun ömürlüdür. Bu sinemacıların bazıları tamamen kendi başlarına çalıştılar. Diğerleri – özellikle 1930'larda ve 1940'larda Sovyetler Birliği'nde, Birleşik Devletler'de ve İngiltere'de – hükümet kuruluşları için çalıştılar ve

sahip olduğumuz en önemli ve araştırmacı filmlerden bazılarını yarattılar.



Resim 8.4 • "Sinema göz" (*Kameralı Adam*, Dziga Vertov, 1929). Resim 6.18 ile karşılaştırın.

Dziga Vertov ve Esther Shub

Sergei Eisenstein'ın sineması aracılığıyla Bolşevik Devrimi'nden sonra yapılan güçlü, yapısal olarak karmaşık politik filmleri incelemiştik. Bu dönemin diğer sinemacıları devrim öncesi, sırası ve sonrası olaylarını belgeleyen filmler yaptılar. En çok film yapımının yenilikçi övgüsü olan *Kameralı Adam* (*Chelovek s kinoapparatom*, 1929) nedeniyle tanınan Dziga Vertov aynı zamanda devrim sonrası SSCB'deki gündelik yaşamla ilgili uzun süreli bir dizi film çekti. *Sinema Gerçek* (*Kino-pravda*) filmleri öğretici, dikkatli ve şakacıdır. Bunlar örneğin bir ekmek somununun yapılışını, somundan fırına, un değirmenine ve buğday tarlasına doğru süreci tersine çevirerek gösteriyordu. Vertov'un "sinema göz"ü kamerayı insanlara dünyanın nasıl işlediğini göstermek için bir tür gerçeklik araştırması haline getirdi.

Diğer yandan Esther Shub nadiren dışarı çıkıp film çekti ve bunun yerine filmlerini önceden çekilmiş filmlerden yaptı. Yeni film için hiçbir şey çekilmeyen ve kurgu odasında kurgulanan bu film türüne **derleme film** denildi. Devrim sonrası çoğu Rus filmi

gibi Shub'un derlemeleri de kurgulama, mevcut görüntüler arasında tercih yapma ve böylece onları, onlara yeni anlamlar verecek şekilde düzenlemeyle ilgiliydi. Eisenstein'ın güçlü, enerjik montajından farklı olarak Shub'un *Romanov Hanedanının Düşüşü* (*Padenye dinastii romanvykh*, 1927) şaşırtıcı bir şekilde doğrusaldır ve devrimci dönem boyunca akan bir tarih dersidir.

Resim 8.5 • Devrime dair önceden çekilmiş film (*Romanov Hanedanının Düşüşü*, Esther Shub, 1927).

Robert Flaherty

Amerikalı Robert Flaherty belgeselin kurucu bir figürü olarak hâlâ önemli bir yere sahiptir. Gerçekten de belgesel ve deneysel çalışmaların tartışılması ve gösterilmesi için bir forum olarak düzenli bir şekilde Flaherty Seminar for Independent Video and Cinema (Flaherty Bağımsız Video ve Sinema Semineri) düzenlenir. Flaherty bir mükemmeliyetçi ve yaratıcı bir güçtü. Malzemesi olan insanların yaşamlarını belgeler, çoğu kez canlandırılsa da, konularını yönlendirilmemiş gözlemden daha iyi oluşturduğu gösteren mükemmel bir sahne ve etki yaratmak için onların ortamlarını kelimenin tam anlamıyla düzenlerdi. Onun en ünlü filmi olan sessiz *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*, 1922) "yalın vahşi"nin biraz lütuf gösterici ve stereotipleştirici olmasına rağmen, 1920'lerdeki gündelik Eskimo yaşamının sevecen, ilgi çekici ve çoğu kez lirik gözlemini yaratır. Flaherty hem bir antropologun merakıyla hem de bir yabancı için egzotik bir kültürün ne olduğuna dair basit ve anlaşılabilir tutumları bulma arzusuyla karakterlerinin yüzlerine ve hareketlerine bakmayı sever.

Nanook bir plak kaydını dinler (ve plağı yemeye çalışır), bir aile çocuğuna ilaç verir, bir grup Eskimo evi inşa eder ya da basitçe bir oyuna katılır. Bu filmin en ünlü sekanslarından birinde Nanook'un balık avlayışını (balığı dişleriyle öldürür), bir morsu ve bir foku yakalayışını gözleriz.

Son olay sahtedir. Flaherty buzun altına ölü bir foku yerleştirmişti. Ancak bu yapımın tarihi bu sekansın ve bir bütün olarak filmin otantikliğinin temsilinin gücünü azaltmaz. Flaherty'nin kamerayı kişiyi manzara içinde düzenlemek için tam doğru yere yerleştirme ve olayları kendi akışları içinde çekmesine olanak sağlayan zamanlama yeteneği filme kendinden sonraki belgesel film yapımının bir tür ölçüttü olarak damgasını vurur. Ne yazık ki Flaherty'nin kariyeri iyi gitmedi. Film (uygar – ç.) kültürün egzotiklik arzusu için mükemmel bir araçtı: ilkel ve çocuksuluk stereotiplerine uyan yabancı diyarlardaki yabancı insanlar. *Nanook* stüdyoların kendisinden kâr etmesine yetecek kadar o arzuya uygun gelir. Flaherty, Paramount için çoğu kez stüdyoların ya güvendiği ya da – Flaherty ile *Tabu*'da işbirliği yapan (Flaherty bu projeden çekildi) F. W. Murnau'nun durumunda olduğu gibi – görünüşte egzotizm ekleyeceğini ve filmi santimantal olarak daha çekici hale getireceğini düşündüğü bir ortak yönetmenle çeşitli projelerde çalışmaya devam etti.

Bu filmler belgeselin en belirsiz gerekliliklerinden başka hiçbir şeye bağlılık göstermezler ve Flaherty hükümete ve şirket sponsorluğuna yönelene kadar yetenekleri yeniden ortaya çıkmadı. İngilizler için *Aran'lı Adam*'ı (*Man of Aran*, 1934) yaptı ve bu film onun en iyi ve en az uzlaştığı filmlerinden biridir. Barınılamaz bir ortamdaki bir balıkçının yaşamı biraz çekinilerek gösterilir; vahşi manzara ve burada yaşayanların nafile çabaları çok az santimantallikle temsil edilir. Flaherty'nin kariyeri ABD Enformasyon Servisi için yaptığı *Toprak* (*The Land*, 1942) ve Standard Oil'in desteklediği *Louisiana Öyküsü*'yle (*Louisiana Story*, 1948) sona erdi. Bir filmin yakındaki bir çevrenin nasıl olduğunu göstermesini isteyen sponsoru nedeniyle bir miktar uzlaşmanın ürünü olan *Louisiana Öyküsü* hem bu bölgenin hem de sözde şirketin iyi niyetinin lirik bir övgüsüdür.

Pare Lorentz

Belgeseller asla büyük paralar kazandırmaz ve belgeselciler çoğu kez filmlerini yapmak için hükümet ve şirket desteğini almak zorundadır. Kuşkusuz bu, filmlerin otomatik olarak stüdyoların finanse ettiği filmlerden ideolojik olarak daha yüklü olduğu ya da belirli bir ideolojiye uymak zorunda oldukları anlamına gelmez.

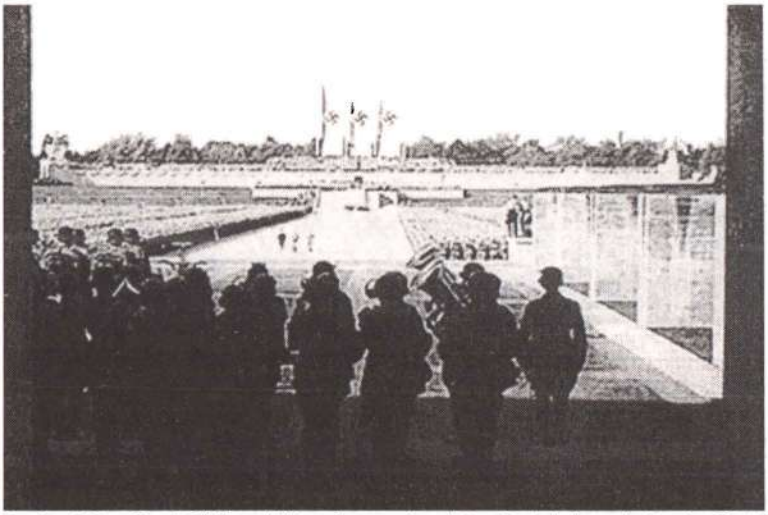
Louisiana Öyküsü kendi şirket desteğinden ayrı olarak çok iyi yapılmış bir belgeseldir. Sinema tarihinde birçok hükümet biriminin kültürü temsil etmede, ona uygun görüntüleri yaratmada ve evet, sponsor olan şirketlerin bilinmesini istediği bazı düşüncelerin propagandasını yapmada sinemanın önemini anladığı dönemler olmuştur.

1930'larda Franklin Roosevelt'in başında olduğu ABD yönetimi kısa bir dönem ve farklı kuruluşlar aracılığıyla bugün sahip olduğumuz bazı en iyi belgesellerin finansmanını sağladı ve yapımcısı oldu. Örneğin Pare Lorentz çok dikkatli bir fotoğrafçının çekimlerin görsel düzenlemesini yaptığı (gerçekten Lorentz filmini çekmesi için önde gelen fotoğrafçıları kullandı) ve filmleri zarif ve amaç yüklü olarak yapan Sergei Eisenstein'ın montaj uygulamasından yoğun bir şekilde etkilenen bir kurgucunun ritmini kullanarak hükümetin toprağı ziraata uygun hale getirme çalışmasıyla ilgili iki film yaptı: *The Plow That Broke the Plains* (1936) ve *The River* (1938). Gerçekten de *The Plow That Broke the Plains*'in görsel ritmi politik ivedilik nedeniyle 1930'ların kuraklığında toprağı işlemeye uygun hale getirmeyi mükemmel bir film içinde güçlü bir ifadeye dönüştürür. Toprak ve insanların, burada yaşayanların hayatlarının donukluğu filmi hükümet müdahalesiyle toprağı kurtarmanın güçlü bir prelüdü haline getirir.

Leni Riefenstahl

Lorentz 1930'larda hükümet sponsorluğunu onların politik ve estetik tasavvurlarını görsel olarak harekete geçirici bir sinema içinde tahrik etmek için kullanan çok sayıdaki belgeselciden biriydi. Aynı zamanda birçok Avrupalı belgeselci vardı ve bunların belki de en ünlüsü Joris Ivens'di. Ivens çok çeşitli konuları işledi ve bunların arasında faşist Francisco Franco'nun başını çektiği solcu Halk Cephesi hükümetine karşı sağcı isyana karşı İspanyolların mücadelesiyle ilgili olan *İspanyol Toprağı* (*The Spanish Earth*, 1937) da vardı.

Ancak bir sinemacı kendi hükümet desteğini iyi kullanmadı ya da belki de fazlasıyla iyi kullandı. Leni Riefenstahl 2003'te 102 yaşında öldüğünde bile dünya sinema tarihindeki önemli birkaç yönetmenden biriydi ve en tartışılan sinemacılardan biriydi. O Alman Nazi Partisi'nin sinemacısıydı. En çok bilinen iki filmi olan *İradenin Zaferi* (*Triumph des Willens*, 1934) ve *Olimpiyat* (*Olimpia*, 1938) Adolf Hitler ve onun ("ne zaman kültür sözcüğünü duysam, elim silahıma gider" dediği söylenen kişi olan) Kültür Bakanı Goebbels'in emriyle yapıldı ve finanse edildi. *İradenin*

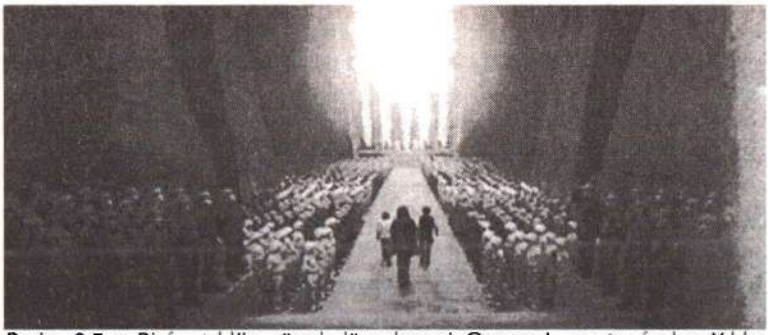


Resim 8.6 • Reni Riefenstahl'in sahneye koyduğu Nazi belgeseli *Azmin Zaferi* (1934).

Zaferi kesinlikle Riefenstahl filme çekebilsin diye düzenlenen devasa bir Nazi mitingiyle ilgili bir filmdi. Bu filmin amacı büyük gruplar halinde ve geometrik biçimde düzenlenmiş, yürüyen, selam veren ve tapınma nesneleri olan Hitler'e bakan ve onu dinleyen insanların görsel ve ideolojik harekete geçmesini sağlamaktı. Hipnotik etkinin bir bölümü, Riefenstahl'ın sinemacıların anti-faşist bir filmi derlemek için *İradenin Zaferi*'nden görüntü alamayacakları denli sıkı bir şekilde yaptığı kurgusundadır. Ancak taklit ile tahrik etmek aynı şey değildir. Hitler'in nutkuyla birlikte insanların devasa kitleler halinde sürekli geçit resmi yapması gönüllü ve ideolojik olarak bağlanmış faşist izleyiciler üzerinde hipnotik bir etkisi olabilir. Bugün bu film uzun, iğrenç ve yorucudur.

Garip bir biçimde bu film bir tür sapkın etkisini sürdürüyor. Kendisi için çok iyi bilinen nedenlerle George Lucas *Yıldız Savaşları*'nın birincisinin sonunda kahramanların zaferini övmek için *İradenin Zaferi*'nin kurgusunu değilse de, görsel düzenlemesini taklit etti. Belki de masum (ya da o kadar masum olmayan) sinemasal bir gözde geometrik olarak ve kitlesel haldeki insanların görsel düzenlenişinde bir şeyler vardır.

İradenin Zaferi açık bir şekilde küresel kültürel bilinçte yerini almış ve politikaya karşı estetikle ilgili birçok tartışmayı ortaya çıkarmıştır. Bu tartışmalı durum Ku Klux Klan'ı öven ve popülerliğini yenileyen D. W. Griffith'in çığır açıcı belgesel



Resim 8.7 • Riefenstahl'in görsel düzenlemesi George Lucas tarafından *Yıldız Savaşları*'nda (1977) taklit edilir. Neden kötü hakkındaki bir filmi taklit ederek iyinin zaferi övülür?

olmayan filmi *Bir Ulusun Doğuşu*'na (1915) kadar geri gider. Gelişigüzel bir bakışla Riefenstahl'ın sportif yarışmaların gerçekten sanatsal bir kaydı izlenimi veren *Olimpiyat*'ı ile birlikte politikaya karşı estetik tartışması daha da güçlenir. Bu film Riefenstahl'ın Afro-Amerikalı atlet Jesse Owens'ın (Almanlar için) aşağılayıcı birinci gelişini ekleme otoritesine sahip olduğu Berlin'deki 1936 Olimpiyat Oyunları'nın "tarafsız" kaydı gibi görünür. *Olimpiyat*'ın zirvesel tramplenden atlama sekansı hareket halindeki bedenin en çılgınca ve ustaca kurgulanmış görünümleri arasındadır. Ancak burası sorunun yattığı yerdir ve bu kitapta filmle ilgili konuştuklarımızın çoğuyla ilişkilidir. Filmin, yönetmeninin, ulaşmayı istediği izleyicinin kültürel ve politik bağlamı bu konuyu şüpheli hale getirir. Eğer *İradenin Zaferi* faşist güçlerin totaliter kitlesine bir şükran ve zafer şarkısıysa, *Olimpiyat* da Nazilerin beden kültünün bir övgüsüdür: Jesse Owens'ın kısa ve istenmeyen varlığı hariç Riefenstahl'ın en çok odaklandığı mükemmel Aryan bedeni. Riefenstahl'ınki Nazi ideolojisinin iki önemli öğesi olan baskı altındaki ve fedakar bedene politikleşmiş erotik bir bakıştır. Onun filmlerinin yapısı ve imge içeriği, bu filmleri, o imgeler neyi gösteriyor görünürse görünsün, imha ideolojisinin parçası haline getirir.

John Grierson ve İngiliz Belgesel Ekolü

Leni Riefenstahl ölmeden hemen önce politikaya değil sanata ilgi duyduğunu, dolayısıyla masum olduğunu ilan etti. Hatta başka birisinin belgeselinin, Ray Miller'in *Horrible Life of Leni Riefenstahl* adlı belgeselin konusu bile oldu. Riefenstahl belki de D. W. Griffith ile birlikte sinema tarihindeki en ilginç, itibar göremeyecek figürleri arasındadır.

Ne mutlu ki, Riefenstahl Almanya'da Nazi filmleri yaparken,

büyük hümanist, sosyalist eğilimlere sahip bir İskoçyalı olan John Grierson İngiltere'de önce İmparatorluk Pazarlama Kurulu tarafından ve daha sonra da – onun bilgiyi dağıtmanın bir aracı olarak film anlayışıyla daha çok uyum sağladığı – Posta İdaresi tarafından finanse edilen karmaşık bir film yapımı sürecini yönetmeye başladı. Grierson yalnızca iki film yönetse de, çok sayıda filmin yapımcılığını yaptı ya da yapılmasını sağladı. Bu filmler zekice oldukları kadar çeşitliydi de. Şair W. H. Auden'in yazdığı anlatıya ve Benjamin Britten'in bestelediği müziğe sahip olan Harry Watt ve Basil Wright'ın *Night Mail*'i (1936) Britanya posta sisteminin nasıl çalıştığını gösterdi. Aynı yönetmenlerin *Song of Ceylon*'u (1934) çayın yetişmesini ve üretimini anlattı. Bütün bu filmler bilgiyi sözcüğün, sesin ve cesur, büyük görsel düzenlemeler halinde çekilmiş ve Eisensteinci bir imgelemle, izleyiciyi filmin enformasyonuyla sürükleyen bir ritimle kurgulanmış görüntülerin bir sentezi aracılığıyla sundu.

Bu yetmediğinde Grierson 1930'ların sonunda Kanada'ya gitti ve kendi döneminde önemli ve etkili bir hükümet film yapım kuruluşu olan Kanada Ulusal Sinema Kurulu'nu kurdu. Grierson aynı zamanda yazdı. Robert Flaherty'nin *Moana*'sıyla (1926) ilgili yazısında "belgesel" sözcüğünü türetti ve belgesel filmin toplumsal gücünün zarif bir şekilde ve ısrarla propagandasını yaptı:

Belgesel "sanatı" sanatta her zaman olduğu gibi yalnızca iyi ve içten yapılan bir yorumun yan ürünüdür. Başından itibaren belgesel filmin ardında bir amaç vardı ve bu amaç eğitici bir amaçtı. . . yurttaşı, yurttaşlığını yaşadığı dünyayla ilgili "bilgilendirmek," yurttaş ile toplumu arasındaki "yarığı kapatmak."

II. Dünya Savaşı

II. Dünya Savaşı sırasında ABD hükümeti Savaş Enformasyon Bürosu aracılığıyla hepsi de Amerika'nın davasının haklılığının propagandasını yapması ve bazen aşırı ırkçı boyutlara varacak şekilde Almanların ve en çok da Japonların korkunçluğuna saldırması anlamında "propaganda" filmi olan belgesel filmlerin yapımına devam etti. Bu filmlerin çoğu önemli Hollywood yönetmenleri tarafından yapıldı ve yönetildi: örneğin Frank Capra *Niçin Savaşıyoruz* (*Why We Fight*) ve *Düşmanını Bil* (*Know Your Enemy*) olarak gruplanan çok sayıda filmin yapımından sorumluydu. Bu filmler izleyiciyi savaşın haklılığına rıza göstermeye zorlayarak anlatımı, gerçek savaş görüntülerini ve (Walt Disney'in desteğiyle) canlandırmayı birleştirdiler.

Büyük prestije sahip diğer yönetmenler de savaş dönemi

belgeselleri yaptılar. Örneğin *Malta Şahini* (*Maltese Falcon*, 1941), *Altın Hazineleri* (*Treasure of the Sierra Madre*, 1948), *Ölüm Gemisi* (*Key Largo*, 1948) ve *Afrika Kraliçesi*'nin (*The African Queen*, 1951) yönetmeni olan John Huston savaş ve kötü sonuçlarıyla ilgili iki karanlık, rahatsız edici film yaptı. *San Pietro Çarpışması* (*The Battle of San Pietro*, 1945) ardındaki rahatsız edici aklı araştıran bir (kısmen yeniden canlandırılmış) bir haber filmi gibidir; öylesine rahatsız edicidir ki, ordu acımasız imha görüntülerinden rahatsız oldu ve filmi halka gösterimi için yeniden kurguladı. Aynı rahatsızlık Huston'un bir Amerikan rehabilitasyon merkezindeki ruhsal olarak rahatsız askerlerin belgeseli olan *Işık Olsun*'unda (*Let There Be Light*, 1946) yaşandı. Bu filmle ilgili rahatsızlık, filmin 1981 yılına kadar gösterime sokulmamasına neden olan, duygusal olarak rahatsız savaş esirlerinin kimliklerinin açığa çıkması korkusuydu.

Sinema-Gerçek

Son bölümde II. Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'da ortaya çıkan ve "Yeni-Gerçekçilik" denen film türünü tartışacağız. Yeni-Gerçekçilik kurmaca sinemaydı ama onun gerçek mekanları ve profesyonel olmayan oyuncuları kullanımı akıma savaşın mahvettiği sokaklardaki ve evlerdeki yaşamı belgeliyor havası kazandırdı. Daha sonra göreceğimiz gibi, İtalyan Yeni-Gerçekçiliğinin etkisi çok büyüktü ve belgeseli de etkiledi.

İlk dönem belgesellerinin büyük bölümü dikkatle planlandı ve oluşturuldu. Daha önce belirttiğimiz gibi Flaherty'nin filmleri oynanmış sekansları içeriyordu ve 1930'lar ile 40'ların belgesellerinin en iyileri öykülü filmlerden daha sanatsal bir şekilde oluşturuldu ve kurgulandı. Birçok stüdyo yapımı belgeselde görüntüleri kaplaması için bir sözcük bombardımanı sağlayan dış-ses anlatımı kullanma eğilimi vardı. "Tanrının sesi" terimi *Yurttaş Kane*'in haber filmi sekansında taklidi yapılan *March of Time* serisinin anlatıcısının gür ses tonunu tanımlamak için uyduruldu. Ancak Yeni-Gerçekçiliğin etkisi bu belgesel yapılarında bir değişikliğe yol açtı. 1950'lerde Fransa'da Jean Rouch'un çalışmalarıyla başlayan ve 1960'larda ABD'de Richard Leacock, D. A. Pennebaker, Frederick Wiseman, David ve Albert Maysles'in filmlerinde görülen yeni belgeseldeki büyük dalgaya genellikle **sinema-gerçek** denir. Sinema-gerçeğe dış-sesin yokluğu damgasını vurur ve sinema-gerçek kameranın tesadüfen gözlediği süregiden hayatın mükemmel bir yanılsamasını elde etmeye çalışır. Sinema-gerçek dikişsiz görünme amacını taşır; başka bir deyişle Hollywood devamlılık stilinin kimi yönlerini taklit etmeye çalışır.

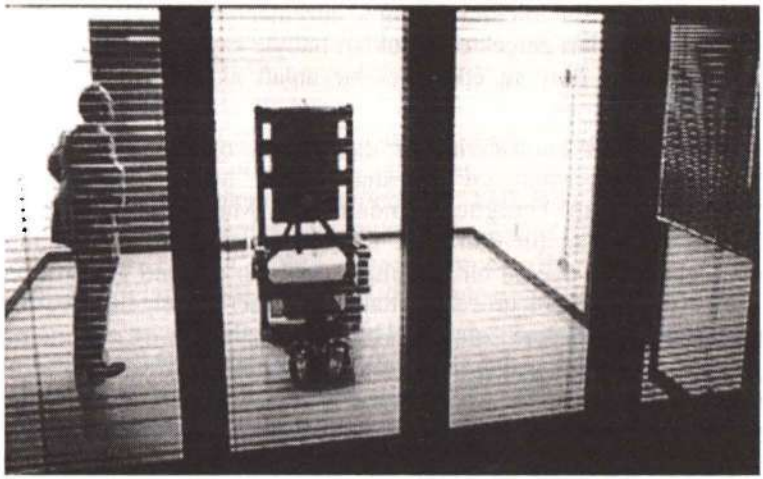
Ancak bu devamlılıkla gündelik yaşamın, işlerini yapan insanların, kendi kişisel ilişkilerini düzenlemelerinin süregiden sürecini iletmesi amaçlanır.

Örneğin David ve Albert Maysles'in *Satıcı*'sı (*Salesman*, 1969) bir İncil satıcısının kapı kapı dolaşmasını izler, onun olası müşterilerine satış taktiğini, meslektaşlarıyla konuşmalarını ve kendi mesleği üzerine düşüncelerini vermek için onu izler ve dinler. Film öznesinin ve işinin gerçek doğasını vermek için tarafsız bir sunum yapmayı dener ama bunu tamamen başaramaz. Melodramatik olmadığı ve satıcılarla ilgili diğer bir önemli yapıt olan Arthur Miller'in *Satıcının Ölümü* (*Death of a Salesman*, 1949) adlı oyununun müthiş duygularına asla ulaşamadığı halde, film duygularımızı dini satmaya adanmış oldukça küçük, kederli bir yaşamı anlamaya çekmekten sakınamaz. Aynı zamanda da olayların çok dikkatli bir biçimde kurgu düzenlenmesinden kaçınamaz. Filmin sekansları gerçekten oldukları haliyle kaydedilmiş olabilirler ancak bunlar özel ve etkileyici bir anlatı akışını yaratmak için düzenlenmişlerdir.

Maysles kardeşlerin bir diğer filmi olan *Gimme Shelter* sinema-gerçek hareketini zirvesine çıkardı. Michael Wadleigh'in *Woodstock*'ının (kurgucularından biri Martin Scorsese'ydi) ardından yapılan bir dizi rock müziği belgesellerinden biri olan *Gimme Shelter* önemli bir farklılığı içerdi: bir cinayeti gösterdi. Bu film Rolling Stones'un rezil Altamont konserini belgeler; rezilliği de grubun koruma olarak Hell's Angels'ları (Cehennemin Melekleri) kiralamasıydı. Bu melekler kalabalıkla kavga etti ve bir tanesi silah çeken bir adamı bıçaklayarak öldürdü. Filmde Stones üyeleri sorunun gelişmekte olduğunun pekala farkındadırlar ve izleyiciden "sakin" olmalarını isterler. Ancak gözleyen kamera için sahnelenen bir sekansta Maysles kardeşler rock grubunun üyelerini bir kurgu masasının önüne oturtur ve onlara kavga görüntülerini gösterir. Mick Jagger "Bunu baştan gösterebilir misin, David?" diye sorar ve yavaş çekimde bıçaklama eylemi net bir şekilde görülür.

Bir bakış açısından *Gimme Shelter* mükemmel bir belgeseldir çünkü bize ekibin bile çekim yaptığı anda farkında olmadığı olan olayları gösterir. Aynı zamanda da öylesine kurgulanır ki, cinayetin keşfi filmin zirvesi haline gelir ve belgeselcilerin varlığı açıkça ilan edilir. Maysles kardeşler bu olayın kötü anlamda ünü nedeniyle bunun başka türlü yapılamayacağını öne sürdüler. Ancak film iyi bir belgeselin nasıl dikkatli bir biçimde oluşturulacağını ve ona tarafsız objektifin önünden gündelik hayatın geçişiyle değil, yönetmenin yaratıcı aklıyla biçim verildiğini gösterir.

Gimme Shelter ve *sinema-gerçek* ekolü belgesel sinemacıları daha fazla deneme yapmaya sevk etti. Bunlara Alman yönetmen Werner Herzog'un çoğu kez garip, hipnotik ve gerçeküstü belgeselleri de dahildir. Herzog'un belgesellerinden biri olan *Die große Ekstase des Bildschnitzers Steiner* (1974) kendi kayışı sırasında ağzı tuhaf biçimde korkudan açılmış bir kayakçının uzun, yavaş çekimlerinden oluşur. Belgesellerinde ve kurmaca filmlerinde Herzog'un insan, hayvan ve manzara görüntüleri genellikle alışılmamış mesafelerden ya da objektiflerin şaşırtıcı bir kombinasyonuyla çekilir ve bu da televizyonlardaki doğa filmlerini büyük ölçüde etkilemiştir. Onun dünyaya garip, hipnotik bakışı, yapımları sırasında oyuncuların gerçekten hipnoz olduğu *Aguirre, Tanrıların Gazabı* (*Aguirre, der Zorn Gottes*, 1972) ya da *Sırça Kalp* (*Herz aus Glas*, 1976) gibi kurmaca filmlerine de yayılmıştır.



Resim 8.8 • Modern belgesel yönetmenin görmemizi istediğini en iyi temsil eden görüntüleri düzenleyerek gerçekleri açığa vurabilir (*Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.*, Erol Morris, 1999).

Diğer yönetmenler, özellikle de Errol Morris *The Thin Blue Line* (1988) ve *Mr. Death: The Rise and Fall of Fred A. Leuchter, Jr.*'de (1999) belgeselin türsel geleneklerine giderek daha sert bir şekilde saldırdılar. *The Thin Blue Line*'da Morris bir cinayet davasında olayı yeniden canlandırmak için polisleri ve suçlanan kişiyi kullanır ve film tamamlandığında suçlanan kişinin masum olduğu kanıtlanır. *Mr. Death* televizyon belgesellerinin anlatıcı kişi stilinin nasıl konunun iç yüzünü kavrayıcı ve hatta altüst edici amaçlarla kullanılabileceğinin bir örneğidir. Bu film çoğunlukla eski bir idam etme araçları üreticisi ve danışmanı olan öznesiyle röportajlardan oluşur. Adam kendi takıntılı davranışı nedeniyle

Soykırım inkarcısı, Nazilerin altı milyon Yahudi'yi öldürmediğini iddia eden birine dönüşmüştür. Filmin ikinci bölümünde röportajların arasına Leuchter'in durmadan Polonya'daki bir toplama kampının duvarlarından parçalar koparmasının, gazın asla kullanılmadığını kanıtlamak için örnekler toplamasının görüntüleri sokulur. Başka bir röportajda gerçekten ne hakkında konuştuğunu bilen biri Leuchter'in görüşünü tamamen çürütür ve filmin geri kalanı Leuchter'in kendisini gerçekten bir görüşe sahip olmaksızın sadece bazı düşüncelerin peşinden gittiği görünen bir tür masum, ahlaksız bir aptal olarak ortaya koymasına olanak sağlar. Film insanlığın yaptığı büyük kötülüklere geçmişteki ve bugünkü katılımcılarının kendilerini belgeselcilerin hassas, ironik ve tamamen bilen gözlerinin önünde açığa vurmalarına olanak sağlayan Marcel Ophuls'un – *Keder ve Acıma* (*Le chagrin et la pitié*, 1971) ve *Son Durak Oteli* (*Hotel Terminus*, 1988) – belgeselleriyle aynı çizgidedir. Yakın dönemde Errol Morris Vietnam Savaşı'nın büyük bölümünde Savunma Bakanı olan Robert McNamara hakkında *Fog of War* (2003) adlı bir film yaptı. Morris bu filmde de haber filmi görüntüleri kullanır ve yine çoğunlukla öznesinin konuşmasını sağlayarak, onun yaptıklarını teşhir etmeye olanak sağlar.

Morris ve diğerleri tarafsızlık ve nesnel gözlem yanılsamasının türsel veriler olmadığını kanıtladılar. Bazı belgeselciler, örneğin Michael Moore *Roger and Me* (1989), *Bowling for Columbine* (2002) ve televizyon için yaptığı çalışmalarda, kendilerini gözlemin merkezine getirir, kameranın varlığı olmaksızın olmayacak olayları tahrik eden aracılar haline getirirler. Moore'un Irak Savaşı ve Bush yönetimiyle ilgili olan *Fahrenheit 9/11*'i (2004) yalnızca bu sinemacının yeteneklerinin olgunlaşmasını değil, aynı zamanda 1930'ların toplumsal ve politik olarak bağlanmış belgesellere etkileyici bir geri dönüşü gösterir. Bu belgeselin gücü ve netliği, bize uzun süre gizli tutulmuş savaş görüntülerini ve hem büyük kederi hem de dalavereleri ortaya seren röportajları vermesi, dönemin politik iklimi nedeniyle de, filmin Cannes Film Festivali'nde büyük ödülü kazanan ilk belgesel olmasını sağladı. *Fahrenheit 9/11* ilk dağıtımcısı olan Disney'in politik olarak korkması ve geri çekilmesi nedeniyle kısa bir süre tehlikeye giren Amerika'daki gösteriminde de en başarılı belgesel oldu. *Fahrenheit 9/11* belki de Hollywood'un zamanının çoğunu yanlış olduğunu kanıtlamaya çalıştığının tersini kanıtlar, yani politika ve sanatı birleştirir ve aslında onların birbirinden ayrılamaz olduğunu gösterir.

Televizyon Belgeseli

Televizyon tıpkı kurmaca filmde olduğu gibi davranışları ne kadar aptalca, önemsiz ve kabaca olursa olsun başka insanların yaptıklarını izlemeyi sevdiğimizi kanıtlayan sonu gelmez sapık programlarda, reality şovlarda *sinema-gerçeğin* garip bir sapkın halini üretmiştir.

Grierson'un iyi yapılmış eğitici ve uygarlaştırıcı belgesel yönündeki amacı Public Television'daki doğa, bilim ve tarih belgesellerindeki anlatıcı kişi tarzına devrolmuştur. 1930'larda hükümetlerin çok sayıda insanı yararlı amaçlarla etkileyebilecek ilerici ve sanatsal olarak serüvenci filmlerin yapılmasını destekleyebildiği bir anlayış vardı ve kesinlikle İngiltere'de ve Birleşik Devletler'de bunun doğru olduğu kanıtlandı. Ancak Amerikan ideolojisi II. Dünya Savaşı'ndan sonra sertleşti ve bu anlayışın yerini sanat ve politikanın asla birleştirilmemesi ve hükümetlerin sanatın üretimine fazla karışmaması gerektiği görüşü aldı. Bugüne dek yapılan bu mücadeleleri görüyoruz. Kısmen hükümet tarafından finanse edilen Public Television bu nedenle kendisinin tarafsız bir kurum olduğunu kanıtlamak zorundaydı. Hem senaryoda hem de çekimde, fotoğraflara, haber filmlerine ya da doğa görüntülerine ve tartışmaya yol açmayan araştırmacıların yakın-çekimlerine konsantre olan PBS (Public Broadcasting Service) ve onun kablolu TV'deki uzantısı güya ideolojiden, kültürel ve politik bir düşüncenin itici gücünden bağımsız olarak belgeselleri yaratır. Aslında ideolojiden bağımsız bir insan imgelemi çalışması olmadığı için Griersoncu idealden geriye kalanlar merkezci bir konuma yönelir ve (finansmanın geri çekilmesi de dahil) hükümet müdahalesinin potansiyel olarak tehlikeli sularına, kimilerinin (genellikle bazılarının bizim gördüklerimizle hem fikir olmadığı anlamına gelen bir sözcük olan) "tartışmalı" bulduğu konulardan uzak durarak ayak basarlar.

KURMACA FİLM TÜRLERİ

Belgeselin yumuşaklığı aşina olduğumuz kurmaca film türlerinden en azından potansiyel olarak daha büyük görünür. Kurmaca filmler sinema tarihinin en başından itibaren dayatılan – kendi kendine dayattığı – kurallara ve geleneklere, daha bağımsız (ve *Fahrenheit 9/11*'e kadar daha az izlenen) belgesel çalışmalara göre daha bağlı görünür. Güya en bağımsız yönetmenler bile eğer filmlerinin iyi dağıtılmasını istiyorsa türsel kurallara sadık kalırlar. Ancak bu sınırlamalar bazen yüzeysel olabilir. Birçok yönetmen türsel beklentileri türleri yenileyecek ya da onları yok edecek tarzlarda genişletir ya da yönlendirir ya da başka açıdan altüst eder.

Ancak değiştirmenin ya da imha etmenin olmasından önce, yönetmenlerin kendileri kadar bizler de değiştirilebilecek yapıları anlama gereksinimi duyarız. Bunu yapmak için sinema tarihinde geriye doğru gidip, türlerin biraz daha apaçık olduğu döneme bakmamız lazım.

Türler öylesine karmaşıktır ki, ben – netlik adına ve onların yapılarının, temalarının ve çeşitlemelerinin nasıl işlediğini daha ayrıntılı görmek için – onlardan sadece birkaçına (melodram, kara film, Western ve bilim-kurgu) odaklanmayı ve diğer birkaçına da göndermeler yapmayı istiyorum. Bu türlerden biri olan melodram daha önce gördüğümüz gibi çok eskidir ve tarih olarak sinemadan öncedir. Bilim-kurgu edebiyatı ve sinema neredeyse aynı dönemin ürünüdür. Kara film görece olarak yenidir ve filme özgüdür. Western ilginç bir tür örneğidir ve neredeyse yok olmak üzeredir. Bu örnek çalışmalar sinema tarihindeki yapılar ve anlamlar alanını incelememize ve kültür ile film biçimi arasındaki ilişkiyi daha fazla anlamamıza olanak sağlayacaktır.

Melodram sinemanın keşfinden önce de varolan ve komedi olmayan bütün filmlere hükmeden, kuşatıcı bir anlatı biçimi, bir temel anlatı ve bir tür olarak anlaşılabilir. Gerçekten o kadar önemlidir ki, yalnızca gücünü değil, nasıl eğilip bükülebildiğini ve yeniden işlenebildiğini anlamak için bir sonraki bölümde bu türe yeniden döneceğim. Diğer yandan kara film sinemaya özgü ve bir ölçüde melez bir türdür. Detektif kurmacasından, gangster filminden, 1930'lar Fransız sinemasından, heyecan filminden ve melodramın kendisinden gelişti. Kara film sinema tarihinde özel kültürel olaylara tepki olarak çok özel bir anda ortaya çıktı. Biricikliği kara filmi günümüz sinemasında en çok taklit edilen biçimlerden biri yapmıştır ve ismi de Fransız eleştirisinden alınıp yaygın olarak kullanılan birkaç sözcükten biridir. Ne ilginçtir ki, 1940'lı yılların başında kara film yaratıldığında, kimse en ünlü türlerden birinin ortaya çıktığının farkında değildi. Melodram gibi Western de tarih olarak sinemadan öncedir ama aynı zamanda onunla birlikte doğmuştur. Kovboylar ve Kızılderililer, kovboylar ve kanun kaçakları neredeyse kameranın ilk çalıştığı andan itibaren birbirlerinin ardından at sürmüşlerdir. Sinemanın kendisi gibi bilim-kurgu da 19. yüzyılın teknolojik devriminin bir ürünüdür.

Melodram

Daha önce belirttiğimiz gibi, melodram sinemaya özgü değildir. Eski ve popüler bir biçim olarak popüler bir stereotiple sunulur. Pek çok kültürün baskın ciddi dramatik ve anlatısal biçimi olduğundan, içinde kendi parodisinin tohumlarını taşır. Popüler

kullanımda "**melodram**" çoğu kez abartılı, duygusal açıdan şişirilmiş bir durumu tanımlamak için kullanılır. Ama bu durumda parodi bir methiye (ya da kendini-koruma) biçimi olmaya döner çünkü melodram asla yetişkin insanları ağlatabilme niteliğini kaybetmemiştir. Empati ve özdeşleşmeyi yaratan temel sinemasal biçimdir. Radyo ve daha sonra da televizyon pembe dizileri gibi, en popüler görünümüyle melodram, dünyadaki milyonlarca kişinin ilgi odağıdır.

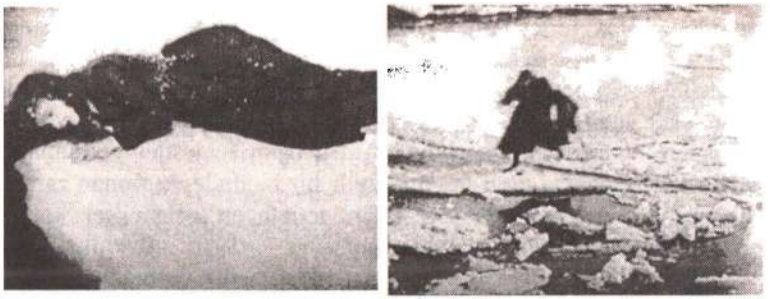
Resim 8.9 • D. W. Griffith'in *Hoşgörüsüzlük*'ünden (1916) bir yakın-çekim. Fena halde abartılmış bir ifade sessiz sinemada yaygındı ve modern sinemada gerçekten yalnızca çok az yumuşatılmıştır. Sinemadaki her şey gibi oyunculuk stilleri de geleneğin üzerine inşa edilir.

Melodram duygular hakkındadır ya da daha doğrusu, belki de anlatılan öykünün talep ettiğinden daha yoğun olan duyguları harekete geçirmekle ilgilidir. Duyguları harekete geçirme arzusu ve izleyici açısından bunların harekete geçmesi, Amerikan sinemasının klasik stilinin gelişiminde itici bir güçtü. Bu stilin biçimlenişi ve melodram sinemasının gelişimi aynı anda oldu. İzleyicinin bakışını bir filmin anlatı uzamına sıkı sıkıya bağlamak, bakışları, yüzleri, elleri öne çıkarmak (özellikle D. W. Griffith bükülen, dönen kadın ellerinin yakın-çekimlerini severdi), izleyicinin tepkisini çaresizlik, kayıp, endişe, umut ve sonunda zafer kazanmaya dair bir anlatı akışı içinde biçimlendirmenin yollarını bulmak, sinemacıların bir görsel, anlatısal ve duygusal devamlılık stilini yerleştirmelerine yardım etti. Bugün bize abartılı gözükse de, sessiz sinema melodramındaki jestler aslında tiyatro sahnesindeki izleyicilerle bir bağlantı kuran ve

sürdüren bakış ve jestlerden oluşan duygusal dilin özgün hallerinin daha geliştirilmiş, hatta gözden geçirilmiş biçimleridir. İzleyici ile perdedeki oyuncuların temsilleri arasındaki yakınlık, uzak bir sahnedeki canlı insanların ellerini kollarını sallayarak oynamasıyla sağlanan yakınlıktan daha büyüktü. Bu bakışlar, jestler ve bunların birlikte kurgulanma tarzı öngörülebilir bir biçimde ve zaman zaman tekrarlanan, gelenekselmiş tepkileri tetikleyen geleneksel kodlar haline geldiler. Öngörülebilirliklerinde onların güvenilirlikleri yatıyordu. Hâlâ da öyledir. Jestler ve bakışlar artık daha az yaygındır ama hâlâ kodlanmış durumdadır. Öyle olmalı çünkü melodramın kendisi güvence üzerine, karşı konulamaz tutkuların güvenli ifadesi üzerinedir. Güvenlidir çünkü sinemasal kodların bilinen sınırları içerisine sıkışmıştır. Sınırlanmış, tahmin edilebilir, kapalı olan melodramın kodları, her zaman temel anlatının sınırları içinde sınırlanmış, derin, öznel tutku ve dehşetleri ifade eden abartılı öykülerin anlatılmasına olanak sağlar.

Kırık Tomurcuklar

D. W. Griffith klasik stilinin gelişiminde olduğu kadar melodram filminin hatlarının ve içeriğinin gelişiminde de merkezde yer alan bir kişiydi. Muhafazakâr, popülist, Güneylilere özgü karaktere sahipti, geçmişi ve ideolojisi filmlerini renklendirdi. Irkçı filmi *Bir Ulusun Doğuşu* (*The Birth of a Nation*, 1915) yalnızca sinema salonu filminin anlatı ufkunu ve film süresini genişletmekle kalmadı, aynı zamanda o zamanlar atıl duran Ku Klux Klan örgütünü göklere çıkarıp, örgüte yeniden can vermeyi başardı. Griffith kariyerinin geri kalanının çoğunu kendi "başyapıtının" insanı dehşete düşüren sosyo-politik sonuçlarını telafi etmeye çalışarak geçirdi. Toplumsal cinsiyete yönelik tavrı ırklara yönelik tavrına benziyordu ancak bu tavırların o dönemin kültürünün büyük bölümü tarafından paylaşıldığı da vurgulanmalıdır. Kadınlar Griffith'in filminin çoğunda geleneksel eş ve anne rollerini yerine getirdiler. Kadınlar zayıftı ve genellikle tehlikeli, öfkeli adamların ellerinde başları beladaydı. Kadınlar iyi ve güçlü erkekler tarafından kurtarılmaya muhtaçtı. Anlatı filminin temel, ana yapılarından birisi olan ele geçirilme sekansını kurtarma sekansına bağlayan almaşık kurgu modeli toplumsal cinsiyet farklılığına yönelik bu tepkiye dayalıdır. Bu model Griffith tarafından keşfedilmedi, komedilerde de kullanıldı ama onu tam anlamıyla kullanan, melodramatik yapının özü haline getiren ve aslında edilgin, köşeye sıkışmış, hızla eriyen buz kütleleri üstünde çaresiz kalmış kadının, ölmeden önce ona ulaşmak için çaresizce uğraşan erkeğini beklediği *Doğuya İnen Yol*'un (*Way Down East*, 1920) önemli kurtarma sahnesinde zirvesine çıkaran Griffith'di.



Resimler 8.10 – 8.11 • D. W. Griffith'in *Doğuya İnen Yol*'unda (1920) buz üzerindeki ünlü kurtarma sahnesinden iki görüntü. Kuşkusuz kadın kahraman neredeyse buzun üzerinden suya düşecekken, erkek kahraman onu buz kültesinden kurtarır.

Griffith bu formülün kurumsallaşmasına yardım etti – onu melodram sinemasının dilinin sürekli bir parçası haline getirdi – ve aynı zamanda da tersine çevirebildi. *Bir Ulusun Doğuşu*'ndan hemen sonra ve bu filmi telafi etmek için yaptığı filmlerden ilki olan *Hoşgörüsüzlük*'teki (1916) öykülerden biri olan *The Mother and the Law*'da işçilerin şiddet uygulaması nedeniyle yanlışlıkla suçlanarak hapsedilen oğlunun cezaevinden çıkmasını sağlayan kadındır (Griffith'in popülizmi diğer filmlerinde, örneğin sermayeye karşı emeğin yanını tuttuğu 1909 tarihli kısa filmi *Buğday Spekülasyonu*'nda da [*A Corner in Wheat*] görülebilir). Toplumsal cinsiyet beklentilerindeki böylesi bir tersine dönme, başka hiçbir yerde, toplumsal cinsiyet konumlarının çarpıtıldığı ve hem erkek hem de kadın karakterlerin büyük bir baskının acısını çektikleri bir melodram olan *Kırık Tomurcuklar*'daki (*Broken Blossoms*, 1919) kadar şaşırtıcı değildir. Bu film de *Bir Ulusun Doğuşu*'nun ırkçılığını telafi için yapılmış başka bir filmdi ve günümüze kadar birçok çeşitlemesi yapılmış ama temelde çok az değiştirilmiş olan aile melodramı için bazı temel modelleri oluşturmuştur.

Griffith'in bu filmde kullandığı açık tema oldukça zayıf kalan "evrensel kardeşlik" isteğidir. Filmin çok önemli bir biçimde araştırdığı, ırk karışımı (ırklararası cinsel ilişkiler) ve kadınlara yönelik vahşiliktir. Baş erkek karakter beyaz bir aktör tarafından oynanan (Richard Barthelmess) ve ara yazılarda "Sarı Adam" diye göndermede bulunulan bir Çinlidir. Bu kişi vahşi beyaz adamı yatıştırma dini misyonuyla Londra'ya – mitsel film seti Londra, herhangi bir gerçeklikten uzak bir yer, ev içi dehşete dair bu fantezi için mükemmel bir mizansen – gelir. Doğu yakasındaki bir gettoda yalıtılmış bir yaşam sürer. Griffith'in olağanüstü bir tablo içinde

Resimler 8.12 – 8.13 • *Örselenmiş Tomurcuklar*'da (1919) incinebilirlik ve duyarlılığa toplumsal cinsiyet ve ırk damga vurur. İki baş karakter imkansız bir büyülenmeyle birbirlerine vurulurlar. Birbirlerinin yansıması haline gelirler.

resmettiği duman dolu bir afyon tekkesinde şehvani bir biçimde tembelce uzanan kadınlar ve erkekler gibi afyon tüttürme işlerine bulaşmaz ve küçük bir dükkan sahibi olarak ruhani bir uzaklığı korur. Şiddetten tiksinmesi, çehresi ve jestleri, bedeninin duruşu kuvvetle bir kadını andırmaktadır. Yani bunlara kültürün kadınsı olarak kabul ettikleri damgasını vurur – minik, ince hareketler; bedene yakın eller ve kollar; saldırgan olmayan kişilik.

"Sarı Adam," filmin dişi karakteri Lucy'de ikizini bulur. Jest ve tutum olarak adamın ayna imgesidir, hatta kamera onları aynı biçimde görüntüler. Lucy beyaz olsa da toplum dışına itilmiş biridir, para için dövüşen, gaddar bir baba olan "Battling Burrows"ın canice bir şiddetle dövdüğü fakir, içine kapanık, çaresiz bir kızdır. Bu kişilerin yarattığı melodramik üçgen, karmaşıklığı ve türün temel ilkelerini ortaya çıkarışı açısından büyüleyicidir. Lucy böylesi gaddar bir baba figürünün o denli baskısına maruzdur ki, huzur için kendisi gibi kırılgan, çekinik bir kişiye, nazik, dişil bir erkeğe sığınarak kaçmayı dener. Ama bulduğu huzur da onun kendi ötekiliği içinde tehdit edicidir.

Melodram kendisini çözüme kavuşturmadan önce, sadece karakterleri için değil, izleyici için de bir tehdit dünyası yaratmak zorundadır. Kendi arzusuyla dolu olan "Sarı Adam" Lucy'yi bir fetiş nesnesine dönüştürür, bir Asya bebeğine benzetir ve onu kabartılmış yatağına yatırır. Bu durum onu da, bizi de gerçekten korkutur. Lucy'nin bakış açısından bir yakın-çekimde "Sarı Adam"ın yüzü arzu dolu Lucy'ye yönelir – daha sonra "Battling Burrows"un yüzünün şiddet içeren bir nefretle dolu Lucy'ye yöneldiğinde akla gelecek bir çekimdir bu. Ancak "Sarı Adam" kendi arzusunu yüceltmiştir ve Lucy'i tehdit etmez; ona tapar. "Sarı Adam"ın yüzüne bakış aslında Lucy'nin kendi korkularını yansıtır. Her şey, özellikle de erotik olan baskılanır. Melodramda cinsellik ve arzu başka bir şeylerin içinde yüceltilmelidir. *Kırık Tomurcuklar*'da bunların yüceltilmesi, ırkların karışması sonucu oluşacak melezleşmeye karşı kültürel yasaklamanın, korunmanın cinsel tatmin gereksiniminden daha güçlü olmasının ürünüdür.

Yüceltme "Sarı Adam"ı garip bir biçimde cinsellikten arınmış ama hırpalanmış durumdaki Lucy'ye hem tapan hem de ona özen gösteren, her nasılsa hâlâ erotik olan bir anne karakterine dönüştürür. Ancak bu aşırı sevgi ve ihtimam "Battling Burrows"a hiç uygun değildir. Anlatımın gerilimi kızını bulduğunda oluşturulur. Çılgın erkek egemenin acımasızlığı bu garip çiftin açıkça masum hazlarını yok edecektir. Lucy'i saklandığı küçük odadan bulup ahır gibi evlerine sürükleyerek getirir ve öldüresiye döver. "Battling Burrows" Lucy'nin kendisini koruyacağını umduğu duvarları yıkar, kamera Lucy'nin tuzağa düşüşünü yakalar ve bunun soğuk ve acımasız bir dizi bakış açısı çekimiyle gösterir. Bu sahne öylesine yorucudur ve öylesine ustaca çekilmiştir ki, Alfred Hitchcock *Sapık*'taki duş sahnesinde bu sahneye saygısını sunar ve Kubrick de *The Shining*'de (1980) Jack'in Wendy'nin bulunduğu odanın kapısını baltayla kırarak içeri girdiği sahnede aynısını yapar.

Düzeltilmesi imkansız görünen böylesine bir gaddarlık, aşırı vahşet deneyimini yaratmak melodramın tipik bir özelliğidir. Bunun düzeltilmesi gerekir çünkü buna son verilmez ve durum iyileştirilmezse, içsel melodramatik dünya sürekli bir kargaşa içinde olurdu. Melodramı bir tür çan biçimindeki bir eğri gibi uzamsal olarak düşünmek yararlıdır. Anlatı karakterler arasındaki zorlama ve zayıf uyumla başlar. Olaylar örneğin çok kötü davranılan beyaz kadın ile Asyalı bir erkek birbirlerine sevgi duyduklarında karmaşık hale gelir. Bu karmaşıklıklar duygusal grafiği bazen dayanılmaz zirvelere çıkarır. Ancak bu aşırılıkların yumuşatılması gerekir – melodram her zaman yarattığı aşırılığı yumuşatmakla ilgilidir – ve

filmin sonunda bir tür uyum yeniden kurulur. Çoğu kez durumun düzelme olasılığı görünmediğinde, film, *Kırık Tomurcuklar*'ın finalinde olduğu gibi, basitçe bütün karakterlerini öldürecektir. Griffith standart almaşık kurgu kurtarma sekansını yaratmaya çalışır. Ancak "Sarı Adam," Lucy'i kurtarmaya zamanında gelmez. Lucy öldürülür ve "Sarı Adam" önce Battling Burrows'u, ardından da kendini vurur.

Melodramlar arzunun serbest kalması ve kontrol altına alınması üzerine kurulurlar. Bu ise baskının son bulması ve sonra da yeniden dayatılmasını gerektirir. Bu nedenle melodram aslında uyarıcı bir biçimdir. Evet, melodram insanların sınırlanmış ve acı verici bir hayatı sürdürdüklerini söyler. Bu insanlar daha fazlasını isterler; istemelidirler. Ancak istemde aşırıya kaçmak, kültürün yaşamak için gereksinim duyduğu hassas duygusal dengeye, karşıtlıklar dizisine, egemen ve bağımlı konumlara zarar verecektir. Bu nedenle melodram daima sonunda bir iyileşme sürecini harekete geçirir, karakterlerine yeniden bir tür kültürel sağlık, daha doğrusu kültürün egemen değerlerinin yani baskın kurmacalarının düzenlediği bir "sağlık" kazandırır. Melodram, dengenin ve karakterler ile kültürü kontrol edilebilir sabit bir duruma getirmenin temel anlatısıdır ve eğer karakterlerini başladıkları noktadakinden daha istikrarlı bir durum içinde iyileştiremiyorsa ya da karakterler sınırları fazlasıyla ihlal ettikleri için iyileştirilemez durumdaysa o zaman melodram genellikle yaşamak için fazla iyi, fazla kötü ya da hasar görmüş olmaları adına onların olmadığı ya da öldükleri bir dengeyi oluşturacaktır.

Kendisini izleyen izleyicilerle yakın bir karşılıklı etkileşime dayalı dinamik bir tür olarak melodramın neredeyse kendine ait bir dünyası olduğunu söyleyebiliriz. Melodram karakterlerine ve izleyicilere bir şeyler yapabilir. Bütün türler bir şeyler yapabilir çünkü onlar kurallar koyan mekanizmalardır. Bir tür içinde, belirli karakterlerin başına bir şeyler gelebilir ve gelmelidir ve onların yaşamına yön veren anlatı kural koyucu ve yasaklayıcı bir yolu izlemek zorundadır.

Kırık Tomurcuklar kültürel sınırları aşma ve melezleşme ile ilgilidir. Film "Sarı Adam" ve Lucy'nin garip ve aseksüel ilişkilerinde nasıl rahat ettiklerine dair sevecen bir anlayışla yaklaşıyor gibi görünse de, film bu ilişkinin sürmesi ya da yayılmasına muhtemelen izin veremez. Melodram kendini suçlamadır. Her zaman kendi kültürel sınırları içinde, izleyicinin tutku ve sınırları aşmayı ne kadar kontrol edeceğini, etmesi gerektiğini bildiğini varsayar. Suçlama sürecinde, melodram izleyicinin izlediği imgelerle mübadelede kullanacağı maksimum

duygusal sermayesini de ayarlayacaktır. Bu nedenle Griffith üç karakterini de, sadece 1910'ların sonundaki kültürel gerçeklik bunları kaldıramayacağı için öldürdüğü halde, o izleyicisinden yapabildiği kadar sempati, hatta empati elde etmeyi başarır.

Uyarma ve istismar melodrama ait iki temel özelliktir. Eğer trajedi (melodramdan önceki dramatik biçim) izleyicisinden büyük insan başarısının daha büyük insan engeli tarafından mahvedildiğini kabul etmesini istiyorsa, melodram da daha az ulvi ama daha duygusal bir tutumla, bütün arzuların rahat ve bilinen sınırlar içine kapatılması gerektiğinin onaylanmasını ister. Ancak "istemek" yanlış bir fiildir. Melodram talep eder. Melodramın etkili olması için izleyiciye neyi ne zaman hissedeceği anlatılmalıdır; izleyici yerine çivilenmeli ve sersemletilmelidir. Eğer melodram herhangi bir noktada izleyicinin "bu çok saçma, bu tür olaylar ve ıstıraplar yaşanamaz, yaşanmamalı" diyeceği bir açıklığa izin verseydi, yapı parçalanırdı. Melodram sürekli onay talep eder ve bu onayı elde etmek için devamlılık stilinin bütün gücünü kullanır. İzleyicisini kendi kumaşına diker ve izleyicinin tepkisini bu kumaşın modelinin parçası haline getirir.

Bu model çoğu kez ana hammaddeye dayanır. Acımasız vahşete rağmen duygusal konfora yönelik basit insani gereksinim *Kırık Tomurcuklar*'ın temelidir. Ancak ırklararası bir romans ve toplumsal cinsiyetin belirsizliğinin anlatısı ile kötü davranan bir babanın grotesk temsili içinde ayrıntılı olarak kurulan bu temel tam çökme noktasına kadar oluşturulur. Griffith'in hassasiyeti ve zorlaması (diğer filmlerinin çoğunda göstermediği nitelikler) ile mizanseninden – Londra'nın doğusundaki sokakların mitsel inşası, "Sarı Adam"ın odasının egzotik, erotik baştan çıkarma odasına dönüştürülmesi ve Battling Burrows'un odasının baskıcı iğrençliği izleyiciyi anlatı içinde sınırlar. Basit kurgu, bakışların ve karşı bakışların birbirine bağlanması izleyiciyi bu mizansen ve toplumsal cinsiyet histerisi içinde rahatlatır. Cinsel belirsizlikler, Lucy'ye yönelik sürekli şiddet ve tecavüz tehditleri, hatta onun hayvan gibi davranan babasına parmaklarıyla ağzının kenarlarını çekerek gülümseme girişimleri gerçekten iğrenç oldukları için büyüleyicidir. Melodram iğrençliği makullüğe dönüştürür ve bizden bu makullüğün gerçekliğe yakın olduğuna inanmamızı ister.

Aşk Yolcuları

Melodram yüzlerimizdeki kederi ve hoşnutsuzluğu giderir, daha iyisini yapabileceğimizde ısrar eder ve daha sonra da bütün bunları geri alır, bize eğer arzumuzu yumuşatır ve kederimizi başka bir yere yönlendirirsek ya da buna ölümle son verirsek, mutlu

olacağımızı vaat eder. 1942'de Warner Brothers, Irwing Rapper'ın yönettiği *Aşk Yolcuları* (*Now, Voyager*) adlı zengin ve karmaşık bir melodram yaptı. Warner'ın kendi yıldız oyuncusu olarak önemli oyuncularından biri olan Bette Davis ile film, klasik melodramatik vaat ve mahrum etme yapısını yaratmak için Külkedisi öyküsüyle Oidipal anlatımı birleştirir. Klasik Hollywood devamlılık stilinin üstün bir örneği olan *Aşk Yolcuları*, izleyicinin olayların dikişsiz bir akışı yanılsaması içinde filmin parçalarını birleştirmeye zorlandığı mükemmel bir süreklilik anlatısı içinde bu parçaları sıkı sıkıya birbirine bağlamıştı. *Aşk Yolcuları*'nda *Kırık Tomurcuklar*'daki işçi sınıfından acımasız babanın yerini, üst sınıftan baskıcı bir anne figürü alır. Anne sürekli gergin görünür ve yatak örtüsüne sabırsızca vuran ve uğursuzca ön plana çıkan parmaklarıyla bile, her zaman çerçeveye/kompozisyona egemendir. Onun baskı uygulama nesnesi, filmin hemen başlarındaki fare gibi korkak, sessiz, duygusal olarak tutuk ve nevrotik bir orta yaş kadını olarak görülen kızı Charlotte Vale'dir.

Yönetmenlerin izleyici ile film arasında varolduğunu bildikleri yakınlığın ilgi çekici bir örneği içinde film Charlotte'un ilk ortaya çıkarak tanıtılmasını olabildiğince uzun tutar. İzleyici diğer birçok filminden Bette Davis'in nasıl göründüğünü zaten çok iyi biliyordu: Davis kendisine sevmediği rolleri verdiği için stüdyoyla anlaşmasını bozmaya yönelik başarısız girişimiyle ünü daha da artmış olan büyük bir yıldız oyuncuydu. İzleyiciler onun bu davasına ilişkin öykülere ve filmin başlarında nasıl çirkin gösterildiğini öne çıkaran haberlere güvenebilirlerdi. Bu nedenle *Aşk Yolcuları* Bette Davis'in tanıtılma süresini uzatır ve bu an geldiğinde, beklentiyi artırmak için ilk olarak onun merdivenlerden inen bacaklarını gösterir. Benzer bir biçimde, *Aşk Yolcuları* ile yaklaşık aynı dönemde yapılan ve melodramın kökenlerinin politik yapısının bir bölümüne sahip olan *Casablanca* da (Michael Curtiz) yıldız oyuncusu Humphrey Bogart'ın görünümünü hemen vermez, izleyicide beklenti oluşturur ve karakteri çevresi aracılığıyla tanımlar.

Filmde Charlotte'u kurtarmaya gelen ve her ikisi de bir "yabancı" olan ve her biri farklı türden yardım ve rahatlama sunan iki erkek ortaya çıkar. Bunlardan birisi Amerikan sinemasında çok yönlü bir tarihi olan psikiyatristtir. Sinemadaki psikiyatri ve psikiyatristin rolü, bu mesleğin genelde kültürdeki çok yönlü ününü yansıtır. Korkulan ve hayran olunan, bizi duygusal acıdan kurtaracak biri ya da kişisel bozgunun ve çaresizliğin simgesi veya kötünün cisimleşmesi olarak görülen psikiyatrist yardım edebilir ya da hasar verebilir. *Aşk Yolcuları*'nda psikiyatri kurtuluştur ve bu mesleğin kendisinde vücut bulduğu zeki, şakacı ve kendine hakim

Britanyalı Dr. Jaquith daha filmin en başında Charlotte'un annesinin evine girer ve Charlotte'u kurtarır. O aseksüel biridir, duygusal olarak güçlüdür ama romantik bir tehditte bulunmaz. Cinsel olan, melodramlarda daima ön planda olduğu ve karakterlerin etkinliklerinin çoğunun asli nedeni olarak ortaya konduğu için, bu tür çoğu kez, ana meseleleri seks olanlar ile seksin bir rol oynamadığı karakterler arasında net bölünmelere gereksinim duyar. Bu tehdit edici olmayan karakterler (*Casablanca*'daki Sam gibi çoğu kez ana karakterin arkadaşı olarak temsil edilirler) aracılık eden güçlerdir. Onlar sanki filmde bizim varlığımızı temsil eder gibi davranırlar, yol gösterirler, hiçbir şeyi tehdit etmezler, her şeyi görürler, ana karakterin başarısını vaat ederler. *Aşk Yolcuları*'nda Jaquith, Charlotte'un annesinin mesafeli olsa da sevimli erkek egemen karşıtı olarak tanımlanır – anne negatif, adi ve yıkıcı iken, o anlayışlı, destek verici ve iyileştiricidir. Film her ne kadar Charlotte'un tedavisinin ayrıntılarını göstermese de, Charlotte, Dr. Jaquith'in terapi merkezinde kalarak gerçekten değişim geçirir ve sinema salonundaki herkesin aşina olduğu – günümüzde de bizim Julia Robert ile yaşadığımız aşinalık – göz alıcı Bette Davis olarak sanki bir kozadan çıkar gibi ortaya çıkar.

Jaquith bu özel melodramda gömülü olan Külkedisi mitinin yaşam bulmasına yardım eder. Ancak bu tür fiziksel ve duygusal dönüşümden daha fazlasını talep eder. Cinsel dönüşüm de olmalıdır. Jaquith babaca bir yol göstericilik sunar. Avrupalı aksanıyla konuşan bir mimar olan Jerry ise cinsel uyanışı sağlar. Charlotte, Jerry ile bir gemi yolculuğunda tanışır. Onun hayatında çok önemli bir andır bu. Geçmişindeki can sıkıcı bir ana, başka bir gemi yolculuğuna yapılan bir geçmişe dönüşte (flashback) onun öz-baskısının nedenini öğreniriz: annesini gemi mürettebatından biriyle sevişirken yakalamıştır. Bu olay, annesinin Charlotte'un uyanan cinselliğini bastırmasının Charlotte'un cinselliği üzerinde hâlâ süren etkilerinin olduğunu, onu sınırladığını ve eski bir hizmetçi olmanın melodramının – ve melodramın hitap ettiği kültürün – fazlasıyla hor gördüğü bir konuma getirdiğini gösterecek şekilde kodlanır.

Melodramın standart başlangıç noktası bastırılmış cinsellik, görünüşteki hedefi özgürleşmiş cinsellik iken, gözde finali düzenlenmiş cinselliktir. *Aşk Yolcuları* acımasız bir kararlılıkla bu yolu izler. Charlotte ve Jerry Brezilya'da (klasik Amerikan sinemasında erotik olanın stereotiplemiş alanı olan Latin Amerika) birbirlerine aşık olurlar ve yanan bir şömineden kararma (fadeout) ile sönmekte olan şöminedeki korların görüntüsüne geçildiği bir mekanda sevişirler – sansürcülerin perdede görünmesini yasakladıkları fiziksel temas için hoş bir metafor. Onların

sevgilerinin işaretini, bu filmi bizim için unutulmaz hale getiren önemli Hollywood yeniliklerinden biri verir. Jerry'de ağzında iki sigarayı birden yakma alışkanlığı başlar. Biri kendisi, diğeri ise Charlotte içindir. Bu jest filmde birçok kez yinelenir ve ses kuşağında tekrar tekrar duyulan filmin müzikal temasıyla birlikte çiftin tutkusunun tamamlayıcısı haline gelir. Eleştirmen Thomas Elsaesser melodram filminde müzik ve mizansenin çoğu kez karakterlerin yaşadığı duygu aşırılığını ifade ettiğini belirtir. *Aşk Yolcuları*'nda iki sigaranın yakılması ve müziğin buna eşlik eden yükselişi bize bir duygu dünyasını anlatan jest, hareket ve sesin mükemmel örneğidir.

Kızının aşkına tepki veriyormuş gibi, Charlotte'un annesi anbean bocalayan kızını yeniden elde etme ve Jerry'nin etkisinden kurtarma girişimi içinde numaradan hasta ve sakat numarası yapar ve kızının iyi aileden gelen bir Bostonluyla evleneceğini düşünür. Bu arada Jerry'nin evli olduğunu öğrenir. Bu geri çekiliş ve tehlikeli tersine dönüş, öngörülebilir modeller içinde duygularımızı biçimlendirmeye dayanan melodramatik yapının önemli bir parçasıdır. Charlotte'un yaşadığı mutsuzluktan bir çıkış yolu göstererek film, onun – ve izleyicinin – karanlığa geri dönüşün çok da uzak olmadığını bilmesine izin vermede ısrar eder. Charlotte'un nerede ve ne kadar yaklaşmış olduğu ile özgürlüğünün ne kadar hassas olduğu arasında karşılaştırma yapılarak, ana karakter için korku ve kuşku oluşturulur. Melodramın kadın karakteri daima bir uçurumun eşiğindedir ve anlatının gelişiminin bir tür cambaz ipi gibi olması nedeniyle, biz onun düşmekten kurtulma şansları konusunda ıstırap çekeriz.

Charlotte'un durumu o kadar hassastır ki, yaşanan bir dizi olayın bir öykü meselesinden ziyade melodramın yapay saflık pahasına bile olsa kendi karakterlerini sağlığına kavuşturmak zorunda olduğunun gösterilmesinin daha önemli olduğu Dr. Jaquith'in terapi merkezinde yeniden iyileşir. Melodramların tahammül edilemez paradoksu, karakterlerinin özgürlüğünün aynı zamanda onların suçu/günahı olmasıdır. Kendilerini özgürleştirmek için kültürün kurallarını yıkarlar ve bunun bedelini ödemelidirler. Jaquith'in müdahalesi, Jerry'nin yakınlığı sayesinde Charlotte bir derece cinsel özgürlüğe ve duygusal olgunluğa ulaşmayı başarır. Ancak bu münasebetle anlatısal ve kültürel bir gerilim yaratılır. Bu karakterle özdeşleşmemiz söz konusu olduğu sürece, onun özgürlüğü bir rahatlamadır ve duygularımız onunla bir birlikte yükselir. Charlotte bağımsız bir birey haline gelmiştir. Kültürel olarak izin verilebilir olan açısından, yapmış olduğu olanaksızdır.

Resim 8.14 • Melodramda Külkedisi. Çirkin, bastırılmış durumuyla Charlotte, Dr. Jaquith ile birlikte.

Resim 8.15 • Charlotte, Jerry ile özgürleşir, güzelleşir ve romantikleşir (*Aşk Yolcuları*, 1942).

Sinemada ve belki de genelde kültürde kadın bir bedel ödemeksizin evliliğin dışında bağımsız, keyifli bir cinsel özgürlüğü yaşayamaz. Sinemada cinseliğin temsilleri üzerinde bugün olduğundan daha güçlü sınırlamaların olduğu 1940'ların başında, Charlotte'un bağımsızlık arayışlarında çok fazla ileri gitmesine kesinlikle izin verilemezdi. Ancak aslında çok az şey değişmiştir. Feminist hareketin ardından özgür kadınlarla ilgili birçok film yapılmıştır. Bu filmlerin çoğu her zaman kadın karakterlerine şu ya da bu şekilde ödün verdirir. Eğer bu bir komedi filmiyse, iradesi güçlü olan kadın, enerjisinin tek çıkış yolunun evlilik olduğuna ikna edilecektir. Sheakespeare'e ve daha öncesine uzanan bir tür olarak komedi evlilikle noktalandığı için bu şaşırtıcı değildir. Bir çok kültürde evlilik uyum ve yeniden doğuşun ritüel bir temsili, aile kurumunun keyifli bir yeniden-üretimi ve cinsel sınırlanışın sözle ifade eldilmeyen temsilidir. Eğer bir film melodram ise, baskılanmamış kadın genellikle çılgın ya da kötü, erkeği ve ailesini tehdit eden kişi olarak tanımlanır. Feminizme tepki olarak yapılan Michael Douglas'lı üç filmi, *Öldüren Cazibe*, *Temel İçgüdü* ve *Disclosure*'ı (Barry Levinson, 1994) düşünün.

Çılgınlık ister baskı altına alınmış ya da alınmamış olsun, melodram kadınları bir ikileme (double bind) sokar, ölümden başka çok az çıkış kapısı bırakır ya da tahammül edilemez ödünlere zorlar. *Aşk Yolcuları*'nda Charlotte'un başına gelen de sonuncusu, yani ödün vermektir. Jaquith'in terapi merkezinde orada geçmişteki haliyle Charlotte'u hatırlatan depresyondaki küçük bir kızla karşılaşır. Zihinsel sağlığına kavuşması için çocuğa hemşirelik yapar ve onun Jerry'nin kızı olduğunu öğrenir. Kız mutsuz bir evliliğin ürünüdür ve Jerry karısı hasta biri olduğu için onu bırakmayarak soylu kalmıştır. Hastalık ve sağlık metaforu filmi doldurur. Hastalık melodramın dostudur çünkü aşırı durumlardaki insanları gösterir. Hastalığı yenmek ya da ona yenik düşmek

melodramların akerdeona benzeyen bastırılmış ya da sınırlanmış yapısına paralellik gösterir ya da duygusal ve fiziksel sağlığı dışa doğru genişletir ve daha sonra da kültürel olarak daha kabul edilebilir makul bir sağlık durumu ve sınırlanmış duygusal etkinlik ya da ölümle sonuçlanır. James L. Brooks'un romantik bir komedi olarak başladığı görülen *Sevgi Sözcükleri* (*Terms of Endearment*, 1983) bir annenin kızına sevgisini yeniden canlandıran ölümcül bir hastalığın şiddetli saldırısıyla biter. Karl Franklin'in *One True Thing*'d (1998) bir genç kız ölmekte olan annesine bakmak için bağımsız yaşamından vazgeçmeye ikna olur. Belirli bir melodramın sınırlı kurmacası aile üyelerinden birinde ya da diğerinde fedakarlığı ortaya çıkaran beden ya da akıl rahatsızlığına dair baskın kurmacadan daha az önemlidir.

Aşk Yolcuları'nda hakim metafor olan hastalık ve sağlık döngüsü bir karakterden diğerine – Charlotte'a, annesine, Jerry'nin karısına ve kızına – geçer. Charlotte iyileşir. Ancak onun tedavisi tamamiyle onunla sınırlıdır. Mutludur ama onun mutluluğu bu filmin ya da kültürün melodramatik gereksinimlerini karşılamaz. Bireysel mutluluk melodram için asla yeterli değildir. Belki kendi sınıfının kökenlerinden asla tamamen kurtulamadığı için, belki de izleyici, mutluluğu tam olan bir karakterlerden haz almayacağı için, melodram olayları yumuşatmak zorundadır. Cinselliğe bencilce zaaf göstermek kurmaca karakter Charlotte için işe yarayabilir ancak her zaman yaşamda olmasa da yaşamın melodramdaki ideal temsilinde bulunan nitelikler olan kendini feda etme ve davranışı düzeltmeye yönelik kültürel talepleri tatmin etmez. Melodram arzu ile toplumsal olarak namuslu olma, istediğimiz ile kültürün izin vermesi gerektiğini düşündüğü arasında aracılık eder. Melodramın karakterleri özgür *ve* sınırlanmış olma, özgürleşmiş *ve* evcilleştirilmiş, cinsel *ve* iffetli olmaya yönelik imkansız talepleri birbirine uydurmalıdır. Charlotte ve dünyanın her yerindeki sinema tarihinin başından sonuna onun bütün öncelleri ve ardılları içinse bir dizi içsel aracılık kurtuluşa giden tek yoldur. O arzularını kontrol edilebilir bir düzeye indirmek ve tutkularını da sözde saygınlık içinde yeniden sınırlamak zorundadır.

Jerry ile evlenmeyecektir. Annesinin egemenliğine geri dönmeyecektir. O vekil anne olmayı seçer. Jerry'nin kızının bakımını üstlenerek, çocuk aracılığıyla Jerry'e tutkusunu yüceltir. Cinsellik yoktur. Evlilik yoktur. Önemli olan fedakarlık ya da kurban olmaktır. Duygusal baskıdan kurtuluş farklı türde bir baskı aracılığıyla elde edilir. Jerry iki sigarayı birden yakıp ona mutlu olup olmadığını sorduğunda, Charlotte ona "Ayı bırak, bizim yıldızlarımız var" der. İdeal aşkımız bir çocuğun masumiyetiyle ve

aynı anda birbirine hem yakın hem de uzak olmanın mükemmelliğiyle dolayımlandığında, tutku neden istensin ki? Bu mutluluk değil, sadece onun bitmek bilmeyen vaadidir. Müzik yükselir.

Melodramın kendini feda ya da mahrum etmedeki ısrarı aşırı duygulardan ya da inanılmaz tesadüfler yığınından çok daha önemli bir özelliktir. Çok daha önemlidir çünkü kendini feda etme büyük ölçüde görünmez bir özelliktir. Histeri ve tutku mizansen ve ses-kuşağındaki ses ile görünür kılınabilir. Kendini feda etme içsel bir koşuldur, görünür bir eyleme geçmektense genellikle birşey yapmamanın dışsal tezahürüdür. Bundan dolayı, feda etme eylemi sonunda ölüm eylemi olmadıkça, melodram bizden karakterin negatif davranışına, Charlotte'un Jerry'nin kızı aracılığıyla Jerry'yi sevmek için yetişkin ilişkisinden kaçınmasına tepkimizi oluşturmamızı ister. Bazen eğer bir film daha büyük bir toplumsal hareketin parçasıysa, negatif feda etmeye olumlu, hatta politik yananlamlar kazandırılabilir.

Casablanca

Casablanca'nın *Aşk Yolcuları*'na paralellikleri olduğunu belirtmiştim. *Casablanca*'da Rick savaştaki daha büyük bir amaç uğruna, çok sevdiği Elsa'yı (*Aşk Yolcuları*'nda Jerry'yi oynayan Paul Henreid'ın canlandırdığı) Victor Laszlo'ya bırakır ve (Dr. Jaquith'i oynayan) Yüzbaşı Renault'nun yardımını ister. Bu filmde de cinsellik bastırılır ama burada politik bağlılık adına. Bu filmde Rick çok fazla melodramatik bir figürdür. Aşkı nedeniyle acı çeker, eski düşmanı ve arkadaşı Yüzbaşı Renault ile Nazilere karşı Fransız Direnişi'ne katılmak adına aşkına kontrol altına alır ya da bastırır. Rick, Ilsa'nın Victor ile güvenli bir şekilde uçak yolculuğunu sağladığında, Ilsa'ya "Şu çılgın dünyada bizim sorunlarımız ne ki" der ve Renault ile güzel bir kavga yapmak için ayrılır. Charlotte gibi Rick de aşkını bir dava uğruna ama bu kez genel, politik bir dava uğruna bastırır.

Ancak ara sıra incinebilir ve duyarlı erkeklerin ortaya çıkmasına rağmen melodramda genellikle kadınlar acı çekerler. Charlotte kendisini annesinin egemenliğinden kurtardıktan sonra, Jerry'nin kızının vekil annesi olarak gönüllü bir biçimde Jerry'nin egemenliği altına girer. Kadınlar geleneksel toplumsal cinsiyet davranışının büyük dengesizliğini onaylayan kültürel bir saygınlığı yeniden talep ederek özgürlük ve kendini ifadeye yönelik arzularını feda ederler. *Casablanca*'da Rick, Victor'un davasının kendi duygularından daha büyük olduğunu bildiği için Ilsa'dan vazgeçerken, Ilsa da kocasını desteklemek için Rick'i bırakır.

Geleneksel aile ve kendini feda etme ideolojilerinin çok daha güçlü bir şekilde ortaya konduğu çağdaş melodramda da kadınların özgürlüklerini kazandıklarını ve aile topluluğuna geri döndüklerini görüyoruz. Kadınlar hâlâ kışkırtıcı ve aklı başından gitmiş ve başarısız kadınlığın kurbanları olarak görülüyorlar. Diğer çağdaş melodramlar 1950'lerde gördüğümüz incinebilir erkek sendromuna geri dönüyorlar. James L. Brooks'un *Benden Bu Kadar*'ının (*As Good As It Gets*, 1997) merkezinde obsesif-kompulsif, yoğun bir şekilde çatlak, şiddetli bir şekilde nevrotik bir yazar vardır. Bu sinir bozucu merkeze büyük bir kendini feda etme davranışıyla çoğu kez adamın uygunsuz davranışlarına katlanmak zorunda kalan basit bir hizmetçi çekilir. Kadının fedakarlığı sayesinde adam sakinleşir: adam "ıslah olur" – bu tipik bir melodram özelliğidir – ve bu da "biraz daha iyi davranmaya" uygun Hollywood dili haline gelmiştir.

Hollywood ve dünya sinemasının geri kalanı bitmediği için biz de devam edeceğiz. Bu kitabın son bölümünde her biri aynı düşünceye dayanan, üç farklı yönetmen tarafından üç değişik dönemde yapılmış olan üç melodramı karşılaştıracağım. Bu bir anlamda film, biçim ve kültürle ilgili olarak konuştuklarımızın tümünü özetlemeye yardım edecektir.

Kara Film

1940'ların ortalarında yeni bir tür geliştirildi ancak bu türün kendisini icat ettiğini söylemek daha doğrudur. Ortaya çıkışından birkaç yıl sonra kara film denilen bu tür, melodramın bazı öğelerini değiştirdi ve Hollywood'un toplumsal cinsiyetle ilgili bazı stereotiplerini ve kurban olma ile ıstırap çekmenin kaçınılmazlığını altüst etti. Hollywood, kara filmin öğeleri yerli yerine otururken, yeni bir türü geliştiriyor olduğunu bilmiyordu. Kara film yönetmenleri ve izleyicileri yeni bir öykünün yeni bir görsel stilde anlatılıyor olduğunun en azından bilinç düzeyinde farkında değillerdi. Sonunda 1950'lerde bir şeyler olduğunun farkına varan ve ona bir isim veren Fransızlar oldu. Ancak bu, kara filmin yoktan varolduğu anlamına gelmez. Diğer türler gibi o da kültürel gereksinime bir yanıt olarak ortaya çıktı ve zaten varolan sinemasal öğelerden gelişti.

Nazilerin Fransa'yı işgalleri boyunca (1940-1944) Amerikan filmlerine ambargo uygulandı. *Yurttaş Kane*, yapılmasından beş yıl sonrası olan 1946 yılı başlarına kadar Paris'te gösterilemedi. Savaşın sonunda Amerikan filmleri, keşfinden bu yana sinemayı ciddi ve derin bir biçimde sevmiş bir ülke olan Fransa'yı istila etti. Aralarında ilerde çok etkili yönetmenler olacak ve Yeni Dalga'yı oluşturacak François Truffaut ve Jean-Luc Godard'ın da olduğu

istekli genç entelektüeller yoğun bir ilgiyle bu filmleri izlemeye başladılar. Bunu yapmak için iyi bir mekanları vardı: eline geçirdiği her filmi günün yirmi dört saati gösteren Henri Langlois'in başında olduğu Paris Sinemateki. Bulabildikleri her şeyi izlediler ve özellikle anlayamadıkları bir dili konuşan Amerikan filmlerini sevdiler. Görsel anlatıdan, görüntülerden ve görüntülerin oluşturulmasından neye gereksinim duyduklarını öğrendiler. 1940'ların ortalarında yapılan filmlerde görsel stilin ve tematik içeriğin karanlıklaştığına dikkat ettiler. *Série Noir* denen bir dizi Fransız dedektif öyküsünün ardından eleştirmenlerden biri bu yeni film tarzına "kara" film adını verdi. Ancak kara film dedektif türünün çok ötesine geçti.

Kara Filmin Dışavurumcu Kökleri

Üç ana akım kara filmin gelişimini besledi: Alman Dışavurumculuğu, 1930'ların hard-boiled dedektif kurmacası ve II. Dünya Savaşı'nın neden olduğu kültürel karmaşa. Kara filmin görsel stili I. Dünya Savaşı'ndan sonra sinemada, edebiyatta, tiyatroda ve resimde ortaya çıkan ve Universal korku filmleri ve Welles'in *Yurttaş Kane*'inin üzerinde büyük etkide bulunmuş olan Alman Dışavurumculuğu'na kadar gider. 3. Bölüm'de bu etkiyi anlatmıştım ama Welles'in uzamın hem davet hem de tehdit edici olduğu gizemli bir dünya yaratan karanlık ve derin mizanseninin, **ışık gölge oyunu**'na dayanan aydınlatma ile derin odaklı görüntüleme kombinasyonunun kara film üzerinde önemli bir etkisinin olduğunu yinelemek önemlidir.

Filmin öyküsü gazeteci ve milyoner William Randolph Hearst'in yaşamını çok yakından model aldığı ve Hearst filmi imha etmeye çalıştığı ve gazetelerinde filmin reklamını yapmayı reddettiği için ticari olarak başarılı bir film değildi. Filmin popüler cazibesinin oluşması uzun yıllar aldıysa da, sinema profesyonelleri filmi hemen keşfettiler. Yönetmenler, görüntü yönetmenleri ve sahne tasarımcıları filmin fazlasıyla Dışavurumculuğun görsel yapılarına dayalı olan radikal stilinden etkilendiler. Welles ve filmin görüntü yönetmeni Gregg Toland'ın 1940'lar sinemasının stili üzerindeki etkisi çok büyüktü. Hollywood film yapımının üzerine karanlık çöktü.

Hard-Boiled Kurmacası

Yurttaş Kane 1930'ların sonundaki bazı Fransız filmleri ile Alman Dışavurumculuğunun ırmağından beslenen kara film içindeki ana mecraydı. Başka bir etki kaynağı edebiyattan geldi. 1930'lu yıllarda en ünlülerinin Raymond Chandler ve Dashiell

Hammett olduğu popüler bir dedektif kurmacası yazarları okulu ortaya çıktı. Onlar hard-boiled dedektif kurmacası okulu olarak tanındılar ve esrarkeşler ile soyguncuların, cinsel istismarcıların, sinik ama ahlâki açıdan güvenli dedektif karakterlerden – Hammett'ın Sam Spade'i ve Chandler'in Philip Marlowe'u – süzülen ve her zaman her yerde olan bir ahlâk-dışılığın karanlık, yoz yeraltı dünyasının görünümlerini yaratmada ustaydılar. Onların dedektifleri kahraman değil ama sebatlı, kurnaz ama yanılan ve incinebilir, bozulmamış moral merkezleriyle serüvenlerinde güç bela hayatta kalan kişilerdi.

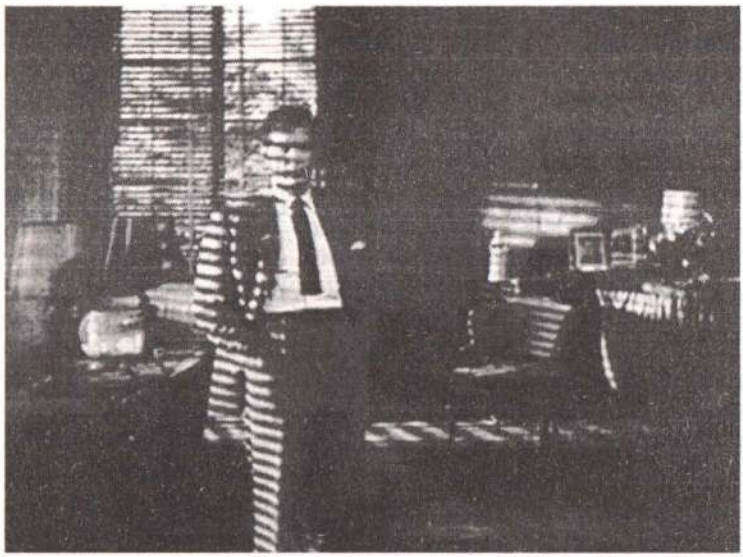
Bu okulla ilişkili üçüncü bir kişi dedektif kurmacası yazmadı. James M. Cain sadakatsizlik, cinayet ve genel ahlâki yozlaşmanın baskıları altında dağılan dayanıksız alt-orta sınıf ailelerin öykülerini anlattı. Neredeyse bütün romanları 1940'larda filme çekildi: *Çifte Tazminat* (*Double Indemnity*, 1944), *Mildred Pierce* (1945), *Postacı Kapıyı İki Kez Çalar* (*The Postman Always Rings Twice*, 1946). Ancak Cain'in romanları ve hard-boiled okulunun yapıtları oto-sansür yasasıyla olduğu gibi sıkıntılı 1930'lar Hollywood'una ve Depresyon yüklü kültür için ideolojik bir yüceltme sağlama gereksinimine karşılık olmadılar. Ama bu denenmedi de değildi. Warner Brothers, Hammett'ın *Malta Şahini* (*The Maltese Falcon*) adlı eserinin haklarını en başında elde etti ve 1930'larda iki kez filme çekti (birinde Bette Davis rol aldı). Aslında bu filmi, ta ki 1941'de John Huston, Sam Spade rolünde Humprey Bogart'la filmi çekene kadar doğru bir biçimde çekmedi. 1930'larda MGM, stüdyo yapımı bir dizi **çılgın komedi** – çok içen ve birbirleriyle ağız dalaşı yaparken diğer yandan da bir parça dedektiflik yapan üst-sınıf evli çiftler hakkındaki canlı, hareketli anlatılar – olan Hammett'ın *Sıska Adam* (*The Thin Man*) ile daha başarılıydı.

Malta Şahini

Malta Şahini'nin 1941 versiyonu, önceki iki filmden daha ironik ve eğlendirici bir tarza sahip olsa da, bir komedi değildi. Aynı zamanda 1930'ların çoğu filmine göre daha yavaş ilerliyordu ve daha yoğun bir şekilde düzenlenmiş ve kurgulanmıştı. Bu film Hammett'ın sert-adam diyaloglarının çoğunu korur ve 1930'lu yılların bir stüdyo filminde yapılması zor olan sınırsız biçimde yoz bir dünya duygusunu yakalar. Görsel açıdan film ton olarak önceki on yılda alışılmış olandan daha da karanlık olduğu halde, *Yurttaş Kane*'in yapılmasından sonra filmlerde ortaya çıkacak olan yoğun bir ışık gölge oyununu kullanmadı. Bu karanlık 1944 yılı civarında yaygınlaşmaya başladı.

Öldür, Sevgilim, Çifte Tazminat, Kırmızı Fener

Kara filmin ortaya çıkmasını sağlayan üçüncü gelişme sinemanın dışında gerçekleşti. Kara film, karanlığını büyük ölçüde savaş sırasında ve hemen sonrasında kültürün karanlık ruh haline borçludur. Kara filmin erkeğin yalnızlığı ve güçsüzlüğü, kadının ihaneti ve öldürücülüğü temaları, Amerikan ruhunda yaşanan çok sayıda güvensizlikten – 7. Bölüm'de tartışılan olaylardan – ortaya çıktı. Bu temalar kara filme hem biçim hem de içerik aracılığıyla nüfuz etti. Türün görsel karanlığı ve takıntılı hasar görmüş erkeği kültürün endişeli savaş sonrası durumunu yansıttı.



Resim 8.16 • Jaluzilerden gelen ışığın gölgeli çizgileri 1940'lar sinemasında görsel bir gelenek haline geldi. Işığın rolünün kompozisyonun nasıl önde gelen parçası haline geldiğine ve insanın nasıl mizansenin bir yanına dönüştüğüne dikkat edin. (*Çifte Tazminat*, Billy Wilder, 1944)

Dönüm noktası olan üç film, 1944 ve 1945 yıllarında bu yeni türün görünümünü ve temalarını sağlamlaştırdı. *Yurttaş Kane*'i yapmış olan RKO, Raymond Chandler'ın *Hoşçakal Canım* (*Farewell My Lovely*) adlı eserinden Edward Dmytryk'in yönettiği ve stüdyonun *Öldür, Sevgilim* (*Murder, My Sweet*) adını verdiği bir uyarlama yaptı. Galiba filmde müzikallerin önde gelen oyuncusu olan ve oyunculuk kapasitesini artırmaya çalışan Dick Powell oynadığı için adı değiştirildi; stüdyo, izleyicilerin orijinal adın başka bir Dick Powell müzikali olarak yorumlamasından korktu. *Öldür, Sevgilim* Chandler uyarlamalarının en iyileri arasındadır. Powell korkunç bir ironiyle Philip Marlowe'un dış-ses anlatımını yaparken, karakterlerin içinde yaşadığı dünya 1930'ların ışığıyla

değil, ışığın yalnızca ara sıra sıkıntıyı hafifleterek güzelleştirdiği karanlıkla yıkanır. Marlowe bir yerde, "Ben pis bir işte çalışan önemsiz biriyim," der ve bu onun net olarak göremediği, doğru biçimde araştırma yapamadığı bir dünyada kara film erkeğinin güçsüzleşmiş varoluş koşullarını gösteren bir yorumdur.

Aynı yıl olan 1944'te Almanya'da göç eden yönetmen Billy Wilder, Paramount adına *Çifte Tazminat*'ı yaptı. James M. Cain'in romanına dayanan ve senaryosunu Raymond Chandler'ın yazdığı bu film, kara filmin temel türsel öğelerini – acılı bir biçimde ironik diyalog, acımasız bir kadının avı haline gelen zayıf erkek karakter ve *Öldür, Sevgilim* kadar karanlık olmayan ama sürekli gri ve klostrofobik olan bir mizansen – sentezledi. Film (dönemi için) ender karşılaşılan bazı dış mekan çekimlerini içerir; gece vakti bir kent caddesine bir arabanın farlarının ve bir işçinin lehim aletinden çıkan kıvılcımın rengi nüfuz eder; gri bir Los Angeles banliyö caddesi ve onun siyah asfalt yarıklarıyla dolu çatlakları sınırlı, bakımsız yaşamların yayılan atmosferine katkıda bulunur. İç mekanlar tozlu ve gridir. Kocasını öldürmesi için yoksul sigortacı Walter Neff'i baştan çıkaran, sonra da onu vuran ve Neff'in silahından çıkan kurşunla vurulan Phyllis Dietrichson'un oturma odası jaluzilerden gelen ışıkla kesikli olarak aydınlanır. Bu ışık havada uçuşan tozları görülür hale getirir. Jaluzilerden gelen ışığın gölgeli çizgilerinin görüntüsü, bu filmden itibaren 1940'ların neredeyse her filminde ortaya çıkar.

Çifte Tazminat iki yolla okunabilir. Bu ya korkutucu, yok edici bir kadınla ilgili kadın düşmanı bir filmdir ya da kadın karakteri kendisini çaresizleştiren sınırlayıcı ve baskılayıcı melodramatik durumlardan özgürleştiren bir filmdir. Feminist eleştirmenler bu filmi ve bir bütün olarak kara film türünü değerlendirmelerinde ikiye bölündüler. Eğer bu film gerçekten kadın karaktere güç ve kontrol kazandıran bir film ise, o zaman kadını ailenin güvenlik merkezi olarak değil, onun yok edicisi olarak konumlar ve kadınların edilginliğini anlatan baskın kurmacada bir değişime işaret eder. Ancak sonunda hem kadının hem de avı olan erkeğin ölmesi bunun radikal potansiyelini zayıflatır. Kesin olan, filmin bu tür kutsal kurumlara ve aile ile cesur, koruyucu, kendine hakim erkek gibi temel türsel dayanaklara yönelik tutumudur.

Geçmişe dönüşle (flashback) anlatılan filmin en başından itibaren, Phyllis'in ateş etmesi sonucu kan kaybından yavaşça ölen Walter Neff bürosunda bir teybe hazin öyküsünü anlatırken yaşama veda eder. Neff sözel olarak anlattığı öyküsünde asla kendisine acımadığı ve becerikli olsa da kendini beğenmediğini söylediği halde, Phyllis'e yönelik aşırı cinsel arzusu nedeniyle aklını ve öz-kontrolünü yitiren bir kaybedendir. Phyllis'in mahvetmek için

aileler kurduğunu öğreniriz. Bir sigorta satmaya çalışan sigortacı olarak Walter'ın içine girdiği aile sürekli kapışmaların olduğu bir ortamdır. Kocası, Phyllis'in onun için planladığı ölümü tamamen hak eder. Önce kocasını, sonra da Walter'ı ucuz evlerden oluşan gri dünya, kalabalık iş hanları, süpermarketler ve Walter'ın Phyllis'in kocasının cesedini attığı karanlık demiryolları aracılığıyla ahlâki (ve görsel) olarak yönlendirir. Bu anlatıda Hollywood'un izin verebileceğinden çok daha az santimantallik vardır.

Bir sonraki yıl başka bir Alman göçmen yönetmen ve Dışavurumcu hareketin önemli bir üyesi olan Fritz Lang *Kızıl Fener*'i (*Scarlet Street*) yaptı. Bu filmde (ilk gangster filmleri günlerinden bir oyuncu olan ve *Çifte Tazminat*'ta Walter Neff'in patronunu ve sözde arkadaşını canlandıran Edward G. Robinson'ın oynadığı) yumuşak başlı, kılıbık koca Christopher Cross, Kitty adlı genç bir kadına cinsel olarak köle olur. Onun köleliği Hollywood'un erkeğin itibarını yitirmesini göstermek için kullanmayı sevdiği imge türüyle zirveye çıkar: kadının ayak parmaklarını boyar. Boyamak bu klasik kara filmde önemli bir konudur. Christopher Cross güya bir ressamdır ve Kitty'nin Christopher'ın yaptığını Kitty yaptı diye görmezden gelen Johnny adlı bir erkek arkadaşı vardır. Christopher bir öfke anında Kitty'yi öldürür ve bu suçtan Johnny ceza alır. Bu yumuşak başlı adama yalnızca bir enayiyi oynamaya yönelik tepkisi aracılığıyla güç verilir ve her ne kadar birçok nedenle öldürülmeyi hak etse de, onun öldürülmesi ironik bir biçimde Chris Cross (İsa'nın Haçı) adlı biri tarafından yüklenilen bir suç nedeniyledir.

Bu acımasız küçük anlatıya Lang'ın uysal ve çaresiz ana karakterinin arzusu ve paranoyasını, başarısızlığı ve çok kötü zaferini yeniden üretme yeteneğiyle önemli bir güç kazandırılır. Bu anlatıya Christopher herkes kadar bir tür ebedi suçlu haline gelirken, zirvesinde varoluşsal bir mucize verilir. O bir sokak adamı olur, boş kentte dolaşır. O tek canlı kalan, kederini tek başına taşıyan insandır.

Kızıl Fener evrensel bir endişeyi ve genellikle önemli modernist edebi kurmacayla ilişkili olan bireyselliğin zayıfladığını ilan eder. Filmin bu noktası kara film tarafından sürekli yinelenir. Dünya karanlık ve yozdur. Kadınlar acımasızdır. Erkekler ya şiddet dolu ve vahşi ya da şiddetin veya cinsel olanın dikkatsiz avıdırlar. Bir kara film karakterinin dediği gibi, "İçimde kendimi tamamen ölü hissediyorum. Bir köşeye çekildim ve bana kimin vurduğunu bilmiyorum." Bütün bunlar genellikle melodramın canlı ve uyumlu ya da güvenli aşırılıkları ve yeniden onaylayıcı finallerine adanmış bir sinemada önemlidir. Yönetmenlerin hiçbirinin hızla stüdyolardaki üretimi ele geçiren bu türe dair bir ifadesi olmadığı halde, bu karanlık hüküm sürdü ve 1940'ların ortalarında Hollywood'dan çıkan ve

komedi olmayan filmlerin çoğu, yalnızca jaluzilerden gelen ışığın gölgeleriyle süslenen bir odanın görüntüsü olsa bile, bazı kara film özelliklerini paylaştılar.

Anthony Mann

Kara filmin 1940'ların sonundaki olgunluk döneminde bir yönetmen göze çarpar. Görüntü yönetmeni John Alton ile işbirliği yapan Anthony Mann bu türün en karanlık, insanlardan en çok nefret eden filmlerini yarattı. Karakterleri soğuk ve acımasızdır. Beklenmedik anlarda görülmemiş şiddet eylemleri patlak verir. Mizanseni ve görsel düzenlemesi Welles'in *Bitmeyen Balayı*'sına kadar en karanlık ve kafa karıştıcıdır. Mann görüntüşte kara filmi gidebileceği kadar uzağa götürdü, *T-Men* (1947), *Raw Deal* (1948) ve *Side Street* (1950) gibi filmlerde ekranı bir umutsuzluk ve endişe tüneline dönüştürdü. Renkli görüntülemeye ve bir sonraki bölümde tartışacağımız Western filmlerine yönelmeden önce bir kara film Westerni bile yaptı: *The Furies* (1950). Kariyerini epik filmlerle tamamladı ve *Spartacus*'te yerini Stanley Kubrick'in almasından önce Kirk Douglas'ın yönetmeniydi.

Kara Filmin Zirvesi

Tehlike İşareti

Kara film 1950'lerin başına kadar sürdü ve ne yapıyor olduklarının tamamen bilincinde olan dört filmle zirvesine çıktı. Nicholas Ray'in *Tehlike İşareti* (*In a Lonely Place*, 1950) kara film öğelerini daha önce tartışılan erkek melodramıyla birleştirir. *Malta Şahini* ve (Howard Hawks'ın 1946'da Raymond Chandler'ın romanından uyarladığı ve William Faulkner'ın senaryo yazımına katıldığı) *Büyük Uyku*'daki erkek kara film karakterinin oluşmasına yardım etmiş olan Humphrey Bogart kontrol edilemez şiddetinin gölgeleri içinde yaşayan bir senaryo yazarını, bastırılmış bir öfke figürünü canlandırır. O aynı anda hem çekingen hem de saldırgandır ve ışığa çıktığında ve aşık olduğunda, öfkesi tarafından mahvedilir. *Tehlike İşareti* Amerikan sinemasının düzeni içinde yer aldığı kadar toplumsal cinsiyet mücadelelerinin ve erkeğin endişesinin karmaşık ve etkili bir analizidir. Bu aslında aşkın her şeyin üstesinden gelemeyebileceği; toplumsal cinsiyet tepkilerindeki farklılığın aşılamayabileceği ve ana karakterler ile onların öykülerinin çözüme kavuşturulamayabileceği gerçeğine – aslında "gerçekliğine" – izin veren ender bir Amerikan filmidir.

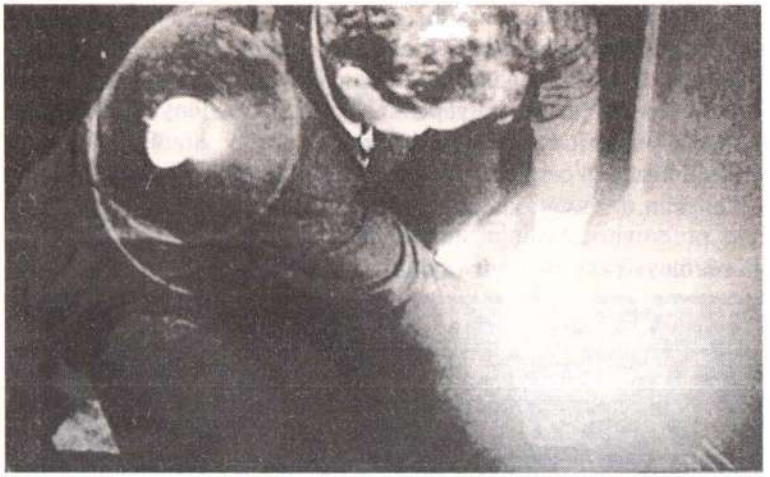
Lekeli Adam

Alfred Hitchcock'un *Lekeli Adam*'ı (*The Wrong Man*, 1957) "gerçek bir öyküyü" aldı ve hırsızlık nedeniyle suçlanan, tutuklanan ve yargılanan çalışan sıradan bir aile erkeğinin başından geçenleri anlatmak için yarı-belgesel bir stili oluşturdu. Karısı bu olayların bir sonucu olarak delirir. Hitchcock'un görsel olarak en karanlık ve klostrofobik çalışması olan bu filmin büyük bölümü sebatla ana karakterin hapsedilmesi ve mahkeme sürecini izler. Filmin yavaş, neredeyse trans benzeri bir ilerleyişi vardır ve karakterlerinin yaşadığı şiddetli ıstırabı azaltmayı reddeder. II. Dünya Savaşı sonrasında bireysel gücün ve kimliğin yitirilmesini ifade etmek için, on yıldan fazla süre önce yapılan *Kızıl Fener*'den bile daha fazla kara film yapılarını kullanır.

Kaybetme, güçsüzlük, süregiden kaostan çıkamamak – genelde kültür içinde bireyin bilinçdışından çıkan bir kabusun öğeleri – başından itibaren kara filme damga vurmuştu. İlk döneminin sonuna yakın bu kara film öğeleri 1950'li yılları daha doğrudanlıkla anlattılar. Ülkenin entelektüel özgürlüğüne hükümetin aşırı müdahalesiyle, büyük şirketlerin daha da büyümesiyle, kültürün bünyesine nüfuz etmeye hazır süper bir düşman mitinin oluşturulmasıyla tanımlanan bir on yılda, 1950'ler paranoyasına çok derin bir biçimde kara film hitap etti, tıpkı bir sonraki bölümde tartışacağımız 1950'lerin önemli bir türü olan bilim-kurgu sinemasanın yabancı istilasını anlatan örneklerinin biraz daha az derin bir düzeyde bu paranoyaya hitap etmesi gibi.

Öp Beni Öldüresiye

Robert Aldrich'in *Öp Beni Öldüresiye*'si (*Kiss Me Deadly*, 1955) Soğuk Savaş konularına doğrudan hitap etmek için kara filmin özel dedektif versiyonunu kullandı. Film 1950'lerde çok popüler olan kaba, şiddet dolu, kadın düşmanı dedektif romanları yazan Mickey Spillane'in bir romanına dayanır. Spillane'in Mike Hammer karakterinden Aldrich'in sinemaya uyarladığı karakter kabalıktan çok uzaktır, cinsel şiddeti garip bir aşırı ahlâkçılığa (hatta cinsel ketumluğa) dönüştürür ama fiziksel şiddete fazla dokunmaz. *Öp Beni Öldüresiye* nükleer malzeme içeren gizemli bir kutunun aranmasıyla ilgilidir. Açıldığında, kutu kükrer, çığlık atar ve öldürücü bir ışıkla kırmızılaşır. Quentin Tarantino *Ucuz Roman*'daki altın sarısı ışıklı gizemli valiz fikrini *Öp Beni Öldüresiye*'deki bu gizemli kutudan aldı. Kutu garip bir kadın tarafından bulunur ve açılır – film Pandora miti üzerinden 1950'lere özgü bir kadın düşmanlığını gösterir – ve kutu dünyayı patlatır.



Resim 8.17 • Metinlerarası çağrışımın bir örneği. Robert Aldrich'in *Öp Beni Öldüresiye*'nde bir kutuda gizli olan nükleer bir cihazın kör edici ışığı.

Kara film genellikle dışa doğru patlamadan (explosion) ziyade içe doğru patlamayla (implosion) ilgilidir. Şair T. S. Elliot'un 1920'lerde belirttiği gibi, dünyanın sonunun bir patlamayla (bang) gelmesi gerekmez. Bir inilti daha mümkündür ve *Kızıl Fener*'de, *Lekeli Adam*'da ya da *Tehlike İşareti*'nde duyulan da zaten bir iniltidir. *Öp Beni Öldüresiye* bu iniltiyi yeniden daha geleneksel patlamaya dönüştürür. Işık kara filmin karanlığını delip geçtiğinde, dünya parçalanır. Dedektif peşinde olduğu sırrı çözdüğünde, kızartılır. Bu, 1950'lerin özel çift yönlü paranoyasıdır. Erkekler tek başına tecridin içine düşeceklerdir ya da eğer gerçekten dünyanın sırrını çözerlerse, onlar ve diğer her şey yok olacaktır.

Bitmeyen Balayı

İçe ve dışa dönük mahvolmanın arasında üçüncü bir olasılık daha vardır: iğrenç motellerin, petrol havzaların, ıssız gri kavşakların ve açık lağımların istikrarsız manzarasının etrafındaki tuhaf bireylerin, uzun, karanlık caddelerin, sersemletici perspektiflerin süre giden kabusu gibi görünen bir dünya yaratmak. Başka bir deyişle, Dışavurumcu bakışı modern döneme hitap etmesi için güncellemek. Orson Welles'in türün ilk döneminin son kara filmi olan *Bitmeyen Balayı*'da (*Touch of Evil*, 1958) yaptığı budur. Bu zirve filmin, türü on yedi yıl önce ortaya çıkaran yönetmen tarafından yapılması yerindedir. Welles yaklaşık sekiz yıl Birleşik Devletler'den uzaktı ve Charlton Heston'ın başrolde bir Meksikalıyı oynadığı, yoz polis üzerine ikinci sınıf bir romana

dayalı bir proje bulmak için geri dönmüştü. Meydan okudu ve bugüne kadarki en ilgi çekici ve yenilikçi kara filmi yarattı. Çoğunlukla Los Angeles'daki Venedik caddelerinde ve gerçek binaların içlerinde çekim yapan Welles "gerçek dünyayı" yozlaşma içindeki bir sınır kasabasının berbat bir düşüne dönüştürür; filmin başrollerinde kendi adamını yakalamak için kanıt toplayan (Welles'in oynadığı, kendini beğenmiş, topallayan ve homurdanan) bir polis ve ülkesinin adını korumaya ve Amerikalı gelinini kurtarmaya çalışan acemi ve dürüst Meksikalı bir görevli vardır.

Resim 8.18 • Quentin Tarantino *Ucuz Roman*'da (*Pulp Fiction*, 1994) Jules karakterine gizemli valizi açtırdığında Aldrich'in bombasını düşünür.

Bitmeyen Balayı kısmen Joseph McCarthy ve anti-komünist cadı avlarının – politik ve ahlâki yozlaşma bataklığı – kıskacından henüz çıkmış 1950'ler ortası Amerika'sına bir dışlanmışın bakışıdır. Film aynı zamanda bir ironicinin şeytana sempati gösterme girişimidir. Welles'in oynadığı yoz polis Hank Quinlan – Joseph McCharty'nin bir simgesi – aslında zayıf ve kinci, "iğrenç işim" demesine rağmen intikam peşinde olan biridir. Diğer yandan Welles'in bu karakterler için yarattığı dünya yalnızca kayan, yükselen, dönen, göz hizasına inen ve daha sonra da hızla karakterlerin üzerinde yükselen kamerasının sinsice yaklaştığı Orson Welles'in imgelemidir. *Bitmeyen Balayı*'nın uzun açılış çekimi bir Meksika-Amerika sınır geçiş noktasının karanlık labirenti boyunca ilerleyen bir arabayı izler. Bu çekim yaklaşık dört dakika sürer ve çağdaş sinemadaki en ünlü uzun çekimlerden biridir. Kamera sersemletici, merkez-dışı görsel düzenlemeler aracılığıyla karakterleri ve izleyicinin onları algılayışını ifade eder ve onları karanlık, kabusvari dünyasıyla sarar. Bu, mizansenin nasıl yaratılacağının tanımıdır.

Kara Filmin Yeniden Doğuşu

Karanlık, harap Dışavurumcu mizanseni yaratmada *Bitmeyen*

Balayı aşılamadı. Kara film tüketildi ve filmler, güncelliğini yitirmiş kara film yapma tarzı içinde televizyona yanıt vermeye başlıyorlardı. 1940'ların yoğun gölgeli siyah-beyazı yerini 1950'lerin gri tonlarının daha düz bir biçimde düzenlenmiş tayfına bırakıyordu. Daha sonra 1960'larda siyah-beyaz, renkliye boyun eğdi. Kara film aslında siyah-beyaz tayfının karanlık ucuna dayandığından, renkliye yönelim, en azından bir önemli renkli kara film denemesi olan Henry Hathaway'in *Niagara*'sına (1953) rağmen, kara filmin görsel yaşamının sonuna işaret eder göründü. Ancak renkli film çok esnek bir araca dönüştü. Bunun neden olduğunu anlamak için renkli filmin tarihine kısaca bakmak gerekiyor.

Resim 8.19 • Kara filmin zirvesi. Kent manzarası: dark, sersemletici, tehdit edici (Orson Welles, *Bitmeyen Balayı*, 1958).

Film sessiz sinema döneminde her zaman tutku için kırmızıyla, gece için maviyle ve gündüz için de altın sarısıyla renklendirilmiş ve boyanmıştı. 1920'lerin başında daha "gerçekçi" renkli ham filmle denemeler yapılmaya başlandı ve 1930'ların başında üç-renkli Technicolor işlemi ortaya çıktı. Renk 1960'ların başına kadar uzmanlık işlemi olarak kaldı, çoğunlukla müzikaller ve fantezi filmler için kullanıldı (bu nedenle *Oz Büyücüsü*'nün [*Wizard of Oz*, 1939] Oz bölümleri Technicolor'dur). Gerçekçilik siyah-beyazı gerektirdi. Başından beri filmin nasıl gelenekselleştiğini, nasıl yinelenen modellere ve tanınabilir yapılara dayandığını tartışıyoruz. Bu durum, 1960'lar öncesinde filme uygun "gerçekçiliğin" siyah-beyaz görüntüleme anlamına gelmesi gerçeğinden başka hiçbir yerde daha açık değildir. Kuşkusuz ne renklide ne de siyah-beyazda doğuştan "gerçekçi" hiçbir şey yoktur. Siyah-beyaz yalnızca egemen tarz olduğu ve renkli egemen

olmadığı için "gerçek" olarak değerlendirildi. Ancak bu durum 1960'larda değişti. 1960'ların başında televizyon renkli yayına başladı ve her filmin nihai dağıtım noktası televizyon ekranı olduğu için, bu on yılın sonunda bütün filmlerin renkli çekilmesi gerekiyordu.

Kara filmin etkisi güçlüydü ve çoğu 1960'ların sonu ve 1970'lerin başında sinema okullarından gelen genç yönetmenler, 1950'lerin başında Fransız entelektüellerin hissettiklerine benzer bir tepkiyi hissettiler: 1940'lar ve 1950'lerin başından itibaren Amerikan sinemasının içeriği ve stilinde olağanüstü bir şeylerin keşfedilmesi. Kara filmi canlandırmaya, bu türü renkli olarak yeniden düşünmeye ve renkli görüntülemenin kendi yaratıcı gereksinimlerine yanıt vermesini sağlamanın bir aracı olarak kara filmi kullanmaya başladılar. Arthur Penn *Night Moves* (1975) ile kara filmin canlanışı açısından önemli bir film yaptı ve Martin Scorsese bu canlanışın merkezindeydi. *Taksi Şoförü* (1975) ana karakterinin paranoyasını *Bitmeyen Balayı*'dan bu yana her filmden daha fazla yansıtan bir kent manzarası yaratarak orijinal kara filmin karanlık Dışavurumculuğunu yakaladı. Günümüzde birçok filme, her ne kadar karanlık ve çaresizlik haykırışı temel anlatılarımız içinde derinden geliyor ve baskın kurmacalarımız içinde biçimlendirilmeye – hatta parodisi yapılmaya – devam ediyor görünse de, olmadıkları halde kara film deniyor. Fransızların adını koyduğu bu tür 1970'lerde izleyicilerin çoğunun tanıdığı bir tür haline geldi. 1980'lerde *TV Guide* listelerinde kara filme göndermede bulunuyordu. 1984'te yapılan *Terminatör*'de (*The Terminator*) bir gece kulübü sekansı vardı. Kulübün adı "Tech Noir"dı.

NOTLAR VE REFERANSLAR

Temel Anlatılar ve Baskın Kurmacalar••"Baskın kurmaca" terimi Kaja Silverman tarafından *Male Subjectivity at the Margins*'de (New York ve Londra: Routledge, 1992) ileri sürüldü. Postmodern çağda temel anlatıların bir *sonu* kuramı için bak. Jean-François Lyotard, *The Postmodern Condition: A Report on Knowledge*, çev. Geoff Bennington ve Brian Massumi (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1984). Türün ideolojik bir okuması için bak. Robin Wood, "Ideology, Genre, Auteur," *Film Theory and Criticism* içinde. Ayrıca bak. Terry Lovell, *Pictures of Reality: Aesthetics, Politics and Pleasure* (Londra: BFI, 1980).

Sansür••David Cook *A History of Narrative Film*, 4. Baskı (New York: W. W. Norton, 2004), ss. 236-39'da Hollywood sansürünün mükemmel bir tarihini sunar.

Tür ve Jest••François Delsarte 19. yüzyılda yaşayan ve bu yüzyıldaki dramatik yüz ifadelerini ve jestleri bir sisteme bağlayan bir Fransızdı.

Türsel Kökenler••Tür ile bireysel dışavurum arasındaki gerilimle ilgili bazı ilginç tartışmalar için bak. Leo Baudry, *The World in a Frame* (Garden City, N.J.: Anchor Pres & Doubleday, 1976) ve Robert Warshow'un *The Immediate Experience* adlı kitabındaki "Movie Chronicle: The Western" adlı yazısı. Film türünün iyi bir kuramsal tartışması için bak. Steven Neale, *Genre* (Londra: British Film Institude, 1983). Ayrıca bak. Robin Wood, "Ideology, Genre, Auteur," *Film Theory and Criticism* içinde.

Tür Modelleri: Gangster Filmi••Warnes Brothers'ın gangster filmleri ve yıldız oyuncularının yaşamının etkileyici bir tarihi için bak. Robert Sklar, *City Boys* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1992).

Belgesel••Belgeselin yararlı bir tarihi için bak. Richard Meran Barsam, *Nonfiction Film: A Critical History* (Bloomington: Indiana University Pres, 1992). Leni Riefenstahl'in sinemasının güçlü bir analizi için bak. Susan Sontag, "Fascinating Fascism," *A Susan Sontag* içinde (New York: Vintage, 1982). ("Büyüleyen Faşizm," çev. Ertan Yılmaz, İzmir, *Sinemasal*, Sayı 7, 2002.) Kurmaca olmayan film üzerine yakın dönemdeki kuram için bak. Bill Nichols, *Representing Reality: Issues and Concepts in Documentary* (Bloomington: Indiana University Pres, 1991). Grierson'dan alıntı *Grierson on Documentary*'dendir, der. Frosyth Hardy (New York: Praeger, 1971), s. 289. Maysles kardeşlerle röportaj için bak. benim yazım "Circumstantial Evidence," *Sight and Sound* (Sonbahar, 1971), ss. 183-86.

Melodram••Melodram ve sinema üzerine iki mükemmel denemeler antolojisi vardır: Marcia Landy (der.), *Imitations of Life: A Reader of Film and Television Melodrama* (Detroit: Wayne State University Press, 1991) ve Christine Gledhill (der.), *Home Is Where the Heart Is* (Londra: BFI, 1987). Thomas Elsaesser'in bu konuda standart olan yazısı "Tales of Sound and Fury: Observation on the Family Melodrama," *Home Is Where the Heart Is*'de yeniden yayımlandı.

Kara Film••Kara film üzerine çok yazılmıştır ama bu konudaki en iyi yazı (diğer filmlerin yanı sıra *Taksi Şoförü*'nün) senaryo yazarı ve yönetmen Paul Schrader'in "Notes on *Film Noir*," başlıklı *Film Comment* 8'de (İlkbahar 1972) yayımlanan yazısıdır ("Film Noir Üzerine Notlar," çev. Meral Özçınar, İzmir, *Sinemasal*, Sayı 10, 2004). İyi bir görsel analiz için bak. J. A. Place ve L. S. Peterson, "Some Visual Notes on Film Noir," *Movies and Methods*, cilt I içinde, der. Bill Nichols (Berkeley ve

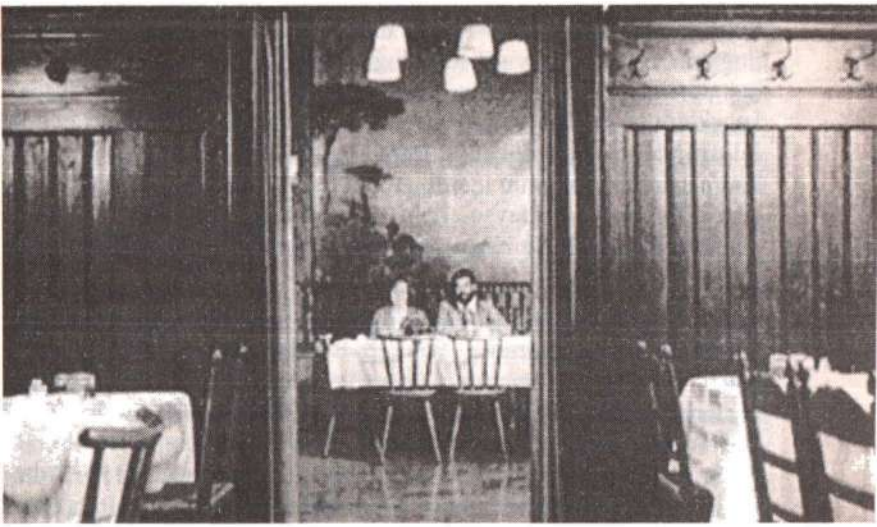
Los Angeles: University of California Press, 1976), ss. 325-38. Ayrıca bak. Frank Krutnik, *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity* (Londra ve New York: Routledge, 1991) ve James Naremore, *More Than Night: Film Noir in Its Contexts* (Berkeley: University of California Pres, 1998). Feminist bir okuma için bak. Ann Kaplan (der.) *Women in Film Noir* (Londra: BFI, 1980).

Kara Filmin Dışavurumcu Kökleri••Alman Dışavurumculuğu üzerine en iyi çalışma için bak. Lotte Eisner, *The Haunted Screen*, çev. Roger Greaves (Berkeley ve Los Angeles: University of California Press, 1973). 1930'lar korku filminin ilginç bir kültürel incelemesi için bak. David Skal, *The Monster Show* (New York: Penguin Books, 1994).

Çifte Tazminat••Walter Neff'i o zamana kadar hafif komedilerde oynayan Fred MacMurrey canlandırdı. Dick Powell gibi, o da bir kara filmi kendi stilini değiştirmek için kullandı. Phyllis'i ise Barbara Stanwyck canlandırdı. Kara filmin kadına dayanan ailenin imhasını mı oluşturduğu, yoksa onu tedavi mi ettiği konusundaki tartışma için bak. önceki bölümde künyesi verilen Claire Johnston, "Double Indemnity," *Women in Film Noir* içinde, ss. 100-11 ve Joyce Nelson, "Mildred Pierce Reconsidered," *Movies and Methods*, cilt 2 (Berkeley: University of California Pres, 1985) içinde. "İçimde kendimi tamamen ölü hissediyorum..." diyaloğu Henry Hathaway'in *Dark Corner*'ındandır (1946) ve Frank Krutnik'in *In a Lonely Street: Film Noir, Genre, Masculinity* adlı kitabının 101. sayfasında alıntılanır. *Öp Beni Öldüresiye*'nin sonunda ima edilen dünyanın imhası görünüşe göre stüdyonun bir eklemesidir. Daha yakın tarihli "yönetmenin kurguladığı" versiyonda dedektif ve kız arkadaşı kaçarlar.

Bitmeyen Balayı••Tim Burton'ın filmi *Ed Wood*'da (1994) çok kötü filmlerin anbean morali bozulan yönetmeninin güneşli bir Hollywood gününde karanlık bir bara gittiği mükemmel bir sekans vardır. Orada bir köşeye oturmuş bir senaryo üzerinde çalışan Orson Welles'i bulur. Welles, Wood'a "Söyler misin Allah aşkına," der, " Ben Universal'de bir heyecan filmi yapacağımı sanıyordum ama onlar Charlton Heston'ın bir Meksikalıyı oynamasını istediler!" *Bitmeyen Balayı*'nın başındaki uzun çekimin Robert Altman'ın *Oyuncu* (*The Player*, 1992) filminin başında hoş bir parodisi yapılır. Altman kendi çekimini daha da uzun çeker ve çekim içindeki karakterler Welles'in filmine gönderme yaparlar.

9
▸ SİNEMANIN ANLATTIĞI ÖYKÜLER II



DİĞER TÜRLER: WESTERN

Film ideolojiden ve kültürel arzudan ortaya çıkar ve onu besler. Bazen ideoloji radikal bir biçimde değişirse ya da arzuya tarih tarafından yeniden yön verilirse, bir tür yok olabilir ya da gerileme sürecine girebilir. Western filmi değişen ideolojik baskılar altında bükülüp daha sonra kopan bir türün ilginç bir örneğini sunar ve belki de Birleşik Devletler'in tarihsel efsaneleriyle en sıkı ilişkiye sahip olan türdür.

Western neredeyse anlatı filmi türetildiğinde ortaya çıktı ve en popüler türlerden biri olmayı sürdürdü. Amerikan öncüsü ve 1840'larda "Manifest Destiny" öğretisinde – Avrupa uygarlığının Batı'ya, Pasifik'e doğru hareketi ve yoluna çıkan her şeyi yok etmesi – somutlaşan beyaz adamın kaderine dair mitlerimizi türetti ve oluşturmaya devam etti. Western filmleri Batıya dair 19. yüzyıl edebiyatından yararlandı ama hızla kendi türsel geleneklerini yerleştirdi. Gür çalıların ya da çölün, geniş ve açık alanların kıyısındaki küçük, tozlu öncü kasabaların Western dekorları, kültürün varolmuş olabilen ama filmler aracılığıyla belleğe yerleşen

el değmemiş doğa fantezilerini temsil ettiler ve kültürün görsel geleneklerinin parçası haline geldiler. Vahşilere karşı savaşan beyaz yerleşimcilerin, küçük kasabaları kanun kaçaklarından koruyan kahraman silahşörlerin anlatıları yayılmanın doğruluğuna ve yasa ile düzenin otoritesinin yerleştirilmesine inancımızı hızla oluşturdular ve onay verdiler. Onlar bizim adımıza her zaman "yaşam tarzımızı" tehdit eden düşmanlar olduğunu da pekiştirdiler. Toplumsal cinsiyet başka bir oluşturucu ilkeydi. El değmemiş doğanın ortasında uygar topluluğu kurmak, Western anlatısı için çok önemliydi ki, erkeklerin ata binerek Kızılderilileri ve kanun kaçaklarını vurduğu ve güvencede olmasına yardım ettikleri ev/aile içi uzamlarına geri döndüğü ıssız arazide kültürel merkezi yaratan kadınların melodramını içerdi. Bütün bunlar izleyiciyi Batıya doğru hareketimizin neredeyse ilahi kaçınılmazlığa sahip olduğuna yeniden ikna etti. Ne de olsa Batıya yerleşmek şimdiki hayatımızı mümkün kılmıştı.

1950'ler öncesi yapılan birçok Western filmi anonim stüdyo yapımlarıydı, bazılarında Warner Brothers'ın o dönemde stok gangsterleri olan Humphrey Bogart ve James Cagney'in kovboyları canlandırdıkları Warner Brothers'ın *The Oklohoma Kid*'inde (Lloyd Bacon, 1939) olduğu gibi alışılmamış oyuncu seçimleri vardı. Bu türün demirbaşlarından olan şarkı söyleyen kovboylar Gene Autry ve Roy Rogers filmleri vardı. Seri filmler, her hafta bir bölümü gösterilen Western anlatıları vardı. Western'de uzmanlaşan, stereotiplerini ve klişelerini düzenli bir temelde yineleyen ve kahramanın beyaz, kanun kaçağının ise siyah şapka giydiği klasik Westenr kodlarından birini türeten stüdyolar, özellikle Republic Pictures vardı.

Manzara

Western'in en önemli türsel kodlarından biri görsel uzam aracılığıyla tarihi ve ülkeyi temsil eden görsel manzasıdır. Çöl bu manzaranın merkezindedir: açık uzamlar, geniş bulutların olduğu büyük bir gökyüzü – bunlar özgürlüğünü isteyen kovboy kahramanı çağıran ve kahramanın içinde güvenli bir ev/aile içi alanı yaratmaya yardım etme yükümlülüğünü yerine getirdiği "geniş açık alanlardır." Bu alanlar hızla küçüldüklerinde bile hâlâ imgelemlerimizi cezbederler. Açık Western manzarasının karşıtı kapalı kasabadır ve kasabanın içindeki kurulması ve korunması için mücadele ettiği ev/aile içi alanın parçası haline geldiği için sonunda kovboyu da içine kapatan kapalı ev/aile içi alandır. Bazı Western'lerde açık alanın özgür ruhu olan kovboy (kadın öğretmenle evlenmedikçe) ev/aile içinin sınırları içinde tutulamaz

ve bu nedenle bu tür sonunda kovboyu daha da yalnız hale getiren bir uzam yaratır.

Bundan dolayı Western uzamlarını iki temel görsel düzenleme türü yaratır: kovboy çölde ya da düz arazide genellikle Kızılderililerle ve kanun kaçaklarıyla savaşır ve öncü topluluk güvende olmak ve temizlenmek ihtiyacıyla kasabadaki kendi temsilcisi olan salonda (bar) toplanır. Ev içi uzamın ötesi kargaşa ve şiddetin alanıdır, salon genellikle geçiş yeridir ve her ikisini de güvenli tutmak Western'in bize anlattığı öyküdür. Western'in baskın kurmacaları yalnızca ulusal yayılmanın temel anlatılarından değil, aynı zamanda düzenin (ve bu nedenle yayılmanın) düşmanlarının yok edilmesi gerektiğinde ısrar eden anlatılardan da gelir.

Batıya Doğru Yayılmanın Önündeki Engeller

Western kıtadaki yayılmanın toplumsal cinsiyet ve ırksal temelini yerleştirdi. Batının kadınları genellikle Batıdaki bölgeleri sakinleştirme *gereksiniminin* edilgin temsilcileriydiler. Bu nedenle Batının kadınlarında iki edilginlik çeşidi geliştirildi. Okul öğretmeni olarak stereotipleştirilen kadınlar bilginin ve ev içi alanın sahipleriydiler. "Okul öğretmeni" yalnız, kahraman erkekler vahşiliği temizlerken, başarılı olabilen ve yalnızca öğreten sakin, çekingen kadınların stereotipik kalıntıları içerir. Bu nedenle doğa konusunda edilgin olan kadın kendisinin ve ev içi alanın başarılı olması için sakinleştirilmiş – belki de dişileştirilmiş – ortamında olmak zorundaydı.

Western'in ırksal temeli yüzeysel olarak basittir: Kızılderililer. Western'in el değmemiş doğası birçok biçim alır: barınılamaz çoraklığının yeşillendirilmesi ve güvenli hale getirilmesi gereken çöl, el değmemiş doğayı kendi şiddetleri için açık alan olarak gören beyaz kanun kaçakları ve Kızılderililer. Kızılderililerin gerçekten kim oldukları ve beyazların onlara neler yaptıkları üzerine geniş bir literatür vardır. Ancak 1960'ların sonuna kadar filmlerdeki Kızılderililer çoğunlukla korkunç vahşi, yayılma düşlerine engel olan el değmemiş doğanın ayrılmaz temsili gibi eski, kültürel stereotipler olarak gösterildiler. Onlar "öteki"ydi, insan gibi değillerdi ve çoğunlukla yok edilmek için vardılar. Bu nedenle başından itibaren Western Kızılderiliyi yok edilmesi zorunlu olan şiddet dolu bir engel olarak gösterdi. "Posta arabalarının etrafını kuşatmak" kültürel bir klişe oldu ve yolcuların ya da yerleşimcilerin vahşilerin saldırılarından kendilerini korudukları türsel bir gelenek olarak neredeyse her Western filminde tekrarlandı.

Western Yıldız Oyuncusu ve Western Yönetmeni

1950'lerin sinemayı ciddiye alan ender popüler kültür eleştirmenlerinden Robert Warshow bir türün – özelikle de Western – saf kalması için onun gelenekleriyle oynayan bir yönetmenin stiliyle değiştirilmemesi gerektiğini söyledi. Warshow'un argümanı özellikle ikna edicidir. Bir tür sinemacılar ile izleyiciler arasındaki müzakerelerden oluştuğu için, onlarla oynamak, kişisel üsluplar eklemek ve türsel sınırları çekip uzatmak bir türün başarılı olması için esas olan müzakere etme sürecini sadece karmaşıklaştırır. Geleneklerle aşırı oynama, izleyicinin yalnızca müzakere etmeye reddetmesiyle sonuçlanır.

Warshow ideal bir türün, kendisinin klasik biçim olarak değerlendirdiğini temsil ettiğini düşünüyordu. William Wellman'ın *Ox Bow Olayı* (*Ox-Bow Incident*, 1943) ve Stuart Gilmore'un *The Virginian* (1946) filmlerini ayırdı ve onlarda kendi Batı idealini oluşturdu. Her ne kadar farklı başarı düzeylerinde birçok yönetmen ve oyuncu Western'i denemiş olsa da, aslında türe iki kişi, oyuncu John Wayne ve yönetmen John Ford egemen oldu. Onlar bu türü biçimlendirdiler ve Ford sonunda onun değişimine ve geri çekilişine giden yolu gösterdi. Ancak bu da bizim ilerlememizdi. Buradaki mesele Western'in yalnızca geleneklerin çok fazla gelişmesine değil, aynı zamanda bu geleneklerin iki kişi tarafından değiştirilme yollarına borçlu olan bir tür olmasıdır. Bu aynı zamanda filmin işbirliğinin ve bireysel yaratıcılığın karmaşık bir birleşimi olduğu gerçeğini onaylar.

İlk olarak oyuncuya bakalım. John Wayne yaşamı boyunca ve sonrasında en çok hayran olunan oyuncular arasında olmuştur. Kendinden eminliği, kasılarak yürüyüşü ve ekrandaki kahramanlığı ve cesareti onu mükemmel bir film kahramanı yapmıştır. Wayne türünün ilk örneği değildi. Sessiz sinema ve sesli sinemanın ilk dönemi boyunca Douglas Fairbanks belki de ilk evrensel olarak hayran olunan aksiyon kahramanı olarak ortaya çıktı ve çeşitli filmlerde böyle çok sayıda oyuncu olmuştur. John Wayne diğer tür filmlerinde, ağırlıklı olarak savaş filmlerinde başrolleri oynadı ama o en çok Western manzarasının ahlaklı ve güçlü figürü olarak bilinir. Onun imgesi bu türün manzarasının bir parçasıdır. Onun en iyi yönetmeni de John Ford'du.

Ford da diğer tür filmlerini yönetti ve bunların en ünlüleri *Muhbir* (*The Informer*, 1935), *Vadim O Kadar Yeşildi Ki* (*How Green Was My Valley*, 1941) ve *Gazap Üzümleri* (*The Grapes of Wrath*, 1940) gibi melodramlardı. Daha 1917 gibi erken bir tarihte *Cheyenne's Pal* adlı filmle Western'e başladı, 1924'te *Demir At* (*The Iron Horse*) ile ün kazandı ve 1939'da *Posta Arabası*'yla

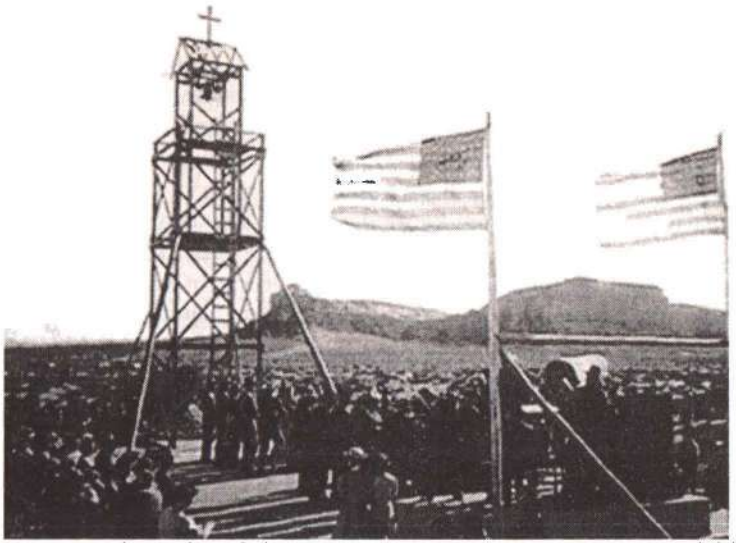
(*Stagecoach*) Western ile ilişkisini sağlamlaştırdı. *Posta Arabası* John Wayne'i yıldız oyuncu statüsüne çıkardı. Wayne'in Ford ile tanışmadan önce küçük bir kariyeri vardı ancak bu filmle birlikte bu ikili tamamen bilinçli ve dikkat çekici bir biçimde Batıyı ve Batılı kahramanı tanımlamaya başladı. Wayne'in bu filmdeki ilk görünüşü kameranın hızla yaklaşması aracılığıyladır ve öylesine hızlıdır ki, kamera kısa bir süre odak dışına düşer. Wayne'in oynadığı karakter olan Ringo Kid bir "kanun kaçağıdır" ancak Batıda ahlaklı olmanın doğru dengesini kurmaya çalışan bir filmde o hem kanun kaçağını yansıtan hem de Kızılderililerle savaşan bir kanun kaçağıdır. Onun önemi Ford'un onu bize tanıştırma tarzıyla damgalanır.

Posta Arabası bir Western yol filmidir. Bir grup insan – bir kumarbaz, dolandırıcı bir bankacı ("bankalar için iyi olan ülke için de iyidir" klişesini söylerken uzun, şüphe uyandıran bir yakın-çekimde gösterilir ve bu cümle Depresyon dönemi izliyicisini zayıf yerinden yakalayarak heyecanlandırır), kendisini bir bebeğe adayarak kurtaran iyi kalpli sarhoş bir doktor, bir viski satıcısı, "hürmete layık" bir bayan, kasabadan kovulan altın kalpli bir fahişe ve Ringo – posta arabasında yolculuk yaparlar, Apaçilerle savaşırlar, ahlaki farklılıklarını ortaya koyarlar ve Batının yeni dünyasıyla uzlaşması ve bu dünyaya da kendi farklılıklarını kabul ettirmesi gereken küçük bir karakter tipleri evreni yaratırlar.

Bunlar hızla türün gelenekleri haline gelerek sağlamlaştılar ancak nihayetinde ahlaklı bir kahraman olarak kanun kaçağı üzerinde oynaması Ford'un bu gelenekleri başka yönlere çekebileceğini düşünen bir yönetmen olduğunu gösterir. Ford'un filmi yalnızca stereotipleşmiş vahşileri göstermez, aynı zamanda dindarlık taslamayla ve sahte ahlaki erdemle savaşır, bir diğer "yasa dışını" (fahişe) bağrına basar ve daha sonra da el değmemiş doğaya yerleşme ve ev/aile kurmaya dair o önemli türsel öğeyi ifade eder.

Olay örgüsünün ötesinde, diğer öğeler de Ford'un bu türe hakim olmasının önemli bir örneği olarak buna işaret eder. Aksiyonun büyük bölümü bütün kariyeri boyunca Ford'un Batısını oluşturan Monument Vadisi'nde geçer. Burada diğer bütün Western'lerinde olduğu gibi vadiyi çeşitli açılardan ve mümkün olan bütün ışık çeşitlemeleriyle düzenler. İç mekanları da farklı bir şekilde kullanır, setlerde tavanları açar ve ışığın havadaki tozu göstermesine olanak sağlar. Onun görsel düzenlemeleri Orson Welles'in *Posta Arabası*'nın *Yurttaş Kane*'i çekmeden önceki ders kitabı olduğunu ve "en az kırk kere izledim" demesine yol açmıştır.

Ford'un Western'lerinin en önemli yanları arasında türü geliştirme yolları vardır. Bu kesinlikle Warshow'un kaygılandığı



Resim 9.2 • John Ford'un filmlerindeki bütün görüntüler arasında, O.K. Corral'daki silahlı çalışmanın anlatımı olan *Kanun Harici*'nden (*My Darling Clementine*, 1946) bu görsel düzenleme onun arketipik görüntüsü olarak durabilir. Kasabanın hemen dışında yeni bir kilise inşa edilir: din ve (Amerikan bayraklarının temsil ettiği) ülke birleşir. Arka planda Monument Vadisi'nin kayaları vardır. Ford'un Western'lerinin çoğunda göze çarpan kasaba halkı bir dans partisinde bir araya gelir. Bu çerçevede yeni öncü topluluk ve (dans aracılığıyla) uyum vaadi sunulur.

durumdur – bireysel yaratıcılığın müdahalesiyle türün saflığını bozmak – ve Ford'un türü sınırlamasının ve onu yapabildiğince uzun süre heyecan verici ve anlamlı hale getirmesinin nedenidir. Ford gelenekleri almış, sorgulamış ve onları yenilemiştir. Gelenekleri nadiren bozmuştur ama onların özellikle II. Dünya Savaşı'ndan sonra kültüre tepki vermelerini sağlamıştır. Bir askerin kurallara bağlı ve nihayetinde tehlikeli bir adam olan komutanına (alışılmış hoş adam tipinin tersini oynayan Henry Fonda) karşı çıktığı *Kan Kalesi*'nde (*Fort Apache*, 1948) ironik olmasa da en azından muğlak bir bakışa sahip olmuştur. Kızılderililer bu filmde komutandan daha bilgili, topraklarının bir parçası ve daha zeki olarak tanımlanırlar. Komutanın nefret dolu hayvanlar olmalarının dışında Kızılderilileri anlayamaması askerlerinin bozguna uğramasıyla sonuçlanır. Ordu sorgulanır ama yalnızca bir noktaya kadar. Wayne filmin sonunda ordunun harekete geçirici bir savunmasını yapar.

Bir tür iç mekan filmi olan daha sonraki *Kahramanın Sonu*'nda (*The Man Who Shot Liberty Valance*, 1962) John

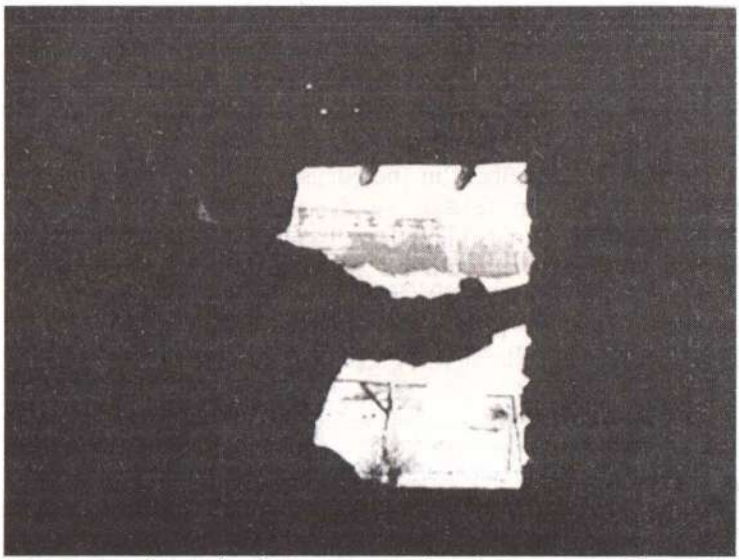
Resim 9.1 • John Wayne'in John Ford'un *Posta Arabası*'daki (*Stagecoach*, 1939) görülmeye değer ilk görülüşü. Bu film kuşağı kaydırmalı çekimin gücünü taklit etmeye çalışır.

Wayne'in canlandırdığı karakter kasabanın hemen dışındaki çöle yerleşir. Ancak kasabaya hâlâ tehlikeli bir kanun kaçağı hükmetmektedir. Doğudan bir politikacı gelir ve onu vurur. Ford filmde bu olayı iki noktada iki bakış açısından gösterir. Bu öykü politikacı (Wayne'in canlandırdığı Tom Doniphon'un "Hacı" dediği ve James Stewart'ın oynadığı) Ransom Stoddard tarafından bir gazeticiye anlatılır ve sonunda Stoddard kanun kaçağını kendisinin değil John Wayne'in vurduğunu anlar. Gazeteciye gerçeği söylediğinde ısrar. Gazeteci reddeder: "Efsane gerçek olduğunda, gazete efsane olur" der. Efsaneler işe yaramayıncaya kadar Western'lerin sloganı buydu.

Birkaç yıl önce Ford, Wayne ile Birleşik Devletler'de yapılmış en etkili (aslında *Yurttaş Kane*'den sonra ikinci) film haline gelen *Çöl Aslanı* (*The Searchers*, 1956) adlı filmi yaptı. Scorsese'nin *Taksi Şoförü*, Lucas'ın ilk *Yıldız Savaşları*, Tarantino'nun *Kill Bill 2* (2004) ve Spielberg'in neredeyse her filminde bu filmin yansıması vardır. Bunun nedeni filmin karmaşıklığında ve basitliğinde; türsel varsayımları aynı anda sorgulayabilmesi ve onaylayabilmesinde; el değmemiş doğaya karşı ev içi uzamın onaylanmasında ve en önemlisi görüntülerin gücündedir. Filmin simetrik yapısı, başlangıçta çöle açılan ve sonunda da kapanan kapı çok az simetrik yapı gibi bellekte kalır.

Biraz arka plan gerekiyor. Ford zaten 1940'lardaki filmlerinde bu türü yeniden düşünmeye başlamıştı. Süvari sınıfını kahramanca gösterirken, daha *Posta Arabası*'nı yaptığında bile Western'in bazı varsayımlarını sorguladı. 1950'lerde Western filmi popülerliğinin zirvesine varmıştı. Western kültürün kendi haklılığı ve gücüne olan narin inancını onaylamak için neredeyse zorunlu görüldü. Bu tür bazen McCarthy karşıtı *Johnny Guitar* (Nicholas Ray,

1954) ve *Kahraman Şerif*'te (*High Noon*, Fred Zinnemann, 1952) olduğu gibi aşırı derecede politikleşti. *Kahraman Şerif*'te kasaba halkı kanun kaçaklarıyla karşı karşıya gelen şerife yardım etmeyi reddeden korkaklardır; onlar McCarthy'nin zorbalığı karşısında ülkenin edilginliğini yansıtırlar. Ray'in filmi daha karmaşıktır. Bu film de kindar bir lider tarafından kolaylıkla yönlendirilen bir topluluğu sunar ve linç etmeyi McCarthy'nin hayali düşmanlarını suçlama ve mahkum etmedeki rahatlığın bir metafonuna dönüştürür. Iki filmde de erkeklerden daha güçlü ve aktif kadınlar vardır. *Kahraman Şerif*'te şerifin karısı kasaba halkı korkup sinerken kanun kaçaklarıyla mücadelesinde kocasına yardım eder. Johnny Guitar edilgin bir insandır ve kasabadaki kavga iki kadın arasındadır. Gerçekten de 1950'lerde birçok Western filmi her ne kadar (Ford'un liberal biri olmaması ve gerçekten CIA için belgeseller çekmesi gerçeğine rağmen!) *Çöl Aslanı* kadar radikal olmasa da, Western kahramanının şeklini değiştirmeye başladı.



Resim 9.3 • Ford'un *Çöl Aslanı*'nın (1956) açılış çekimi. Evin soğuk karanlığının dışında John Wayne'in canlandırdığı Ethan Edwards'ın atıyla içinden geldiği yakıcı çöl, tabii ki Monument Vadisi vardır.

John Wayne'in canlandırdığı Ethan Edwards karanlık geçmişi ve Kızılderililerden takıntılı nefretiyle at üstünde çölden gelir. Ailesi yok edildiğinde ve kız yeğeni kaçırıldığında intikam yemini etmiştir. Daha da kötüsü yeğeninin bir "Kızılderili kadını" olduğu için artık bir insan olmadığını düşünmesidir. Onun ırkçılığı (Güney'in Konfederasyon ordusunun bir askeriydi) çok güçlüdür ve beş yılını yeğenini ve onu kaçıranı avlamakla geçirir. Film en eski

temel anlatılardan biri olan kaçırma/ele geçirme anlatısıdır. Filmin temel anlatısı daha güçlü bir güç tarafından ele geçirilmiş ülkedir. Bunun yarattığı baskın kurmacada bir kadın (ara sıra da bir erkek) kötü, tehlikeli "öteki" tarafından ele geçirilir. Edebiyatta ve sinemada ele geçirilme anlatısı başından itibaren işlenmiştir. Tarihin anlatılarına da konu olmuştur ve gücünü asla kaybetmemiştir. Bunu D. W. Griffith'in filmlerinde görmüştük. Kültür Nazilerin Avrupa'yı işgal edişlerinde ve Yahudileri yok edişlerinde buna canlı olarak tanıklık etti. Temel anlatılar gündelik yaşam dünyasında temsil edilebilirler. *Çöl Aslanı*'nda bu, kahramanın bir psikopata yakın duruma geldiği ve hatta nefret ettiğini söylediği "vahşi"ye yakınlaştığı bir takıntı kurmacasına dönüşür. Ethan'ın Kızılderililerden nefreti kültürün o dönemde yaşadığı takıntılı anti-komünizmi yansıtır gibidir: delilik ve suç ile cinnet eğiliminde olmak.

Ethan sonunda yeğenini kaçıranı – neredeyse kendi ikizi olan Kızılderili – öğrendiğinde ve yeğenini bulduğunda, kuşkusuz yeğenini öldürmez. Ne de olsa film 1950'lerde çekilmişti ve Ford'un bu türü bütün yeniden gözden geçirme girişimleri gibi, kendisine yalnızca bu kadar ileri gitme iznini vermişti. Ancak onun yeniden gözden geçirmelerinin gücü, bunu yaratmak için kullandığı görüntülerin gücüyle birlikte, bu filmi en üst noktaya, belki de ebediyen Western'in zirvesine taşır.

1950'ler Sonrasında Western

1950'lerin sonunda belki de Western ile fazlasıyla oynanmıştı; 1960'larda gerçek, efsaneye müdahale etmeye başladı. Western'e sonunda onu yok edecek bir dizi şey oldu. Bir tanesi Sergio Leone'nin İtalya'da yaptığı bir dizi olağanüstü filmdi. *İyi, Kötü ve Çirkin* ile onun devam filmleri ve Western'e onun büyük saygısı olan *Batıda Kan Var* türün geleneklerini, çok büyük, uzun tutulan yakın-çekimlerle (bak. Resim 3.39), herhangi bir vurgu noktasını uzatan aksiyonlarla büyük opera oranlarına genişletti ve izleyiciyi bırakın sinemasal zaman üzerine nasıl düşündüğümüzü, Western'lere nasıl baktığımız hakkında düşünmeye zorladı. Burada Warshow'un haklı olduğu neredeyse kanıtlanır. Bir tür bu biçimde kendini incelemeye veremez.

Tarihe son derece duyarlı olan Western (beyaz) Amerika'nın yayılmasının gerçeklerine dair giderek artan bilinç ve Western mitlerine meydan okuyan çağdaş olaylar nedeniyle dışardan saldırı altındaydı. 1960'larda artık birilerinin sözüne güvenerek, tecavüz eden ve yağma yapan vahşi Kızılderililere dair eski anlatıları sürdüremezdik. Kızılderililer "vahşiler" değildi, daha ziyade

karmaşık ulusların ve yasaların derin tinsel oluşturucularıydılar. "Manifest Destiny" sadece olgunlaşmamış emperyalizmdi ve ülkenin asıl sahiplerini mahvetmişti. Kızılderililer kötü insanlar değildi. Kötü olan bizdik. Vietnam Savaşı da "baskı altındakini" özgürleştirmeyi isteyen bir ülke olarak (baskılananın kurtarıcı olduğunda ve bizim de kurtarıcı olmadığımızda bile) bizi sürükleyen o ele geçirilme anlatılarına geçici bir son verdi. Yurtdışındaki isyancılara karşı savaş geriye, kendi ülkemizin asıl sahiplerine karşı savaş öykülerimize yansıdı.

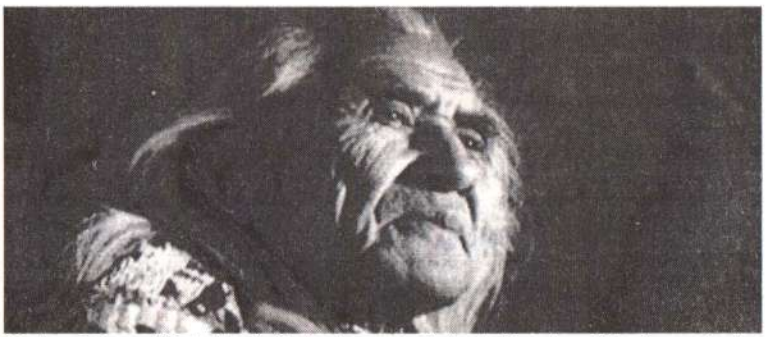
1960'ların sonu ile 1970'lerin başındaki üç film – Sam Peckinpah'ın *Vahşi Belde* (*The Wild Bunch*, 1969), Arthur Penn'in *Küçük Dev Adam* (*Little Big Man*, 1970) ve Robert Altman'ın *McCabe and Mrs. Miller* (1971) – bu yeni gerçeklikleri aldı, *Çöl Aslanı*'ndan da fazla olarak öncü bölgelerde erkek kahramanlığı, Kızılderililerin rolü ve hatta kadınların yerine dair geleneksel mitleri değiştirdi. Bu filmler bu tür üzerine tabloları dönüştürdüler.

Resim 9.4 • *Vahşi Belde*'de (*The Wild Bunch*, Sam Peckinpah, 1969) modern silahların dumanı, kan ve acı eski Batının sonuna işaret eder.

Vahşi Belde, Western'in ortaya çıkardığı tamamen erkeklerden oluşan silahşörler topluluğunun sonunu ilan etti ve bedenin korkunç bir biçimde parçalanışı olarak silahlı çatışmanın şiddetini gösterdi. Bu daha önceki birkaç Western'in yapmaya çalıştığı şeydi: şiddetin, erkek ilişkisinin ve taraf tutmanın ideolojisinin incelenişi. *Vahşi Belde* iki yıl önce yapılan *Bonnie ve Clyde*'dan bu yana yapılan en şiddet dolu filmdi. Yavaş-çekimde kan fışkırmaları ve final sekansı büyük bir katliam balesidir. Ancak bu amacı olan bir şiddettir. Filmin kahramanları Batının ucunda yaşayan yaşlı adamlardır. Yapabilecekleri en iyi şey, bir köylü ayaklanmasıyla başı belada olan Meksika hükümetine silah sağlamak için bir ordu trenini soymaktır. Vietnam ile koşutluklar açıktır. Grup hatalarını anladığında, bütün yapabilecekleri Meksika kalesini ve kendilerini yok etmektir.

Küçük Dev Adam ise Kızılderili ile beyaz adam arasındaki

ilişkiyi tersine çevirdi ve "vahşilerin" gerçekten "insan," beyaz adamların ise çılgın olduğunu ilan etti. General Custer gözü dönmüş bir deli ve Little Big Horn Savaşı'nda Kızılderililer haklı olarak tanımlanır. *McCabe and Mrs. Miller* Western topluluğunu karşılıklı ihanetin olduğu soğuk bir yer, kahramanı kendi efsanesinin bir ironisi ve kadınları da marjinalleşmiş, akılcılığın kendinden emin sürdürücüleri olarak gösterdi. McCabe açık uzamlarla çevrili olmayan ama Kuzeybatının dondurucu yağmuruyla sınırlanmış bir kasabadaki bir beceriksizdir (bak. Resim 3.7). Filmde bir Kızılderili, iki de kanun kaçağı vardır ancak onlar kasabayı ele geçirmeyi isteyen maden şirketinin "vurucu tim"idirler. Kasabadaki herkesin bir silahşor olduğuna karar verdiği McCabe bu üç kişiyi vurur ve kendisi de vurulur. Herkesin ihmal ettiği kasabanın kilisesi yanar. Griffith değerindeki bir sekansta Altman kasabayı kurtarmak için yangını söndürmeye çalışan kasabalılar ile kasabayı kurtarmış, karda tek başına ölen McCabe arasında kesme yapar. Ancak Griffith'den farklı olarak kurgu yapısının iki parçası bir araya gelmez. McCabe karların içine gömülür; gerçekten altın kalpli biri olan ve parasını bir kutuda biriktiren Bayan Miller afyon içilen mekana çekilir. 6. Bölüm'de belirttiğimiz gibi Altman türleri çeker ve büker, onları sınırlarının çok ötesine götürür ve çoğu kez ümitsiz ve birkaç kez de aptal kahramanlarının içinde yaşayamayacağı dünyalar yaratır.



Resim 9.5 • "Onlarla ilgili başka ne söyleyebilirseniz söyleyin, onlardan kurtulamayacağınız kabul edilmelidir. . . Beyaz adamın sınırsız desteği var, ancak her zaman sınırlı sayıda insan olmuştur." Buna benzer ifadeler ve görüntüler nedeniyle artık Kızılderilileri kana susamış vahşiler olarak göstermek olanaksızdı (*Küçük Dev Adam* [*Little Big Man*], Arthur Penn, 1970).

Hem *Vahşi Belde* hem de *McCabe and Mrs. Miller* hüzünlü filmlerdir. İnceledikleri türlerin yasını tutarlar. Bunların ve dönemin diğer filmlerin bu türü yok ettiklerini söylemek ağır olurdu ancak bu filmler yalnızca artık Western'e eski biçimlerinde varolmalarına izin vermeyen kültürel değişimleri yansıtıyorlardı. Bu tür kesinlikle

zaman zaman ortaya çıkmaktadır, özellikle de Clint Eastwood'un sayesinde. Ancak Eastwood, Sergio Leone'nin opera tarzı Western'lerinde ün kazanmıştır ve etkilenişi klasik Western'lerden çok bu filmlerden gelir. Klasik tür bitti ve asla geri gelmeyecek. Bir tür yalnızca tarih, kültür ve bunların ürünü olan izleyiciler onun geleneklerine inanmayı sürdürdüğü sürece varolur.

BİLİM-KURGU

Bilim-kurgu edebiyattan gelen ve sinemanın ilk döneminde ortaya çıkan bir türün başka bir örneğidir, ancak Western'den farklı olarak bilim-kurgu on yıldan on yıla kendini yeniden oluşturabilmiştir. Bunun bir nedeni açıktır. Bilim-kurgu spekülasyonla, gelecekle, şimdiki zamana seçeneklerle, teknolojiyle, teknolojinin kullanımı ve kötü kullanımıyla ilgilidir. Western gibi bilim-kurgu da alegoriye açıktır. Başka bir tür tarafından sarmalanan ya da nüfuz edilen bir anlatıyı anlatabilir ve bu, kültürel kaygıdan ya da politik önemden gelebilir. Ancak Western'den farklı olarak bu türün alegorileri dönemden döneme değişebilir. Anlatısı hangi zamanda geçerse geçsin, diğer her film gibi, bilim-kurgu da şimdiki zamanla ilgilidir.

Bilim-kurgunun türsel gelenekleri, kısmen bu tür çok sayıda öğeyi içine çektiğinden Western'inkiler kadar basit değildir. Bazıları dışardan gelir: bilim-kurgu teknolojik görüntülere, bilimin kullanımı ve yanlış kullanımı üzerine spekülasyonla, dış uzayın ve tabii ki robotların, bilgisayarların ve yaratıkların görüntülerine dayalıdır. Sonuncucu yani yaratık söz konusu olduğunda, karmaşık bir türler karışımına geliriz: bilim-kurgu ve korku filmi. Şair Persy Byshe Shelley'in karısı Mary Wollstonecraft Shelly'in 1818'de yazdığı roman olan ve yaratım, bilim, bilinç ve imgeleme dair çağdaş anlayışlara hitap eden Frankenstein'ı ve canavarını düşünün. Frankenstein 1910 gibi erken bir tarihte sinemaya girdi. Edison stüdyosu 16 dakikalık bir uyarlama yaptı. Kuşkusuz James Whale'in yönettiği ve başrolünde Boris Karloff'un oynadığı 1931 tarihli Universal Pictures versiyonu sinema tarihinin parçası haline gelmiştir. Bu film ve aynı yıl yapılan, başrolünde kan emici olarak Bela Lugosi'nin oynadığı Tod Browning'in *Dracula*'sı, her ne kadar *Frankenstein* bilim-kurguya yakınsa da, korku filmi olarak değerlendirilirler. Bu filmler doğanın ürünü varlıklarla değil de laboratuardan ya da tabuttan çıkan dehşetlerle ilgilenirler. Daha önce gördüğümüz gibi, bu filmler ve bu on yıl boyunca ve sonrasında yapılan devam filmleri korkunç görünen gölgeleri ve bozuluma uğratılmış uzamlarıyla yoğun bir şekilde Alman Dışavurumculuğu'nu kaynak olarak kullandılar.

Fritz Lang'ın *Metropolis*'i

1927'de Almanya'da Fritz Lang ilk gerçek bilim-kurgu filmlerinden biri olan *Metropolis*'i yaptı. Set tasarımında ve oyunculuk stilinde Dışavurumcu olan bu film politik olarak karmaşıktır ve ilk bakışta grotesk bir yeraltı şehrinde yaşamaya zorlanan baskı altındaki işçilerin tarafını tutar görünür ama mülk sahiplerinin "kafasıyla" işçilerin "yüreğini" birleştirmeye dair gerici bir anlayışla biter. Bu filmin senaryosu o dönemde Naziler için film senaryoları yazan Lang'ın karısı tarafından yazıldı.

Metropolis devasa bir mekanizmanın, deli bir bilim adamının ve bir robotun kesişmesi nedeniyle bilim-kurgu ve korku filminden ayrılmaz hale gelen önemli öğeleri ilk kez ortaya koydu. "Robot" terimi bu filmden yalnızca birkaç yıl önce 1920'de Çek oyun yazarı Karel Čapek tarafından *R.U.R (Rossum's Universal Robots – Rossum'un Evrensel Robotları)* adlı oyununda kullanıldı ve hemen benimsendi. *Metropolis* bir bilim-kurgudur çünkü gelecek üzerine spekülasyon yapar, kendi hayali kentindeki "hayali mimari" denen şeyi yaratır ve bilimin bir robot yaratma ve daha sonra da o robotu insana benzetme kapasitesini hayal eder. Bir korku filmidir çünkü deli bilim adamı Dr. Rotwang, tıpkı Dr. Frankenstein gibi, doğayla oynar ve daha sonradan bir insanın yaşamını alan ve büyük bir uyumsuzluğu yaratan acımasız bir biçimi yaratır.

Yaratık, Bıçak Sırtı ve *Karanlık Şehir*

Tarih olarak ileri gider ve Ridley Scott'un iki filmini, *Yaratık* (*Alien*, 1979) ve *Bıçak Sırtı*'nı (*Blade Runner*, 1982) düşünürsek, türlerin nasıl ayrılmaz biçimde karıştığını görürüz. *Yaratık* korku filmlerinin önemli bir geleneği olan ve uzay gemisinin Drakula'nın şatosundan *Sapık*'taki Norman Bates'in evine kadar çeşitli mekanlarda bulduğumuz gizem, tehdit ve korku mekanı Eski Karanlık Ev'in bir çeşitlemesi haline geldiği bir bilim-kurgu canavar filmidir. Canavar uzay gemisinin bilinmeyen yerlerinde gezinir, bu türün birkaç kadın kahramanından biri olan Komutan Ripley hariç herkesi yok eder (ister inanın, ister inanmayın). *Bıçak Sırtı* doğrudan *Metropolis* ile ilişki kurar. Gelecekteki bir kenti özellikle de Los Angeles'i anlatır ancak bilim-kurgunun durumunda her zaman olduğu gibi gelecek bugüne temellidir. *Zor Ölüm* örneğinde gördüğümüz gibi, 1980'lerin hakim kültürel miti Japonların Birleşik Devletler'i ele geçiriyor olduğuydu. Scott o dönemdeki miti alır ve neredeyse tamamen Asyalıların yaşadığı bir ayaktakımı harabesi haline gelen bir Los Angeles yaratır. Bu aşırı kalabalık "kapalı dünya" kolonileri kaçmaya gücü yetenler için yaratılır.

Bu kokuşmuş dünyada, bir Aztek piramidinin modern

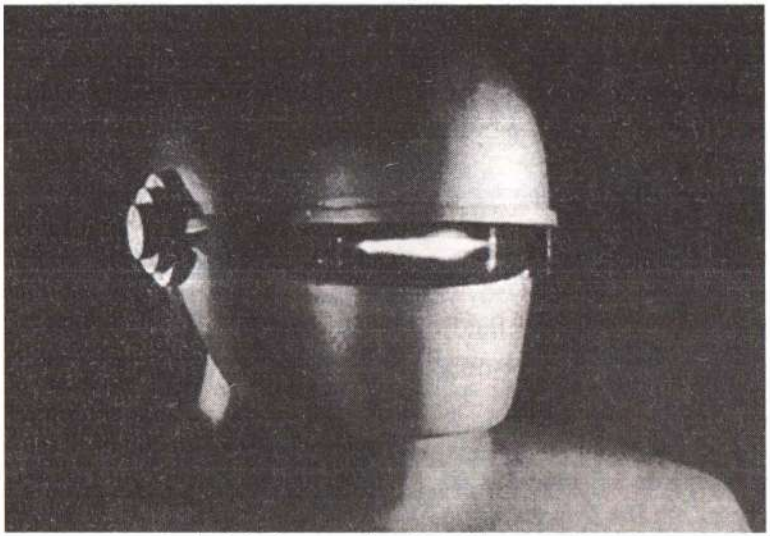
versiyonuna benzeyen büyük bir binada bir bilim adamı kolonileri korumak için robotlar – Replicant – yaratmıştır. Frankenstein gibi bu robotlar da bilinç kazanırlar. Aynı zamanda onlara bellek ve sınırlı bir yaşam süresi verilir ve bu da onların bilinçleri arttıkça isyan etmelerine yol açar. Bunlardan bir tanesi olan Roy Batty yaratıcısını gözlerini oyarak öldürür – bu filmde görmek önemli bir metafordur, anıları görmek gerçek ya da aşılanmış olabilir de, olmayabilir de. Ancak aynı zamanda bu bilim adamı Replicant'ların "babasıdır" ve en uzun süre yaşayan ve robotların en bilinçlisi olan Roy Batty intikamını tersine dönmüş Oedipal tarzda alır. Onun gözlerini oymak yerine, yaratıcısının görme gücünü yok eder. Roy sonunda görevi hatalı robotları toplamak olan bir polisle epik bir mücadeleye girer ve yalnızca bilince değil, aynı zamanda bir ruha sahip ve bir şair olduğunu kanıtlar.

Her şeyi daha da karmaşıklaştırmak için *Bıçak Sırtı* karanlık kentiyle, kötüyü arayan dedektifiyle ve – güç bela ima etse de, belki de – dedektifin kendisinin de bir replicant olduğunu keşfetmesiyle kara film öğelerini içine alır. Adı bir 1950'ler kara filminden gelen ve aynı zamanda kökleri *Metropolis*'de olan bilim-kurgu film *Karanlık Şehir*'deki (*Dark City*, 1998) Alex Proyas gibi, Scott da türleri bilim-kurgunun mevcut kaldığı ama birlikte hoş bir şekilde ortaya çıkan diğer geleneklerle bilim-kurguyu yeniden canlandıran bir karışımın içine çeker.

Proyas'ın *Karanlık Şehir* filmi korkunç bir gece geçiren kara film kentini, kent sakinlerinin gerçekleşmemiş arzularının yaratıkların düşlerinin olmasının tamamen olası olduğunun ortaya çıktığı ve yaratık aklının kontrol ettiği bir düşe dönüştürür. Kuşatıcı karanlıktan, Fritz Lang'ın ilk dönem Dışavurumcu filmlerinde özel ödünç almaların yanı sıra herhangi bir 1940'lar kara filminde neredeyse bir ön şart olan bir gece klübü sahnesine kadar kara film niteliklerinin tümü *Karanlık Şehir*'de vardır. Bu 1990'lardaki ve 2000'lerin başındaki birçok "sanal dünya" filminden biridir. Bu film gerçekliğe karşı yanılsamaya dair eski temel anlatılar kadar bilim-kurgu edebiyatı tarafından (kuantum fiziği) öne sürülen sayısal evrene dair sanal ve kullanıcının sanal dünya tarafından kuşatıldığı gerçeklik oyunları ve paralel evrenleri işler ve algılamanın güvenilirliğini sorgular. Kuşkusuz *The Matrix* filmleri bu düşünüş tarzının başlıca örnekleridir ancak bütün bu düşünüş tarzları sinemanın kendisinin gerçek meseleleri olan ve görüntülerini şaşkına dönen gözün neyi görebildiği ya da göremediği arasındaki hassas sınıra yoğunlaştıran *2001: Uzay Macerası*'ndaki Kubrick ve Scott gibi birçok yönetmen tarafından işlenmiş görme ve bilmenin belirsizliklerine götürür.

1950'lerde Bilim-Kurgu

Western gibi bilim-kurgu da 1950'lerde çöldeki bir çiçek gibi açtı ve bunun çok özgül kültürel ve politik nedenleri vardı. Metaforum çok fazla hayale dayanmaz çünkü çöl bu filmlerin birçoğunun mekanıydı ve kültürün kendisi politik görüşler nedeniyle suçlanma, kara listeye alınma ve işten atılmaların politik korkularının kurak, ürkütücü ortamında yaşıyordu. Bu da bu türün popülerliği için gübreydi.



Resim 9.6 • 1950'ler bilim-kurgusunda robotlar ve canavarlar. *Uçan Dairenin Esrarı*'ndaki (*The Day the Earth Stood Stil*, Robert Wise, 1951) Gort.

1950'ler Western'i kültürün kendi haklılığının ve büyüklüğünün yeniden onaylanması gereksinimine yanıt verdi. Bilim-kurgu ise tersine kültürün dehşetlerine yanıt verdi. *Ölüm Korkusu*'nu tartışırken gördüğümüz gibi, 1950'ler komünizmin sızacağı fantezisinin sıkıntısını yaşıyordu. Amerikan Aleyhtarı Etkinlikleri Soruşturma Komitesi'nin oturumları ve Joe McCarthy'nin oynadığı nefret dolu, yıkıcı oyunlar arasında kültür korkmuştu. Bu korku kelimenin tam anlamıyla *yabancı* (alien) saldırısı – ruhlarımızı yok edecek bir *yabancı* ideolojisi – korkusuydu ve bu nedenle yabancıları Sovyetler Birliği yerine uzaydan getirerek bu korkuyu temsil etmek görece olarak daha kolaydı.

Tarihsel olarak uzay kökenli yabancı istilası en azından Orson Welles'in Marslıların istilasıyla ilgili H. G. Wells'in *Dünyalar Savaşı* [*War of the Worlds*] adlı romanının adı çıkmış 1938'deki radyoda oyunlaştırılmasına kadar geri gider. Haberlerde

"son dakika haberi" biçiminde sunulan radyo oyunu Avrupa'da çıkmak üzere olan savaş nedeniyle yaşanan büyük endişe döneminde hortlak gecesinde (Halloween) yayınlandı ve insanların panik olmasına ve Marslılardan kaçmak için yollara dökülmelerine neden oldu. Bu kesinlikle kitle iletişim araçlarının halk üzerindeki etkisinin ilk dönem görülebilir örneklerinden biriydi.

Yabancıların görünüşlerinin gerçek tufanı II. Dünya Savaşı'nda sonra 1946 yılında başladı ve New Mexico'daki Roswell'de bir UFO'nun yere çakıldığının sanılmasıyla kışkırtıldı. Bunların geçerliliği tartışılmaksızın (evet, ben inanmıyorum), bu meselenin, yani II. Dünya Savaşı'nın bir kültürü endişeyle doldurduğunun, savaşa son veren atom bombasının bilimin bilinmeyen tehlikelerini tahrik ettiğinin ve yaklaşık aynı dönemde anti-komünizmin ortaya çıkışının bu karışıma son bir korkuyu eklediğinin yinelenmesi gerekiyor. Bilim-kurgu filminin yeni bir döngüsü ortaya çıktı.

Bu döngüyü üç film başlattı. Irving Pichel'in *Aya Seyahat*'i (*Destination Moon*, 1950) yabancıların olmadığı, gezegenler arası keşif öncesi dönemin filmiydi ve filmde uzay gemisinin dışında çalışan astronotları göstermek için yontu canlandırması kullanıldı. Welles'in *Yurttaş Kane*'i ve *Muhteşem Amberson*'larını kurgulayan ve filmleri arasında *The Sound of Music*'in de (1965) olduğu verimli bir yönetmen olan Robert Wise 1951'de parlak bir çalışma ve belki de bu on yılın tek "liberal" filmi olan *Uçan Dairenin Esrarı*'nı (*The Day the Earth Stood Still*) yaptı. İsa'ya benzeyen bir uzaylı "küçük çekişmeleri" ve bunun evrenin barışını bozma tehdiyle ilgili olarak dünyayı uyarmak için Washington D.C.'yi ziyaret eder. Ona kendisin anti-İsa'sı olan ve lazer benzeri gözleri dokunduğu her şeyi yakıp kül eden Gort adlı mükemmel bir robot eşlik eder.

Film daha 1950'lerin başı gibi erken bir dönemde medyanın, özellikle de televizyonun – dönemin gerçek haberlerini kullanır – insanların algılamalarını nasıl etkilediğini gösterir. Film uzaylı ziyaretçi Klaatu'nun savaş sonrası dünyasının savaşan taraflarını bir araya getirmesini istemesi ve çektiği acıları nedeniyle ölmesi ve Gort tarafından yeniden canlandırılması anlamında "liberal"dir. Ancak olacak şeylerin bir belirtisi olarak film kendini tutar ve korkuyu devreye sokar. Klaatu, Albert Einstein'ı simgeleyen bir figür tarafından bir araya getirilen bilim adamlarını dünyanın eğer "küçük çekişmelerini" çözmezse Gort'un da aralarında olduğu her şeye gücü yeten robotların ırkı tarafından yok edileceği konusunda uyarır. Klaatu toplanan gruba "Böylesi bir daha yüksek otoritenin

Resim 9.7 • Kan emici bitki kızartılmadan önce, bilim adamı onunla ilgili akıl yürütmeye çalışır (*The Thing*, Howard Hawks, Christian Nyby, 1951).

testi kuşkusuz ona destek olan polis gücüdür" der. Bu Birleşik Devletler'in aynı şeylere inanan bir ülkeye karşı savaşmasından sonra tamamen ilerici bir düşünce değildir. Ancak bu garip finale rağmen filmin kara film tarzı atmosferi ve stili ile parlak efektleri yapılacak bir çok bilim-kurgu filmine yol gösterir.

Üç filmin sonuncusu Howard Hawks'ın "yapımcılığını" ve Christian Nyby'ın "yönetmenliğini" üstlendiği *The Thing From Another World* olarak da bilinen *The Thing*'dir (1951). Bu film aslında deneyimli bir Hollywood yönetmeni olan ve stili ve gruplar halindeki ve stres dolu durumlarda birbirine bağlanan erkeklere dair anlatısı ve güçlü iradeli bir kadının bu gruba girmesine izin vermesi bu filmde çok açık olan Hawks'a aittir. Ancak bu, filmin izleyiciler nezdinde popülerliğine rağmen, Hawks'ın kurgucusuna yönetmenlik payesi verdiği 1950'ler Hollywood'unda bilim-kurgunun sahip olduğu oldukça düşük itibarın kehanetidir. *The Thing* yabancı canavarın bitki – Kuzey Kutbu'ndaki askeri üssü işgal eden kan emici bir bitki – olduğu bir canavar filmidir. Bu film korku filminin eski karanlık evinin tehdit edici mekanları haline gelen üssün karanlık koridorlarıyla ve gölgenin kullanımında kara film tarzında yapılmıştır.

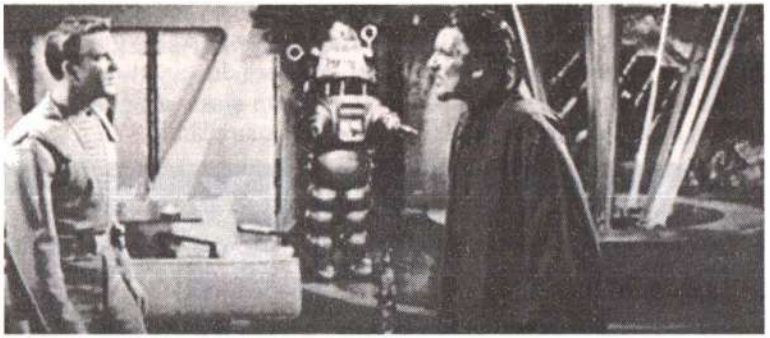
Filmde televizyonun en uzun süren Western dizilerinden biri olan *Gunsmoke*'un yıldız oyuncusu olacak James Arness'in canlandırdığı canavardan başka üç kişi öne çıkar. Bir tanesi

sakinliği ve mizah anlayışı adamlarını bir arada tutan Yüzbaşı Hendry'dir. Bir diğeri 1950'lerin sağduyusu olan ve bir bitkinin nasıl pişirileceğini – nasıl haşlanacağını, buharda pişirileceğini ve fırınlanacağını – bilmesi canavarın imhasını sağlayan bir kadındır. Üçüncü kişi ise canavarı incelemek, onunla arkadaşlık etmek isteyen ve ona karşı hoş duygular besleyen çılgın, biraz kadınsı bilim adamı Dr. Carrington'dur. O, filmdeki 1950'ler entellektüellik karşıtlığının temsilidir, kesinlikle öyledir çünkü merakı daha fazla ölüme yol açan, "gerçek erkeklerin" – ordu – işini engelleyen ve 1950'lerdeki şüphecilerin ve arabulucularının korkusunun ve de yabancı Kızıl Rus akışının tüm ülkeye yayılmakta olduğuna inanmayanların, yani "aydınların" temsilcisi olan bir entelektüeldir. İki kez Amerikan başkanlık seçimine katılan ve fazlasıyla "aydın" olduğu için kaybeden zeki, esprili ve tanınan önemli politikacı Adlai Stevenson'un garip bir versiyonudur.

The Thing 1950'lerde bu türün tarzını oluşturdu: düşük bütçeli, karanlık, perişanlık ve korkuyu tahrik etme. Bu yenilgiye uğratmanın bir yolunu bulana dek bilinmeyen kalan bir canavara karşı birleşen insanlara dair bir filmdir. Ardından yapılan birçok filmde çeşitlemeler azdır çünkü bu filmlerin neredeyse tümü yabancı istilasının bir türünü içeriyordu, tıpkı yaratıkların görünmez olduğu, bedenlerimizi ele geçirmek ve bizi – komünistlerin yapabileceği gibi – duygusuz zombilere çevirmek için tohum zarfları biçiminde dünyaya geldiği *Don Siegel*'in *Beden Kemiricilerinin İstilası*'nda (*Invasion of the Body Snatchers*, 1956) olduğu gibi. Bu filmlerin neredeyse tamamı ruhlarımızı yabancı bir güce kaptırma korkusunu işledi; neredeyse tamamı bizleri kurtarmak için orduya güvendi. Birkaç istisna da vardı. MGM büyük bütçeli bir bilim-kurgu olan Fred Wilcox'un *Yasak Gezegen*'ini (*Forbidden Planet*, 1956) yaptı. Bu film her şeyden çok William Shakespeare'in *Fırtına* (*The Tempest*) adlı oyununa ve ek olarak da 1950'lerde özellikle popüler olan 20. yüzyılın ilk döneminin entelektüellerinden biri olan Sigmund Freud'a dayanıyordu.

Film çoğu düşük bütçeli bilim-kurgu filminin kasvetli grisine karşıt olarak renklidir ve görüntüler, özellikle de Altair gezegeninin **örtü çekimleri** çok güzeldir. Filmdeki bir çok görüntünün hem *2001: Uzay Macerası* hem de *Yıldız Savaşları* üzerinde doğrudan etkisi vardır. Bu uzak cesur yeni dünyaya yolculuk yapan yaşlı bilim adamı Morbius (Shakespeare'in Prospero'su) kolonicilerin geri kalanının öldürülmesinden sonra yalnızca kızı Altaira (Shakespeare'in Miranda'sı) ile yaşamıştır. Onlara 1950'lerin bir jukebox'ı gibi yapılmış, bütün ihtiyaçları karşılayan ve sahiplerinin

koruyucusu olan ve sinemadaki robotların en önemlilerinden biri olan Robbie (Shakespeare'in Ariel'i) adlı robot hizmet eder. *Yasak Gezegen* türsel akrabalarının anti-komünist politikalarından uzak durur ve bunun yerine bilim-kurgu edebiyatında yaygın olan ve filmlerde sulandırılan meselelere hitap eder: çok akıllı varlıkların olduğu yabancı dünyalar.



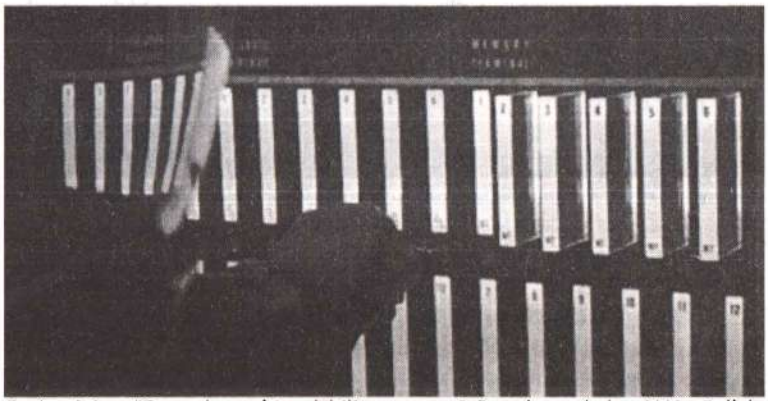
Resim 9.8 • Dr. Morbius (kariyerinin sonuna yaklaşmış olan ünlü oyuncu Walter Pidgeon) ile Kumandan Adams'ın (Shakespeare'in Alonso'su çok genç Leslie Nielsen) arasında robot Robbie (*Yasak Gezegen [Forbidden Planet]*, Fred Wilcox, 1956).

Ancak Altair gezegeninde yaşayan Krel ırkı ölmüştür. Onlar yalnızca akıllı değil, çok akıllıdırlar. Dev makineleri ve fantastik enerji kaynakları onların baskılanan ve kendisini *Fırtına*'daki Caliban'ın filmdeki versiyonu olan "İd'den gelen yaratıklar" olarak yeniden gelmeye zorlayan bilinçdışını etkisiz hale getirmiştir. Birkez daha 1950'lerin entelektüellik karşıtlığı kendi aydın-karşıtlığını ortaya çıkarır. Gezegene askeri bir kurtarma ekibi geldiğinde Morbius – Disney canlandırmacıları tarafından mükemmel bir biçimde çizilmiş – bu canavarlara kurban düşmüştür ve sonunda ölür. *Yasak Gezegen*'deki araştırma düzeyi son derece derin değildir ama bu türün diğer çoğu temsilcisinden daha derindir. Daha önce belirttiğim gibi film hemen olmasa da etkili oldu. Lucas *Yıldız Savaşları*'nda bu filmin görüntülerinin bir bölümünü ödünç aldı ve Robot Robbie'yi R2D2 ve C3P0'a dönüştürdü. Hâlâ en seyirlik ve karmaşık bilim-kurgu filmi olan *2001: Uzay Macerası*'nı yapan Stanley Kubrick'in filmini planlarken aklının arkasında *Yasak Gezen*'in olduğuna eminim.

2001: Uzay Macerası

2001 bilim-kurgu türünün zirvesi ve yeniden doğumudur. Film 1950'lerin hızlı büyümesinin bitmesinden sonra yapıldı ve kendi yapılışından sonraki yaklaşık on yıl boyunca türün yeniden canlanmasını etkiledi – türü, *2001*'den bu yana kendisinden bir iz

taşımayan bir bilim-kurgu filminin olmadığı derecede yoğun bir görsel güçle canlandırdı. *2001* kendinden önceki bilim-kurgu sinemasının bütün izlerini taşır ve onlara derinlik ve zenginlik kazandırır. Film üç temel türsel konuyla ilgilenir: insani duygunun yitirilmesi, "yabancılar" ve robot/bilgisayar. Kubrick'in karakterleri modernizmin sıkıcılığı tarafından zaten ele geçirilmiştir. Onlar sevgisiz ve duygusuzdur ama bu bir yabancı istilası nedeniyle değildir. Filmin izleyiciler olarak bizleri şaşkına çeviren görsel gücünün anlatının içindeki karakterler üzerinde bir etkisi yoktur. Onlar ilgisizdir. Uzay ve yabancı bir yaşamın olası varlığı, gündelik yaşam bizim için neyse onlar için de o kadar sıradandır.

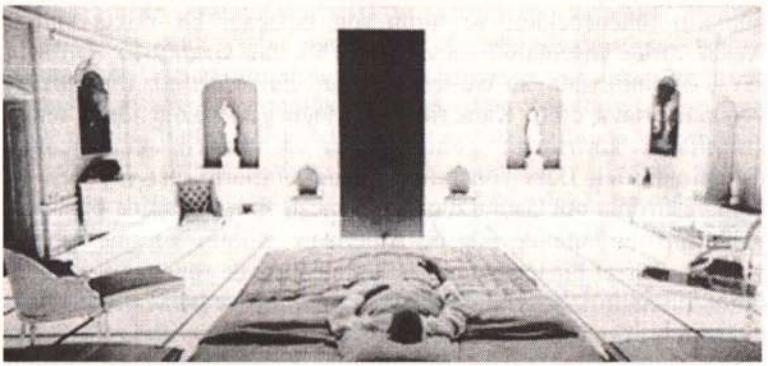


Resim 9.9 • "Dave, bunu hissedebiliyorum. . ." Parçaları sökülen HAL. Bellek modüllerinin nasıl monolitler gibi göründüğüne dikkat edin (*2001: Uzay Macerası*).

Filmde ortaya çıkan duygu Jüpiter'e gitmekte olan uzay gemisindeki bütün her şeyi yürüten ve bilinci olan HAL adlı bilgisayarın içindedir ve duyguya o neden olur. HAL Kubrick'in Frankenstein canavarıdır ve yolculuk sırasında "yabancıların," yani anlatıyı ilerleten monolitlerin kaynağını söyleyen tek odur. Yalnızca HAL insanlar için çok önemli olduğunu sandığı görevin tam bilgisine sahiptir. HAL astronotların hepsini öldürmeye çalışır ve neredeyse bunu başaracaktır. Bir tanesi sağ kalır ve bilgisayarın daha gelişkin işlevlerini iptal eder. HAL'ın korkuyu ifade edişi filmde gördüğümüz bir insani tepkiye en yakın olandır ve tedirgin edicidir.

"Yabancıları" tırnak işareti içinde verdim çünkü onlar filmin en büyük sorusunu oluştururlar. Kubrick'in bütün filmleri gibi, her şey çok katmanlı ve belirsiz anlamlıdır. Onlar bizi şeyleri çok sayıda bakış açısından görmeye zorlarlar. Filmin ünlü monolitleri ilk olarak "İnsanlığın Şafağı" sekansında maymunları (proto-insan)

kemiklerin öldürmek için kullanılabileceğini keşfetmeye iten ve daha sonra da aydaki insanları, HAL'ın ekibin çoğunu öldürdüğü uzayı daha fazla incelemeye sevkeden stratejik zaman ve mekanlara yerleştirilmiş görünür. Bir monolit, içinde yaşamayı başaran astronotun bulunduğu garip bir otel odasının yatağının ayak ucunda ortaya çıkar. Astronot kendisini yaşamının farklı evrelerinde görerek, bir dizi omuz-üstü çekimde gözümüzün önünde yaşlanır ve daha sonra da bir bakış açısı çekimi aracılığıyla monolite nüfuz etmiş görünerek, dünyanın etrafından dönen bir cenin olarak yeniden ortaya çıkar.



Resim 9.10 • Yaşlı adam olarak yaşlı insanlığın sonu yeniden doğmak üzeredir – monolitler yüzünden; monolit spekülatif imgelemenin bir temsilcisi olduğu için. Bu görüntü aynı zamanda geniş ve yüksek bir açının, izleyiciyi garip ve rahatsız edici bir duruma yerleştiren 90-derece kompozisyonun mükemmel bir örneğidir (*2001: Uzay Macerası*).

Kubrick yabancıların bizim kaderimize yol gösterdiklerine inanıyor mu? Monolitler insan aklının gelişiminde alt edilmesi gereken engellerin görsel metaforlarıdır. Ancak bu engeller daha iyisi için alt edilmezler ve bu da Kubrick'in tipik özelliğidir. Filmin başındaki maymunlar monoliti görürler ve öldürmeyi öğrenirler ve daha önce belirtildiği gibi kemik-silahtan uzay gemisine yapılan muhteşem kesme (bak. Resim 4.14 – 4.15) insanlık tarihinin başından sonuna şiddetin devamlılığını gösterir. "Jüpiter'e ve Sonsuza" yolculuk HAL'ın uyku halindeki astronotları öldürmesiyle sonuçlanır. Bu yolculuk aynı zamanda bilinmeyenin ötesine giden ve evrenin rahminde tuzağa yakalanmış bir cenin olarak esrarengiz, garip bir yeniden doğumla geri dönen bir insan fantezisidir.

2001: Uzay Macerası'nın öncesinde ve sonrasında hiçbir bilim-kurgu filmi, belki *Bıçak Sırtı* istina olmak üzere, genel olarak bilim-kurgu edebiyatına ait olan bir karmaşıklıkla bu türü gerçekleştirmemiştir. Ama bu tür yaşıyor çünkü canavar yabancıya

yönelik imgelemimiz, bilimi açıklamak ve bilgisayar kullanımı ve günümüzde bu türün ve normal biyolojik yöntemlerin dışında yaşam yaratmaya dair fantezilerimizin ve temel anlatılarımızın büyük bölümünü oluşturan klonlama tehditlerinin öykülerini anlatmak için kurmacalar geliştirme gereksinimiz azalmamıştır ve bu nedenle de filme alınabilirdir.

TÜRÜN ESNEKLİĞİ

Tür için önemli olan, onun yeniden kullanılabilmesi ve kendini yenileyebilmesidir. Türsel sınırların uzatılamayacağı ya da bunların tükenecekleri ve türün son bulacağı bir nokta vardır. Ancak türler yoğrulabilirler ve başka bir türe sızabilirler. Örneğin savaş filminin yanı sıra Western de *Yıldız Savaşları*'nda (*Star Wars*) yeniden ortaya çıktı. Kara filmde olduğu gibi bazen türler temel anlatıların sınırlarını genişletebilir ve baskın kurmacaları değiştirebilirler. Bazı yönetmenler için, sınırların test edilmesi ve bunları kırılma noktasının ötesine itilmesi, film yapımına öznel bir yaklaşımı tanımlama, klasik Amerikan stilinin ötesine geçme yoludur. Türsel bir temelden hareketle çalışarak yönetmenler kendi dilini bulabilir, izleyicinin algılamalarını, türü ve belki de sinemayı değiştirebilir.

Bu bir dizi Amerikalı yönetmen için doğrudur – bunun olduğunu Western'de görmüştük – ancak bu Birleşik Devletler dışındaki sinemada, bireysel stile ve yoruma ve bu nedenle de türleri yalnızca onların sınırlarını test etme değil, aynı zamanda onların ötesine geçme açısından incelemeye ve sorgulamaya daha açık sinemada daha belirgindir.

AVRUPA VE DİĞER SİNEMALAR

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği

Amerikan sineması dünyadaki egemen biçimdir ve bu nedenle dikkatimizi ona daha fazla veriyoruz. Bu egemenlik nedeniyle başka ülkelerdeki yönetmenlerin kendi stillerini, dünyayı sinemasal terimler içinde görme yöntemlerini ararken, öncelikle Amerikan sinemasını ve kendi sinemalarının nasıl farklı olabileceğini düşündüklerini görmek şaşırtıcı olmamalıdır. Bunu devrim sonrası Rus yönetmenler arasında görmüştük ve yine benzer bir durumu uzun yıllar dünya çapında sinemayı değiştiren yeni bir film yapım stilinin ortaya çıktığı II. Dünya Savaşı sonrası İtalya'sında görüyoruz. İtalyan Yeni-Gerçekçiliği birçok ekonomik, toplumsal ve politik faktörden doğdu ve 1945 yılında İtalyan ekonomisinin ve ülkenin tamamının mahvolmasıyla ilişkiliydi. Her

zamanki gibi film yapımı ne mümkündü ne de arzulandı. İtalya'da diktatörce korporatif devlet kontrolü anlamına gelen Faşist rejim, film yapımı da dahil yaşamın her yönüne hakim olup vahşileştirerek her şeyi mahvetti. (İtalya'nın başlıca stüdyosu Cinecittà'nın açılışı diktatör Mussolini tarafından törenle yapıldı.)

Savaştan sonra İtalyan sinemacılar savaş-öncesi ticari sinema ile Faşistlerle ilgili kötü olan her şey arasında bağlantı kurdular. Onlar aynı zamanda Hollywood sineması ile – abartılı dekorları nedeniyle "beyaz telefonlu filmler" denen – üst orta sınıf üyeleri arasındaki aşk ilişkileri hakkındaki Faşist komediler ve melodramlar arasındaki ilişkiyi gördüler. Sıradan insanın yaşamından uzak yıldız oyunculara, özenle oluşturulmuş setlere dayanan bu yapım türünün, gündelik dünyada varolması mümkün olmayan insanların yaşamlarına hitap eden öykülerin – orta-sınıf fantezisinin bütün yapaylığı – bir tarafa atılması gerektiğini biliyorlardı. Bunun yerine gündelik yaşamları içindeki yoksul insanlara, kırsal kesimdeki köylülere, caddelerdeki, evlerindeki ve toplandıkları yerlerdeki işçilere hitap eden yeni bir sinema türü yapılabilirdi.

Hollywood'un karmaşık, gerçek olmayan görüntüler üretmek için kullandığı yıldız oyunculara, stüdyolara, setlere ve incelikli hilelere boş verilecekti. Zengin ve canı sıkılıp kendi duygularının zaafını yaşayan zengin kadınlar ile kalpsiz erkeklerin arasındaki aşk ilişkileriyle ilgili öyküler de bir kenara bırakılacaktı. Stüdyo melodramları yerine filmler caddede, dış mekanda, trafiğin içinde ve kent halkının arasında ya da kırsal kesimde çekilecekti. Sinemanın yıldız oyuncularının yerine, sıradan insanlar ya da yarı-profesyonel oyuncular kullanılacaktı. Onların yüzleri tanıdık ya da başka filmlerle ilişkili olmayacaktı. Hollywood sinemasından ve Faşist İtalya sinemasından tamamen kaçınılacaktı. İnsanlar filmlere dünyadaki gerçek yaşamı değil filmin hayal dünyasını görmek için gitmişlerdi. Bu gelenekler ortadan kaldırılacak, türsel formüller ve insanlara verdirdiği tepkiler bir tarafa atılacak ve bunun karşılığında sinema insanlara olduğu haliyle yaşamın görüntülerini iletecekti.

Yeni-Gerçekçilerin belgesel yapmakla ilgilenmediklerini belirtmek önemlidir, belgesel sinemacıları etkilemiş olsalar bile. Onlar düzenli bir anlatı oluşturmanın aracı olarak kurmacayı kullanmayı sürdürmeyi istediler. Ancak onlar için anlatı ve mizansen tarih ve mekanın mevcut koşullarından ortaya çıkacaktı. Yaptıkları filmlerin çoğunun daha önce görülmüş olanlardan tamamen farklı bir doğrudanlığı ve dokusu vardı. Roberto Rossellini'nin ünlü savaş üçlemesi *Roma, Açık Şehir* (*Rome, città*

aperta, 1945), *Köylü Kadın Paisa* (*Paisà*, 1946) ve *Almanya, Sıfır Yılı* (*Germania, anno zero*, 1947); De Sica'nın *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, 1948), *Milano Mucizesi* (*Miracolo a Milano*, 1950) ve *Umberto D* (1951); ve Luchino Visconti'nin – şimdiye kadar yapılmış ve yurttaşlık haklarından yoksun kılınmış kırsal yaşamın yoksulluğu ve çaresizliğine hitap eden birkaç filmden biri olan – *Yer Sarsılıyor*'u (*La Terra Trema*, 1948) büyük bir güç ve netliğin ham, hatta cilalanmamış filmleriydi. Bu filmler savaş sırası ve sonrasındaki İtalyan yaşamını anlattılar. Bu filmlerin tümünün izleyiciyi filmin biçiminin ötesine, öyküsünün ve karakterinin hareketine yönelten bir sertliği ve doğrudanlığı vardır. Ancak bizi biçimin ötesine götürüp içeriğinin içine gömen Hollywood sinemasından farklı olarak Yeni-Gerçekçilik yoksulluk ve umutsuzluğu, yoksul insanın toplumsal yaşamını ve Hollywood türlerinin nadiren izin verdiği bir tarzda birbirine destek olan toplulukların oluşturulmasının güçlüklerini anlatır. Klasik Hollywood stilinden farklı olarak bu filmler görsel dikkatimizi talep ederler. Perdeyi parçalanmış ve yıkıcı bir dünyanın görüntüleriyle doldurarak bizden sinemada daha önce asla görmediğimizi gözlememizi isterler.

Bisiklet Hırsızları

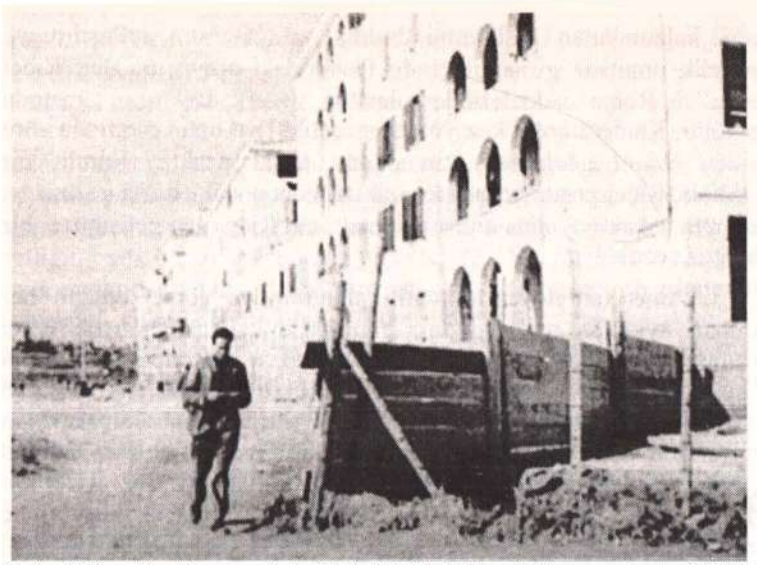
Yine de İtalyan Yeni-Gerçekçiliği temel olarak melodramdır. Hollywood melodramı öznel acı çekişin politikalarıyla – toplumsal cinsiyet, ev/aile içi yaşam, kaçması mümkün olmayan arzuların baskıladığı bireylerle – ilgilidir. İtalyan Yeni-Gerçekçiliği ise politik ve ekonomik olayların neden olduğu acı çekme ve yanı sıra bunların etkilediği yaşamlarla ilgilidir. Yeni-Gerçekçiliğin karakterleri toplumsal cinsiyet ve ev/aile içi yaşamla değil ama yoğun bir biçimde savaş ve yoksullukla baskılanırlar. Örneğin *Bisiklet Hırsızları*'nın basit bir öncülü vardır: çok yoksul bir adam reklam afişleri asma işi bulur. Önemli bir sekansta 1940'ların sonunun çok ünlü film yıldızı Rita Hayworth'un bir posterini asar. Bu Hollywood'un zarafet dünyasından onun ve filmin uzaklığını gösteren simgesel bir sahnedir. İşini yapabilmesi için onun şehirde dolaşmasına olanak sağlayacak bir bisiklete gereksinim duyar. Bisikleti almak için, evdeki çarşafları rehine koyar. Ancak onun çaresizliğinin bireysel olmadığını göstermek için kamera onunki kadar ekonomik sorun yaşayan diğer insanlar tarafından rehine verilmiş çok sayıda çarşafın bulunduğu rafları gösterir.

Bir oyuncu değil, gerçekten bir işçinin canlandırdığı ana karakter Ricci yeni işinde mutludur. Daha sonra ondan daha kötü ekonomik koşullarda olan birisi tarafından bisikleti çalınır. Filmin

geri kalanı onun bisikletini bulma ve yaşamını iyileştirmeye yönelik umutsuz girişimi içinde Roma'daki arayışını izler. Ricci evde ve Roma caddelerinde ailesinin ve arkadaşlarının arasında görülür. Kamera çoğu kez yoldan geçenleri ve onun etrafında süre giden hayatı gözlemek için ondan uzaklaşacaktır. Filmin bir yerinde, Ricci posterleri asarken, iki dilenci çocuk etrafta gezinir ve kamera sokak boyunca onları izlemek için Ricci'den gelişigüzel bir biçimde uzaklaşır.

Amerikan devamlılık stili anlatının ve görsel odağın her zaman öykünün merkezindeki figürlerde kalmasında ısrar eder. Onların etrafındaki dünya çoğu kez yalnızca ima edilir ya da hızlı ara çekimlerle verilir. Yeni-Gerçekçilikte karakterleri kuşatan dünyaya, karakterler kadar eşit alan verilir. Yeni-Gerçekçiliğin mizanseni kent ya da taşranın, insanların ve topluluğun içinden çıkan ana karakterlerin karşılıklı etkileşimiyle yaratılır. Ricci'nin öyküsü başkalarınınkine benzer. Ancak onun öyküsü nihayetinde karşı konulamaz olan şiddetli ıstırap ve umut hakkındadır. De Sica, Ricci'yi ne kadar çevresiyle ilişkilendirmeye çalışırsa çalışsın, karakterin içinde yaşadığı sınıf ve ekonomiyle olan bağı unutmamıza asla izin vermese de, hâlâ karakterin duygusal durumuna odaklanması gerektiğini düşünür. O bu duyguları iletir ve en standart melodramatik araçlardan biri olan izleyici, ana karakter ile onun küçük oğlu Bruno arasında üçgen oluşturarak izleyicide empati yaratır. Çocuk kayıp bisikleti arayışı boyunca Ricci'nin elini hiç bırakmaz. Onun üzüntüsü ve göz yaşları babanın umutsuzluğunu yansıtır ve artırır. Ricci kendisi bir bisiklet çalmaya kalkıştığında, etraftaki insanlar tarafından kovalanır ve yakalanır. Baba ve oğul el ele kalabalığın ortasında gözden kaybolurlar.

Bu filmler nihayetinde izleyiciyi ölüm ya da bir köpek gibi (her ikisini de De Sica sonraki filmi *Umberto D*'de kullandı) diğer melodramatik aygıtlarla diğer filmler kadar tuzağa düşürürler. *Bisiklet Hırsızları* ana karakterin kötü durumunu – en azından onun tarihsel ve ekonomik bağlamı içinde – evrenselleştirerek melodramatik riskleri artırır. Bu, Yeni-Gerçekçi hareketin gücünü zayıflatmak ya da çok büyük olan etkisinin kapsamını daraltmak değildir. Türlerin, özellikle de melodramın ne kadar güçlü olduğunu vurgulamak önemlidir; melodram öylesine güçlüdür ki, orijinal amacı geçmişin sinemasının yapısını ve ideolojisini değiştirmek olan bir sinema akımını bile etkileyebilmiştir.



Resim 9.11 • Karakter ve sokak. Tipik bir Yeni-Gerçekçi kompozisyon. (*Bisiklet Hırsızları*). Ayrıca bak. Satyajit Ray'in *Apu'nun Dünyası*'dan görüntünün yer aldığı Resim 2. 10.

Yeni-Gerçekçilik Amerika'da

Yeni-Gerçekçilik melodramı nedeniyle ve dış mekan çekim stili böylesine yeni olduğu için ve göreceğimiz gibi ekonomik olarak uygunluğu nedeniyle hemen Amerikan sinemasının içine emildi. Her şeyden çok gangster sinemasını etkiledi. 1940'ların sonunda bazı filmlerin, aksiyonu "gerçekten dış mekanda çekildi" diye reklamı yapıldı. 1948'de Jules Dassin'in çektiği *New York'un Esrarı* (*The Naked City*) hiçbir biçimde bir Yeni-Gerçekçi bir film değildi. Ne de film tamamen dış mekanda çekildi. Hâlâ görüntüleri Hollywood tarzında oluşturmaya gereksinim vardı. Ancak önceki pek çok filmden daha fazla olarak dış mekan sekanslarını kullandı ve gangster filmleri ile kara filmlerin büyük setler yerine caddeleri kullanmasının, görüntüleri optik bir basım aygıtında bir araya getirmekten çok dışarıdaki malzemeden oluşturmasının yolunu açtı.

Yeni-Gerçekçiliğin etkilediği dış mekan çekimi aynı zamanda bazı ekonomik gerçeklikleri yansıttı. İtalyan Yeni-Gerçekçiliği savaş sonrası ekonomisi ve politik kültürün enkazından doğdu. Savaştan sonra Birleşik Devletler'de daha gizli enkazlar oldu. Hollywood sinema izleyicilerinin sayısında büyük bir düşüşle (ve bu nedenle gelirlerde büyük bir azalmayla) yüz yüze geldi; bu, stüdyolar ile personel arasındaki bir çok bağlayıcı kontratın sona ermesine neden oldu ve buna *New York'un Esrarı*'nı yöneten Jules Dassin ile senaryo yazarı Albert Maltz'ın da

aralarında olduğu çok sayıda önemli yaratıcı personelin kara listeye alınması eşlik etti. Stüdyoların film yapım sürecinin tam kontrolünde ve dağıtımda açıkça görülen gücü azalıyordu. Sinemacılar bağımsız yapım şirketleri kurmaya ve filmlerini stüdyonun dışında çekmeye başladılar. Bunun sonuçlarından biri sokaklara çıkan bir hareketti. Birleşik Devletler'de dış mekanda çekim yapma yalnızca bir estetik konusu ve yenilik arayışıydı ve İtalya'da olduğu gibi, muhtemelen asla bir ideoloji meselesi olmadı.

Fransız Yeni Dalgası

Dış mekan çekimi Amerikan film yapımını Yeni-Gerçekçi harekete yakınlaştırdı. Genç Fransız eleştirmenler – bunlar 1940'ların sonundan itibaren çok sayıda Amerikan filmi izledikten sonra kara filmi keşfedenlerdi – İtalya'dan gelen *Roma, Açık Şehir*, *Bisiklet Hırsızları* ve diğer Yeni-Gerçekçi filmleri de izlediler. Hem biçimlerinde klasik Hollywood stilinden bir kopuşu hem de sinemasal uzamı tahayyül etmenin yeni yollarını fark ettiler. Film izleyicisi ve eleştirmeni olmaktan yönetmenliği geçtiklerinde, gangster/kara film stilini Yeni-Gerçekçilikle birleştirerek türün gerçek temellerini ve filmi düşünme biçimimizi allak bullak edebileceklerini anladılar. Sokaklarda çekim yaptılar, yeni, az tanınan oyuncular kullandılar. Yeni-Gerçekçiler gibi işçi sınıfı hakkında filmler yapmamalarına karşın, mülksüzlerin ve marjinallerin yaşamlarına baktılar. Biri aşırı derecede politikleşti (Godard – ç.). Onlarla birlikte türlerle ilgili temel bir gerçeğe döneriz: tek tek yönetmenler onlara müdahale edecek ve bazen onları radikal bir biçimde dönüştürecektir.

Jean-Luc Godard

Bu genç yönetmenlerin çoğu yönetmenlik kariyerlerine Amerikan gangster filmi üzerine ilginç çeşitlemeler yaparak başladı. Bu yenilikçi yönetmenlerin en bilineni François Truffaut *Piyanisti Vurun* (*Tirez sur le pianiste*, 1960) adlı ikinci filmde kara filme saygısını sundu. Orson Welles'den bu yana en etkili sinemacı olan Jean-Luc Godard gangster türüne bir saygı olarak *Serseri Aşıklar* (*A Bout de Souffle*, 1959) adlı ilk uzun metrajlı filmini yaptı. Ancak bu sıradan bir gangster filmi değildi. Ana karakteri akıllı ve yurttaşlık haklarından yoksun bir Humphry Bogart hayranıdır. O yaratıcısının olduğu kadar filmlerin de yaratımıdır. O pervasız ve gerektiğinde şiddet dolu bir kişidir. Kara film geleneğine uygun olarak bir kadının ihanetine uğrar.

Ancak olay örgüsünden daha da önemlisi – ve bütün büyük

yönetmenler için olduğu gibi Godard için de olay örgüsü en önemsiz meseledir – filmin görsel biçimiydi. *Serseri Aşıklar* dış mekanlarda, gerçek evlerde, uzun çekimler halinde (Godard gerçekten de görüntü yönetmeni Raoul Coutard'ı elinde el kamerasıyla bir tekerlekli sandalyeye oturtur, iter ya da çeker ve karakterleri izlettirirdi) çekildi ve "**atlama**" denen gergin, eliptik yani bir alıntıda gereksinim duymadığımız kısımları atmak için üç nokta koymamız gibi fazlalık hareketleri atan bir stille kurgulandı. Atlama uzamı kırdı ve anlatıyı, dikkati asla uzun süre herhangi bir şeye odaklanmayan karakterin bakış açısından ilerletti. Godard daha da öteye gidecekti – Godard hep ileri gidiyordu – ve 1965'te kara film dedektifini bilim-kurgu türünün içine yerleştiren bir film olan *Alphaville*'i yaptı ve sıkı adamına Ford Galaxy'si içinde evrende yolculuk yaptırdı. Bu sıkı adam bilim-kurgunun standart geleneklerinin tümüyle karşılaşır: deli bir bilim adamı, bir bilgisayarın yönettiği geleceğin bir şehri (gerçekte 1965'teki Paris). Dedektif bilgisayarla bir dizi diyalog aracılığıyla karşı karşıya gelir ve bilgisayarı ve Kenti yok eder. Bilgisayar "Aydınlığı karanlıktan ayıran nedir?" diye sorar ve dedektif de "Şiir" diye yanıt verir. Bilgisayarın kendi öz-bilincinin farkına varması sağlanır ve sonunda dedektif ve kız arkadaşı Ford Galaxy'de yolculuk ederlerken kendini yok eder.

Resim 9.12 • Bir Ford Galakxy'sinde yolculuk (*Alphaville*).

Godard *Serseri Aşıklar* ile *Alphaville* arasında boş durmadı. Bilim-kurguda riske girmeden önce yedi uzun metrajlı ve birkaç tane de kısa metrajlı film yaptı. Her biri ve ardından yapılan bütün filmler tür, anlatı biçimi, sinema anlayışları ve yerleşmiş düşünceler üzerine denemeler yaptılar. Godard ve parçası olduğu akım için bu filmler ne taklit ne de parodidir. Bunlar birer saygı ürünü, bu yönetmenlerin hayal gücünü beslemiş olan Amerikan filmlerinin güçlü bir övgüsü ve türlerin nasıl işlediğini ve izleyicinin bunlara nasıl tepki verdiğini yeniden düşünmenin araçlarıydılar. Onların filmleri türlerin işleyiş yollarını, dahası filmlerin öykülerini anlatma ve mizanseni geliştirme yollarını araştırırlar. Godard için *Serseri Aşıklar*'daki gangster ya da *Alphaville*'deki özel dedektif, kimliğini araştıran ve kim olduğu ile nasıl bilinmesi hakkında felsefi bir dille konuşan varoluşsal bir endişe figürüdür (Chandler'in Philip Marlowe'undan çok farklı değildir).

Özel dedektif Godard için anahtar sorundur: bir filmde ne gördüğümüzü ve karakterler hakkında ne öğrendiğimizi nasıl *biliriz*? Sinemasal imgenin doğası ve türe dayalı sinemasal anlatının doğası nedir? Filmden filme kabaca aynı öykü, temel olarak aynı ürün içinde aynı karakterleri gördüğümüzde, yönetmenler ve filmleriyle (her ikisi de benzer tepkileri ister) bir kabul duygusu, ideolojik bir suç ortaklığı içinde uyutuluyor muyuz? Türler aynı duygularla tepki verdirmek yerine bize soru sorduracak biçimde değiştirilebilirler mi?

Godard'ın bu sorulara yanıtı, Birleşik Devletler'deki Robert Altman gibi, bize baktırmak ve gördüğümüzün yalnızca bir görüntü olduğunu ("bu bir yalnızca görüntü değil," derdi Godard, "bu yalnızca bir görüntü") anlamamızı sağlamak için türleri, sinemasal imgeyi ve anlatıyı parçalamaktı. Bu görüntüler onun açmaya çalıştığı ideolojik ve kültürel bavullarla aktarılır. Onun filmleri bütün kuralları yıkar. Bu filmler düz devamlılık kurgusunu reddeder, omuz-üstü-çekimlerden kaçınır, yalnızca başka bir karaktere doğru değil, aynı zamanda izleyicilere doğru da konuşan karakterin önünde ya da arkasında uzun uzadıya doğrudan bir konumdan bakar. Onun anlatıları atmosferi ve yönelimi değiştirir, final vaadinde bulunmaz, sonuçlar açık ve gevşektir, bütün anlatı boyunca ortaya çıkarlar, hatta görüntülere eşlik eden müzikte bile finale bağlanmaları gerekmez. Onun filmleri karmaşıklık, politik enerji içinde gelişirler, neden baktığımızı, neye baktığımızı, temsilin izleyiciler olarak bizlerin nasıl inceleyerek, mesafemizi koruyarak, öğrenerek ve yorumlayarak karşı koyabileceğimiz bir güç eylemi olduğunu sorgular.

Michelangelo Antonioni

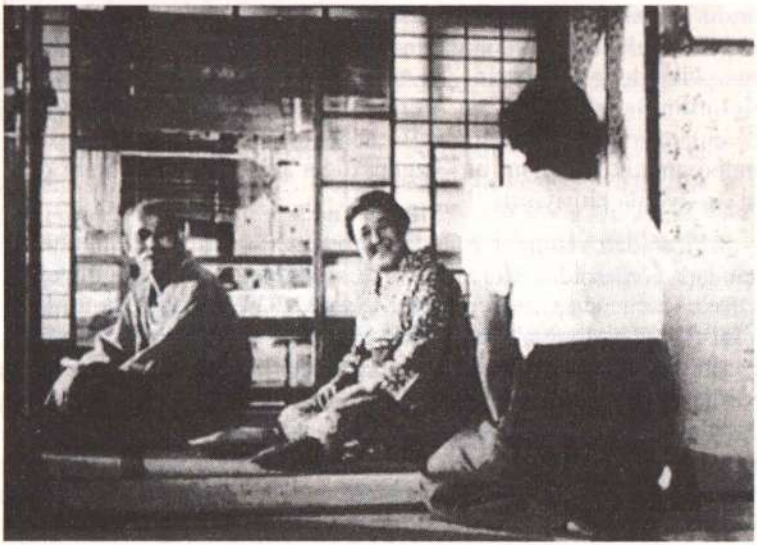
Diğer yönetmenler 1960'larda ve 1970'lerde bu anlayışı sürdüdüler ve Hollywood stili ve Hollywood türleriyle ilgili sorular sormaya ve bunlara kendi filmlerinde yanıtlar vermeye devam ettiler. Eğer araştırmalarının konusu olarak gangster filmini kullanmadılarsa, her zaman olduğu gibi melodrama yöneldiler. İtalya'da Yeni-Gerçekçi hareketin ardından yönetmenler artık işçi sınıfından çok orta sınıftan olan karakterlerin yaşadığı dünyayı incelediler. Onların etrafındaki uzamları, içinde yaşadıkları ve onların toplumsal ve duygusal yaşamlarını tanımlayan mimari yapıları ifade ettiler. Örneğin Michelangelo Antonioni Dışavurumculuk ve Yeni-Gerçekçiliğin garip ve güçlü bir bileşimi içinde, karakterlerin etrafındaki dünya yalnızca onların endişelerini yansıtmasın, aynı zamanda onlara neden olan öz-baskılamaları da göstersin diye, melodramatik mizanseni inceledi. Antonioni mimari geometrinin ruhun engellerini tanımladığı kent uzamının önemli modernist şairidir. Onun sessiz, baskılanmış kadınları ve gergin, konsantrasyonunu yitirmiş erkekleri, görsel diyalog kurdukları sırada onları çok fazla cüceleştirmeyen mimari manzaralar boyunca gezinirler.

Klasik Amerikan sinemasından farklı olarak, Antonioni çerçeve içinde karaktere ayrıcalık tanımaz. O, kompozisyonun insan figürü ile çevresi arasındaki ilişki hakkında olmasında ve duygunun onların karşılıklı etkileşiminden çıkmasında ısrar eder. Kamera mesafelidir, bazen cisimsiz bir gözlemcidir, kameranın hareketleri bir filmde bakışa kimin yetkili olduğu sorusunu sormamıza yol açar. Kim kime ve neden bakıyor? Onun filmleri diğer bütün yönetmenlerden daha fazla görüntünün dokunaklılığına ve açıkça ifade etme yeteneğine dayanır. Onlar kent uzamındaki insanın şiirleridirler.

Antonioni – *Çığlık* (*Il Grido*, 1957), *Serüven* (*L'Aventura*, 1960), *Gece* (*La Notte*, 1961), *Batan Güneş* (*L'eclisse*, 1962), *Kızıl Çöl* (*Il deserto rosso*, 1964) ve *Cinayeti Gördüm* (*Blow Up*, 1966) gibi filmlerde – birçok kuralı yıkar. Kesmenin yerine kompozisyonu geçirir, izleyiciyi bir aksiyondan diğerine geçirmek yerine çerçeveye bakmaya zorlar. Melodramın içsel dinamiklerini değiştirir. Aşırı duyguları bireyden mizansene aktarmak ve yeniden bireye dönmek yerine, bireyi mizansenin parçası haline getirir ve izleyiciden her ikisini de dikkatle incelemesini ister. Duygusal aşırılığın yerini değişen bir görsel dinamik alır. Duygu bu dinamikleri idrak edişimizden doğar ve asla filmin bizden istediğinin zihinsel olarak bilincinde olmaktan uzaklaştırılmaz. Bu sinema görülebilir olana karşı yükümlülüklerini geri ister ve melodram izleyicinin gözü ve aklının aktif katılımıyla sınırlı hale getirilir (bak. Resim 3.37).

Yasujiro Ozu

Antonioni izleyicinin gözünü kompozisyonu gözlemeye zorlayan ve karakteri karmaşık bir mizansenin sadece bir parçası haline getiren tek yönetmen değildir. Orson Welles ve Stanley Kubrick de bunu yapar. Hitchcock bunu ustaca ve çoğu kez müdahalasini belli etmeden yapar. Western'lerin büyük yönetmeni John Ford için de aynı durum geçerlidir. Japonya'da Yasujiro Ozu savaştan sonra ülkesindeki kültürün sessiz değişimine hitap eden çok sayıda ev/aile içi melodram yaptı. Adları kadar güzel ve etkili olan bu filmler – *İlkbahar Sonu* (*Banşu*, 1949), *Ochazuke no aji* (1952), *Tokyo Öyküsü* (*Tokyo monogatari*, 1953), *İlkbahar Sonu* (*Soşun*, 1956), *Sonbahar Sonu* (*Akibiyori*, 1960) – ironik, oldukça mesafeli olarak Japon orta-sınıf ailesini inceledi. Ozu kamerasını "tatami" (Japon evlerinde yer örtüsü olarak kullanılan hasır) konumuna yani zemine yerleştirir, evinde bir tatami üzerinde bir Japonun oturuşunu taklit eder. Ama bu taklit çerçeve içindeki özel bir bireyin bakış açısını tanımlamaz. Bu daha çok kültürel bir jest, bir ev içi Japon bakış açısından dünyaya bakıştır. Bu bakış açısı özel bir filmin anlatısıyla sınırlı olmayan ama bir bütün olarak kültürün anlatısından söz eden odalara ve ortamlara bir ilgiyi ve uzama bir saygıyı içerir.



Resim 9.13 • "Tatami" – yani zemine serilen bir hasırdan görülen orta-sınıf Japon ailesi (*Tokyo Öyküsü*).

Daha önce belirttiğim gibi Amerikan sineması, içinde insanların olmadığı uzam/mekanlara nadiren odaklanır ya da ilgi gösterir. Ozu bu uzamları sever çünkü içinde insan olmasa bile,

buralar insanileştirilir, içinde insanların yaşadığı yer haline getirilir ve bundan dolayı bu uzamlar, olmadıklarında bile insan varlığını muhafaza ederler. Onun kamerası birisi bir odaya girmeden önce bakar ve ayrıldıktan sonra da bakışını sürdürür. Bir kentin kurgusunu oluşturmak için ana anlatının arasına geçmekte olan bir trenin, bir taş bahçenin, asılı elbiselerin görüntülerini sokar. Ozu'nun dünyası özel kültürel ifadelerle tanımlanır.

Ancak Ozu'nun filmlerinin yanıltıcı bir melodramatik temeli yoktur. Bu filmler karışıklık içindeki ailelerle ilgilidirler. Ebeveynler ölür, kızlar evlenir, babalar sarhoş olur, kız kardeşler kötü huyludur, ev/aile içi merkez sürdürülemez. Bu durumların hiçbiri Amerikan sinemasının çok sevdiği histeri ve abartılı ifadelerle anlatılmaz, ne de izleyiciden bir karakterin ölümü ya da yanlış yola sapmış ruhun kefareti temelinde duygulanması istenir. İzleyiciden yalnızca gözlemesi, her şeyi bir araya getirmesi ve Ozu'nun mizanseni içinde aile içinin altüst oluşlarını aşan bir uyumu fark etmesi talep edilir.

DOUGLAS SIRK, RAINER WERNER FASSBINDER VE TODD HAYNES: BİR TÜR, ÜÇ TARZ

Her zaman, sonunda, başlangıçta olduğu gibi melodram vardır. Bu en esnek ve uluslararası türdür. Her ne kadar daha önce bu türün geleneklerini yıkmanın çok zor olduğunu söylediysem de, bu gelenekler esnektir ve tek tek yönetmenler tarafından biçimlendirilebilirler ve gerçekten değiştirilmeksizin yeni düzenlemelere zorlanabilirler. Bu nedenle tür incelememizi tek bir melodramatik anlayışın biri özgün, diğer ikisi yeniden yapım olan üç versiyonla bitiriyoruz.

Yeniden yapımlar çoğunlukla başarılı bir filmden türetmenin standart yöntemidir. Çok önemli bir yönetmen bile bunu yapar: Alfred Hitchcock *Çok Şey Bilen Adam*'ı 1934 ve 1956'da iki kere çekti. Stüdyo döneminde, standart film kurgu makinesi **moviola** üzerinde filmin eski versiyonunun kare kare kopyalanarak bir yeniden yapım gerçekleştirmek alışılmamış bir durum değildi. Daha az alışılmış olan, tek bir filmin – bizim durumumuzda farklı ülkelerden – değişik yönetmenler tarafından yapılan çok sayıda versiyonu ve her birinin filmin konusuna farklı kişisel ve kültürel bakış açılarından yaklaşmalarıdır. Bu olduğunda, yalnızca benzer bir anlatıyı yaratmanın üç farklı yolunu görme fırsatına sahip olmayız, aynı zamanda yaratımın dönem, ülke, kültür ve ilgili yönetmenlerin karakteri tarafından nasıl etkilendiğini anlama şansına da sahip oluruz.

Bu filmler Douglas Sirk'ün 1955'te yönettiği *Her Şey Senin*

İçin (*Aşktan Kaçılmaz, All That Heaven Allows*), Fassbinder'in 1974'te Almanya'da yönettiği *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir* (*Angst essen Seele Auf*) ve Todd Haynes'in 2002'ye yönettiği, eleştirel ve ticari açıdan başarılı filmi *Cennetten Çok Uzakta*'dır (*Far From Heaven*). Bu filmleri incelemek yalnızca türün nasıl işlediğini değil, aynı zamanda türün zamana, mekana ve kültüre nasıl yanıt verdiğini de ortaya koyacaktır.

Yönetmenler

Eğer Ozu sınırlı aile melodramından daha büyük bir kültürel uyumu çıkarma arayışında olduysa, Alman yönetmen Rainer Werner Fassbinder de perspektifi tarih ve politikanın içine yerleştirmek ve kültürdeki büyük güç/iktidar yapılarının bir mikro-kozmosunu aile içinde bulmak için melodramı inceledi. Fassbinder 1970'lerde (Alman sinemasının II. Dünya Savaşı sonrasında çok geciken yeniden doğum dönemi) Avrupa sinemasında ortaya çıkan önemli yönetmenlerden biriydi. Meslek yaşamına tiyatroda başladı ve 1969 yılında ilk filmini çekti ve 1982'deki erken ölümüne kadar – televizyon için çok bölümlü diziler de dahil – otuz dokuz film yönetti. Birçok türde denemeler yaptı ve hatta *Whity* (1971) adlı bir Western filmi bile çekti. İri, punk, açıkça gay olan Fassbinder aile ve devlet politikasına hitap etmenin bir tarzı olarak Amerikan sineması melodramını yeniden düşünmek için yola çıkan çok yetenekli oyuncuları ve teknik ekibi bir araya getirdi.

Bir süre Godard'ı ve diğer Avrupalı yönetmenleri taklit ettikten sonra Fassbinder, Douglas Sirk'ü keşfetti. Amerika'ya göçmen olarak gelen bir Alman olan Sirk 1950'lerde United Artists ve yapımcı Ross Hunter için çalıştı, türün sınırlarını zorlayan, izleyicinin aşırı duyguların ve bunların mizansende bol bol bulunmasının yaşamın yanılsatıcı taklitlerinden ziyade bu türün yapaylığının işaretleri olduğunun farkına varmasını sağlayan çok önemli ve muhteşem melodramları yönetti. Sirk melodramın yaşamın bir taklidi değil ama onun yoğunlaştırılmış, stilize bir temsili olduğunu biliyordu. Bir yandan melodramın sınırlarını genişletirken bir yandan da izleyiciye istediği gözyaşlarını vermeye yetecek kadar zeki olan ticari bir yönetmendi. Fassbinder bunları aldı ve kendi üzerlerine yansıttı ve bunları kişisel ıstırabın yansımaları olarak değil, bir kültür ve onun politikalarıyla ilgili daha büyük ifadeler (burası melodramın başladığı yerdir) olarak kullandı. Sirk ona yolu gösterdi, onun filmleri Fassbinder'e taklit ve altüst edebileceği görsel ve tematik yöntembilimi verdi. Sirk'ün filmlerinin çoğu 1950'lerin toplumsal başarısızlıkları ve bencilce

aşırılıklar üzerine yorumlardı. Fassbinder savaş sonrası Almanya'sının toplumsal ve politik durumunu açık bir şekilde iç içe geçirerek bu yorumu genişletir.

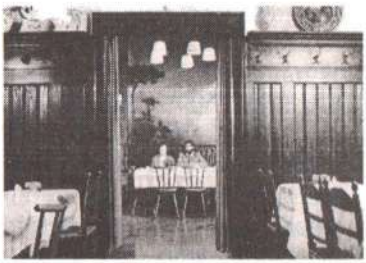
Todd Haynes'in filmi açıkça politik olmaktan çok, yumuşak bir şekilde hicivsel olmaya yönelir. Haynes, Sirk ya da Fassbinder'den daha çok, ilk önemli filmi *Superstar: The Karen Carpenter Story*'de (1987) oldukları gibi Barbie bebekler olduklarında bile karakterlerini gerçekten seviyor görünür. Bu film ciddi bir şekilde "kült" denebilecek birkaç filmden biri haline gelmiştir çünkü film kâr getiren önemli bir ürünlerinin kullanılma tarzından hoşlanmayan ve filmin gösterimini bile yasaklayan Mattel Corporation'ın (Barbie'nin sahibi) görüş alanından uzaklaştırılarak kelimenin tam anlamıyla gizlendi. Haynes'in sonraki filmleri konu ve stil açısından farklıdır. *Safe* (1995) yaklaşımında neredeyse Kubrickyendir ve alerjilere hassas olduğuna inanıp, maddi ve duygusal çağdaş dünyanın neredeyse her şeyine alerjisi olan bir kadına konsantre olur. *Velvet Goldmine* (1998) Glam Rock hareketiyle ilgili enerjik bir filmdir, müzikle doludur ve genel olarak keyiflidir. *Cennetten Çok Uzakta* Hayden'in ticari ve eleştirel açıdan en başarılı filmidir.

Bu çok önemlidir. *Cennetten Çok Uzakta* etkileyici, hafife alınmış, sakin bir şekilde filme çekilmiş ve 1950'lerde geçen bir melodramdır. İyi oyunculuk ve sakince etkileyen mizanseni hariç, genellikle çağdaş bir popüler filmi oluşturan öğelerin hiçbiri yoktur. Belki de bazı hayati toplumsal konulara, onları geçmişten süzerek temas etmesi, bizlerin eski sorunlar olarak gösterildikleri için bizi hâlâ rahatsız eden pek çok sorunla baş etmemize olanak sağlaması nedeniyle, izleyiciler kendilerini rahat hissettiler ve belki de onların artık varolmadıklarına inanabildiler. Belki de filmin popülerliği filmin iyi yapılmış, duygusal olarak karmaşık bir film olması gerçeğine bağlıdır.

Ortak Düşünüş Tarzı

Bu kitabın başından sonuna tartışmamızın itici gücü, olay örgüsünün filmin kendisi değil, filmin anlatısının ürünü olduğudur. Bir film olay örgüsüne indirgenemez çünkü olay örgüsü anlatının – öykünün filmin biçimi tarafından oluşturulması – ürettiği şeylerden yalnızca biridir. Ancak ikisi birbirlerini işleyen ve yeniden işleyen üç filmle ilgilenirken, onların nasıl dokunduklarını ve yeniden dokunduklarını, modellerinin ve anlamlarının nasıl değiştiğini görmeden önce ortak düşünüş tarzlarını bulmamız gerekir ve bu da olay örgüsünü anlatıdan soyutlamayı içerir. *Her Şey Senin İçin*, *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir* ve *Cennetten Çok Uzakta* kendi döneminin

toplumsal ve kültürel alanının dışında olan romantik bir tercih yapan bir kadın hakkındadır. Sirk'ün filminde üst-orta sınıftan, banliyöde yaşayan bir dul olan Cary Scott (Jane Wyman) bahçıvanı Ron Kirby'ye (Rock Hudson) aşık olur. Ron özgür ruhlu biridir, Henry David Thoreau okuyan arkadaşları vardır ve onlarla artık umutsuz bir hayatı yaşamamak hakkında konuşur. Fassbinder'in filminde bir Almandan dul kalan ve karı-koca Nazi partisi üyesi olan yaşlı Polonyalı ev sahibesi Emmi (Brigitte Mira), Almanların çalışmayacağı düşük ücretli işleri yapmak için getirilmiş Faslı bir göçmen işçi olan Ali'ye (El Hedi ben Salem) aşık olur ve onunla evlenir. Todd Haynes'in filminde Sirk'ün filmindeki atası gibi aynı banliyö sınıfından olan Cathy Whitaker Afro-Amerikalı olan bahçıvanı Raymond Deagan'ın (Dennis Haysbert) cazibesine kapılır.



Resimler 9.14 – 9.16 • Çiftler: Sirk'ün *Her Şey Senin İçin*'indeki Ron ve Cary (Rock Hudson ve Jane Wyman); Fassbinder'in *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir*'indeki Emmi ve Ali (Brigitte Mira ve El Hedi ben Salem); Haynes'in *Cennetten Çok Uzak*taşındaki Cathy ve Raymond (Julianne Moore ve Dennis Haysbert).

Bütün bunlar romantik melodramın malzemesidir. Her film farklı toplumsal nedenlerle yasaklanmış arzuları yaşayan bir kadını sunar. Her birinde karakterler aşırı duygusal altüst yaşarlarlar ve her

filmde onların çevresi, etrafındaki insanlar, aslında filmlerin bütün mizanseni bu aşırı altüst oluşun taşıyıcısı işlevini görürler. Ancak üç film de önemli ölçüde farklıdır ve yan yana izlendiklerinde hepsi birbirini yansıtır, birbirlerine karşı karşı hareket ederler, fikirlerini ve stillerini açığa vururlar.

Her Şey Senin İçin ve *Cennetten Çok Uzakta*

Bu iki Amerikan filmi, karakterlerinin benzerliği ve ortamları ile toplumsal kaygılarının aşinalığı nedeniyle birbirine çok yakındır. *Her Şey Senin İçin* bir düzeyde kendi melodramatik anlamında tamamen doğrudandır: Cary romantik ve cinsel arzuları nedeniyle korkunç bir şekilde acı çeker. Komşuları ve çocukları tarafından reddedilir ve kendisinin uygun bir şekilde kurban olmasıyla sona ulaşılır. Ancak mizansen olağanüstüdür. Sirk'ün bu dönemdeki filmlerinin çoğu gibi renk zengindir, doygundur ve çoğu kez artık hükmü olmayan siyah-beyazın aktaramayacağı tarzlarda alışılmamış biçimde doğal değildir. Cary'nin genç kızıyla konuştuğu bir sahnede, kızı annesinin bahçıvanla evlenirse yaşamlarının mahvolacağıyla ilgili mızıldanırken, ışık bir tayftan süzülüyormuş gibi gelir ve onları kırmızı, yeşil ve maviye boyar. 1950'lerin tamamen tersi olmasa da, Cary'nin kızı Freud'dan bahseden, gülünç bir şekilde Freud'dan bahseden gözlüklü entelektüel olarak tanımlanır. Kuşkusuz annesi bir eş bulabilir, duygularını yaşabilir (ve kırmızı giysiler giyebilir). Cary'nin oğlu onu azarlarken gösterişli bir televizyonun ardında yürür ve kasıtlı bir şekilde kendisinin annesinin duygularına ve gereksinimlerine ilgi duymadığını gösteren bir kompozisyon yaratır.

Aynalar ve ekranlar Sirk'ün görsel düzenlemelerinde göze çarpacak şekilde görünerek ya Cary'nin oğlunun annesini onaylamadığını ifade ederken televizyonun arkasında yürüdüğü gibi duyguların bloke oluşunu gösterir ya da karakterleri kendilerine yansıtıp, bize onların iki kere, ikiye katlanan duyguları gösterir. Bir ayna görüntüsünün en etkili kullanımı Cary'nin çocuklarının onun bir sevgiliyi tercih etmesine şiddetli öfkelerini unutmalarında gerçekleşir. Film ilerledikçe yetişkin çocuklar kendi ilişkileriyle ilgilenirler ama bunu annelerini Ron ile evlenme planlarından vazgeçmeye zorlamalarından önce yapmazlar. Oğlu yeni bir iş için deniz aşırı bir ülkede görevlendirilmiştir. Kırmızı elbise giyen kızı annesine inkar ettiği kendi cinselliğini keşfetmiş ve bir koca bulmuştur. Çocukları Noel hediyesi olarak aldıkları hediyeyle Cary'yi baş başa bırakırlar: bir televizyon. 1950'lerin ortasında bile diğer birçok şey gibi televizyonun da hem benimsendiğini hem de ona güvenilmediğini hatırlamamız gerekir. Televizyon tek başına yaşayan ev kadınına arkadaş olsun diye

alınmıştır. Çocukların hediyesini getiren satıcı Cary'ye "yaşamın geçit resminin artık parmak uçlarında olacağı" vaadinde bulunur. İroni şiddetlidir – Cary'ye başından itibaren şiddetli bir şekilde tutkusuna karşı olan çocukları tarafından tutkusunun yerini tutacak bir şey verilir. Televizyon çalıştırılır ve Cary'nin yansıması yeniden kendine döner. TV ekranı onun kendi yalnızlığının görüntüsünden başka hiçbir şey vermez.

Böylesi abartılmış görüntüler, yansımalar ve renkler yalnızca duygunun yükseltilmesine hizmet etmez, aynı zamanda onlardan geri adım atmamıza olanak sağlar. Sirk'ün filmlerinde gördüklerimizin yaşamın ve onun altüst oluşunun ustalıklı bir temsili olduğunu anlamamıza yetecek kadar yapaylık vardır; görüntülerde insanların olaylara ve duygulara yönelik berbat davranışları üzerine bir 1950'ler – ve 21. yüzyıl – izleyicisinin filmin yaşam değil, onu temsil eden görüntü olduğunu anlamasına yetecek kadar yorum vardır. Sirk bunu her yönüyle ister. 1950'lerin izleyicisini kendi karakterlerinin melodramının içine çeker ve aynı anda da izleyicini yaşamın perdede yaşananlar değil, yalnızca bir Technicolor görüntüsü olduğunu anlamasına olanak sağlamak için duygusal ve görsel abartı aracılığıyla o melodramdan bir uzaklaşma yaratır.

Öte yandan *Cennetten Çok Uzakta* görsel olarak *Her Şey Senin İçin*'den daha yumuşaktır. Haynes, Sirk'ün stilini büyük ölçüde yakalar ama bu stili daha düşük düzeyde ve ana karakterin başarısızlığı ya da güçsüzleşmesinin metaforu olarak sonbahar ya da kış ışığını parlatan soluk renklerin ara sıra parlamasıyla verir. Ayna görüntüleri ve hatta abartılı 1950'ler dekoru vardır ama daha az göz alıcı biçimde gösterilirler. Bunun bir nedeni vardır. *Cennetten Çok Uzakta* aynadan karanlık bir şekilde görülen *Her Şey Senin İçin*'dir. Aslında birkaç aynadan görülen. 21. yüzyılın başında yapılan film Sirk'ün filmiyle aynı dönemde geçer ve Haynes'in kafasında Fassbinder'in filmi de vardır. Filmde karşılaşılan konular onları şimdi bilme tarzımızla ve onların yaşanabilmiş olma tarzıyla, daha doğrusu Sirk'ün, Fassbinder'in ve izleyicilerinin bu konuları *Sirk'ün filmi aracılığıyla* deneyimleme tarzıyla ifade edilir. Filmi Sirk'ün döneminde geçiren Haynes, Fassbinder'in *Ali*'yi 1970'ler Almanya'sına uygun hale getirmesi tarzında, 1950'leri 2000'lerin başına uygun hale getiremez. Haynes 1950'leri, 2000'li yılların başı için bir ayna olarak kullanır ve Sirk'ün filmiyle doğrudan ve Fassbinder'in filmiyle dolaylı olarak bir tür pinpon etkisi yaratır. Bu nedenle *Cennetten Çok Uzakta* sakince ve çoğu kez oldukça ironik biçimlerde kendi karakterlerini ve anlatısını değiştirir.

Irk

Örneğin Cathy'nin bahçıvanının cazibesine kapılması bir odak noktası olarak kalır. Ancak bahçıvan bir Afro-Amerikalıdır. İki şey olur. Sirk'ün filminde Afro-Amerikalılar yoktur. Sirk'ün filminin geçtiği bembeyaz Connecticut banliyösüne onlar uymazlar. Bu Sirk'ün ya da 1950'lerin ırksal sorunları yok saydıkları anlamına gelmez. Bu dönemin ezici baskılarının ortasında Hollywood'un gurur duyabileceği bir film vardı: ırkı ilerici tarzda işleyen, hatta yalnızca ilerici tarzda da değil devrimci tarza yakın olan Joseph Mankiewicz'in *Can Düşmanı* (*No Way Out*, 1950). Sirk beyaz bir kadın ile hizmetçisinin birbirlerine yakınlaştığı ve hizmetçinin, kızının beyaz diye olumsuz yaklaşımıyla karşı karşıya kaldığı bir 1930'lar filminin yeniden yapımı olan *Sahte Mutluluk*'ta (*Zehirli Hayat*, *Imitation of Life*, 1959) ırksal sorunların liberal bir okumasını yapmaya çalıştı. Ancak *Her Şey Senin İçin*'de Sirk için Cary'nin kendinden yaşça ve sınıfsal açıdan aşağıdaki beyaz bir erkekle muhabbetini başlatan ve sonuçta ıstıraba neden olan cinsel duygulara sahip olması yeterliydi. Haynes için Cathy ve Raymond çok farklı şekillerde gönderme yapılan ırkçı nefret denizinin ortasında karşılıklı nezaket ve yalnızlıktan birbirlerine yakınlaşırlar. Bir partide bir misafir Zencilerin (Negro) olmaması nedeniyle kentlerinde ırksal sorun olmadığına dair bir şaka yapar. Haynes sakin bir şekilde bakmakta olan Afro-Amerikalı garsonlara kesme yapar. Ailenin Miami'de tatilde olduğu korkunç bir sahnede bir Afro-Amerikalı çocuk masum bir şekilde otelin havuzuna ayağını sokar ve misafirler dehşet içinde ve iğrenerek bakarlarken çocuk havuzdan çekilir.

Cathy ve Raymond arasındaki ırklararası ilişki en azından onlar arasında sakin bir şekilde gösterilir ancak bu ilişki yüzeye çıktığında, her ikisi de o kadar hakarete uğrarlar, hatta Raymonda fiziksel olarak o kadar tehdit edilir ki, Raymond kızını ve kendisini korumayı, kentten ayrılmayı ve Cathy'yi ıstırap verici şekilde yalnız bırakmayı tercih eder. Raymond ve Cathy arasındaki sahneler, Cathy'nin karakterine onun nezaketini değiştiren bazı ilginç çeşniler kazandırılsa bile, sinemadaki en etkileyici sahneler arasındadır. Cathy, Raymond'u tanıdıktan sonra bile ne zaman bir Afro-Amerikalıyla karşılaşsa ürker. Çocuklarıyla ilişkisi katı ve nahoştur. Ancak Raymond ile ilişkisi rayına girdiğinde, ilişkileri genellikle ikili çekimde onların yakınlıklarını göstermek için doğrudan bir şekilde gösterilir. Ne yazık ki ne zaman başka insanlarla bir araya gelseler, daha derin bir yakınlığın potansiyelleri bastırılır. Ne zaman etrafta birileri olsa, onlar acımasız bakışların nesneleridirler; onlar kaybetme ve nefretin nesneleri olmaya dair

önceden kararlaştırılmış duygusuyla dolu görünürler. Bu Haynes'in kadınlarının tipik bir incinebilir ve tecrit olma durumudur. *Safe*'de banliyöde yaşayan eş Cathy White – yine Julianne Moore tarafından oynandı – her yerde karşılabilir bir şekilde incinebilir, son derece yalnız ve içe dönüktür. Öylesine ki dış dünya tamamen bir tehdittir ve onun çaresizliğini ifade eder. *Safe* bir kadının iddialı olmasının ve kendini dünyaya dahil etmesinin bir alegorisidir. Karşılığında ise dünya ona saldırır ve onun çaresizliğini ifade eder. *Cennetten Çok Uzakta* kendi merkezini – 1950'lerde, bugün olduğu gibi aile merkezini – koruyamayan bir kadının melodramıdır. Bunun bir nedeni başka bir ırktan bir adama suç oluşturan aşkıdır. Başka bir nedeni Sirk'ün muhtemelen dokunamadığı bir konudur.

Toplumsal Cinsiyet

Cennetten Çok Uzakta önceki iki filmin anlatı çeşitlemesi içinde eşcinsellik konusuna girer. Bu konudan daha fazla kültürel uyumsuzluk ve düpedüz şiddet yaratan birkaç toplumsal cinsiyet konusu vardır ve Haynes bu konuyu yalnızca duyarlılıkla değil, aynı zamanda geçmişe yerleştirerek işler. 1950'lerde, aslında bütün sinema tarihinde gay'ler genellikle cicili bicili, komik karakter olma ya da göz kırpma ve başını öne eğme jesti gibi yollar hariç ekranda tanımlanamadılar. Sinemanın dışında da 1950'ler gay'ler için çok zordu, kural dışı diye taciz edildiler. Ancak eşcinselliğe yönelik olumsuz çoğunluk tutumuna rağmen bu olgu her zaman varolmuştur. Belki de eşcinsel kadınlar ve erkekler çok yakın zamanlara kadar bir underground hayatı yaşamak zorunda oldukları için, bu gerçekten kural dışı olmuştur. Bu birçok yaratıcı insanın gay olduğu ve yaramazca ve gizlice olsa da ne mutlu ki kendi varlıklarını hissettirdikleri sanatlarda bir gerçektir.

Bu da *Cennetten Çok Uzakta*'da bir gay karakterin devreye girişi için ilgi çekici bir dizi nedeni oluşturur. Todd Haynes açıkça gay'dir. Sirk'ün yapımcısı Ross Hunter da gay'di; Rainer Werner Fassbinder gay'di ve belki de bu üç filmdeki en yıkıcı unsur, sadece çıkarsama sonucu olsa da, *Her Şey Senin İçin*'de bahçıvanı oynayan Rock Hudson da gay'di. Rock Hudson 1950'lerde ve 1960'ların başında Hollywood'da ve 1970'lerde de televizyonda önemli bir yıldız oyuncuydu. Onun eşcinselliği film piyasasında biliniyordu ve çalıştığı stüdyo olan Universal onun cinselliğine dair bilgiyi ona tapınan insanlardan büyük bir başarıyla saklamaya çalıştı. Neredeyse her zaman maço rolleri, hatta bir Douglas Sirk Western'i olan *Taza, Son of Cochise*'de (1954) bir Kızılderiliyi bile oynadı! Sirk'ün bir stüdyo yönetmeni olduğunu ve önüne gelen projeleri alıp, onları yalnızca yapabildiğince kendi kişiliğiyle işlediğini

unutmamalıyız. Kuşkusuz *Her Şey Senin İçin*'de Hudson'ın rolü güçlü, kendine yeterli, tümüyle bağımsız, ancak nazik, bitkilerin bakımını yapacak kadar nazik; kendisi ve Cary için birlikte yaşamı oluşturacak kadar güçlü biridir. Eğer bir klişeyle oynarsam, Sirk'ün ellerinde Hudson'ın "kadınsı" yanının görünmesine çoğu kez izin verilir ve Hudson, Sirk'ün beş filminde oynamıştır.

Hudson'ın gay'liği en azından 1980'lerin başında AIDS olana kadar halk tarafından bilinmiyordu ve televizyon dizisi *Hanedan*'da (*Dynasty*) gözle görülür bir şekilde aşırı zayıflamıştı. Haynes'in *Cennetten Çok Uzakta*'da eşcinselliği odak noktası yapmasını sağlayan bu gizliliktir. Çok hassas bir iş yaptı. 2000'li yıllarda hâlâ bir çok çevreden küfür yese de, eşcinsellik birçok mücadelenin ardından oldukça açık hale geldi. Televizyon programları ve bazı filmler gerçekçi olmasa da toplumsal ve kültürel bir veri olarak bununla ilgilendiler. Ancak Haynes'in filmi bu meselenin açık değil, gizli olduğu 1950'lerde geçer. Haynes meseleyi daha problemli hale getirmemek için iki şeye dikkat etti.

Cathy'nin kocası rolünde en çok zorla gülümsemesi ve maço rolleriyle bilinen oyuncu Dennis Quaid'i oynattı. Ona tamamen itici görünecek şekilde makyaj yapıldı, çirkin bir burun eklendi ve yönetmen onu bir tür kederli, umutsuzluğun üzüntülü havasıyla oynattı (bak. Resim 5.1). Eğer Rock Hudson romantik melodram ve komedilerde heteroseksüel olarak görünen 1950'lerin gay erkeğiyse, olgun sert erkek Dennis Quaid de bir 2003 filminde ailesine iyi bakan iyi bir baba olmak için sert olmaya çalışan ama başarısız olan bir 1950'ler gay erkeği haline gelir. Kendi cinselliğine teslim olmadan önce, yakın zamanlara kadar hastalık olarak görülen eşcinselliğinin "tedavisi" için bir psikiyatriste gider ve gece geç saatlerde bürosunda ta ki karısı tarafından yakalanana dek gizli ilişkiler kurar.

Bütün bunların sonucu iki – biri 1950'ler için, diğeri 2000'ler için – imkansız aşk arasında kalan Cathy'de süren ve artan bir ümitsizliktir. Kocasının "sırrını" keşfeder ve onun kadar çaresizdir. Sonunda hem kocası hem de Raymond terk ettiklerinde (Raymond diğer Afro-Amerikalılar tarafından tehdit edilir ve kızı da Cathy ile arkadaşlığı nedeniyle beyaz çocukların saldırısına uğrar), Cathy tamamen tek başına kalır. Tren istasyonunda Raymond'la el sallayarak vedalaşır ve kışın gece geç saatte fırtınalı bir havada sokakta yürür. *Her Şey Senin İçin*'in başlangıcını taklit eden açılış çekiminin tersine kamera vinçle vaktinden önce çiçek açmış bir dala yükselir. Ancak sokaktaki her şey o kadar gri, Cathy de o kadar çaresiz durumdadır ki, bu umut filizi bile melodramla insanların adiliği ve kederine zıt olarak doğanın devamlılığı imasından daha fazla uzlaşamaz.

Her Şey Senin İçin'de Cary farklı bir baskı türünün acısını çeker. Bu melodrama hakim olan tek sorun tam olarak cennetin ne kadar izin vereceğidir. Bu türe dair önceki tartışmalarımızdan yalnızca biraz izin vereceğini biliyoruz, ki Haynes de karakterlerinin hayatlarının cennetten ne kadar uzak olduğunu göstererek bunu kabul eder. Sirk'ün filminde Cary'nin arkadaşları ve akrabaları onun zaten bitirmiş olduğu aşkını reddetmelerini unuturlar. Onu baş ağrıları nedeniyle bir doktora gitmeye zorlarlar – cinsel baskı için hoş bir 1950'ler yer değiştirmesi. Yalnızca bir kar birikintisinden düşen ve ciddi biçimde yaralanan Ron'u görmek için Ron'a gitmeye karar verir. Sonuçta onun bakıcısı, hemşiresi olmaya karar verir. Ron'un yattığı ve Caty'nin onun yanında oturduğu pencerenin dışında bir dişi geyik görünür ve şefkate geri dönüşü ve belki de aşklarının yeniden yaşanmasını vaat eder. Ama hangi terimlerle? 1950'lerin terimleriyle. Cary annelik rolünü üstlenir; Ron edilgin "oğul"dur. Yeniden aşık olacaklarına dair bir anlayış yoktur. Melodram kurban olma üzerinde çalışır. "Ayı bırak ... Bizim yıldızlarımız var."

Fassbinder – *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir*

Sirk melodramı aldı ve tıpkı Ford'un *Çöl Aslanı*'nda Western'in sınırlarını zorlaması ya da Welles'in *Bitmeyen Balayı*'da karanlık görüntüleri abartarak kara filmi zirvesine taşıması, Kubrick'in *2001*'de bilim-kurguyu evrenin ötesine itmesi gibi, onun sınırlarını zorladı. 2002'de Haynes, Sirk'ün filmini yeniden yaptı ve duygusal kaçışın yalnızca herkesin ev/aile içi merkezin korumasını yitirirmesi kadar imkansız bir aşk olarak sunulduğu bir melodram yarattı.

Fassbinder 1974'te *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir*'i yaptığında yalnızca kendi yaratıcı enerjisinin zirvesinde değil, aynı zamanda bir şeyleri keşfeden filmleri bekleyen, türleri düşünen ve onları değerlendiren bir izleyici için dünya çapındaki yaratıcılığın zirvesinde film yapıyordu. Fassbinder'in Sirk'ün filmleriyle yaptığı tam da budur.

Fassbinder, Sirk'ün öncülünün temel kabalığını – yaşlı bir kadının kendinden sınıfsal olarak aşağıda olan genç bir erkekle aşkı – alır ve onu politik ve toplumsal bir alegoriye dönüştürür. Toplumsal ve politik olanın Sirk'ün filminde zaten olduğunu, *Her Şey Senin İçin*'in 1950'lerdeki baskının ve önyargının bir tür aynası olduğunu belirtmiştim ancak Fassbinder bunun ötesine geçer. O dönemde Almanya'nın açık politik bir sorunu olan ve Almanların hem gereksinim duyduğu hem de nefret ettiği yabancı işçi ithalini alır ve bu meseleyi filminin itici gücü haline getirir. Yalnızca

toplumsal ve politik konular aracılığıyla çalışmaz, aynı zamanda – çok da dolaylı olmayarak – sosyal politikadan konuşur.

Ancak burada olan biten çok fazla şey vardır. Fassbinder, Sirk'ün örtük toplumsal yorumunu açar ve aynı zamanda *Her Şey Senin İçin*'in melodramını alır ve onu mizansenine kadar altüst eder. Sirk'ün zengin, muhteşem ve dikkatle bütünleştirilmiş renk şemasının yerine, Fassbinder yalın ile gösterişli olan arasında gider gelir. Onun özneleri yoksul Almanlar ve Faslılar olduğu için süslü evler değil, sıkışık daireler, kasvetli sokaklar ve keyifsiz bir bar vardır (Cathy ve Raymond'un bir baloda dans ettikleri sahneyi Haynes *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir*'den alır). Fassbinder aslında etki için ışığı kullanır. Sirk gibi o da tutkuyu ya da ironik bir biçimde tutkunun imkansızlığını göstermek için kırmızıyı kullanacaktır. Ancak bu filmde çoğunlukla oldukça sert, güçlü ana ışığı kullanır. Her şey aydınlatılır. Fassbinder aynı zamanda özel etki için Sirk tarzı kamera stratejisini kullanır. Sirk'ün örneğin karakterlerini nesnelerin arasından görüntülemeyi, onları ekranların ardında çerçevelemeyi ya da onların aynalardaki yansımalarını gözlemeyi sevdiğini belirtmiştim. Fassbinder neredeyse her zaman karakterlerini dairelerin kapı eşiğinde ya da odaların girişinde çerçeveler. Kamerasını uzağa yerleştirir, karakterlerine bakar, bakışımız ve başkalarının bakışı içinde onları izole eder ve bazen karakterlerin doğrudan bize bakmasına izin verir.

Brecht'in Etkisi

Bu bizi Fassbinder ve onun çağdaşlarının çoğunun, özellikle de Fassbinder'i de etkilemiş olan Jean-Luc Godard üzerindeki önemli etkiyi incelemeye götürür. Fassbinder yalnızca melodramatik ilkeleri ve yapıları altüst ya da ters yüz etmez; bunların nasıl kullanılabileceğini, yapaylıklarını göstererek mekanizmalarının nasıl ortaya koyulacağını gösterir. Politikayı kişisel olanın içinde ya da izleyiciyi melodramın içinde yutmak yerine, Fassbinder kişisel acı çekme ve duygusal öz-baskının nasıl mikro ve makro düzeylerde politik olaylar olarak anlaşılabileceğini gösterir. Örneğin karakterlerini, onların bir filmde çerçevelenmiş karakterler olduklarını ve aynı zamanda sınırlamalara, kendilerini güçsüzleştiren dünyanın baskılarına maruz kaldıklarını gösterecek şekilde çerçeveler.

Aynı zamanda izleyiciyi bir adım geriye çekilip biraz uzak durmaya ve karakterleri uzaktaki kapı eşiklerinde çerçeveleyip, çerçeve içinde çerçeve oluşturmasında olduğu gibi bir miktar tarafsız bakmaya davet ederek, melodramın, bu tür için büyük önem taşıyan entelektüel düzeyde nasıl kullanılabileceğini gösterir. Fassbinder sanat yapıtının kendisini gizemli hale getirmemesi ya da

görünmez kılmaması, aksine kendisini inceleyemeye açması gerektiğini söylemiş olan önemli solcu oyun yazarı Bertolt Brecht'ten etkilendi. Brecht için bir yapıtın biçimi ve yapısı kendisini görünmez yaptıkça, izleyici yanılsama inancı içinde daha da aptallaştırılır. İzleyici aptallaştıkça, ondan daha fazla yararlanılır. Biçim ve yapı daha görünür hale geldikçe, izleyici biçim ve ideolojinin işleyişini ve nasıl ayrılmaz olduklarını daha fazla anlar ve sanat yapıtı, kültürdeki daha büyük güç/iktidar yapılarını anlamanın aracı haline gelir. Brecht sanatını, yapıt ile izleyici arasında uzaklık yaratan ve böylece yapıtların işleyişlerini ve alımlanışlarını görünür hale getiren yabancılaştırma efektleri içinde inşa eden bir oyun yazarıydı ve sinemayla da ilişkiliydi.

Fassbinder karakterlerini kapı eşiklerinde ve odaların içlerinde çerçeveler, böylece izleyici kameranın çerçeveleme yaptığının ve bu çerçevelemenin karakterler ve onların durumları üzerine nasıl yorum yaptığının bilincine varır. Fassbinder, Hollywood standartlarına göre hiç de çekici olmayan karakterlerin olduğu rahatsız edici anlatılar yaratır. Bu Sirk'ten önemli bir kopuştur – Haynes bile bunu yapamaz. Baş kadın karakter olarak üst-orta sınıftan yaşlı bir kadın yerine, Fassbinder, kocası Nazi partisinin bir üyesi olan çamaşırcı bir dulu (ne dediğinin farkında olmadan "o zaman herkes öyleydi" der); yakışıklı bir genç bahçıvanın yerine, zengin bir kültürün pis işlerini yapması için getirttiği beyaz olmayan insanların karşı karşıya olduğu baskılar, aşağılayıcı muameleler ve hor görmelerin ıstırabını yaşayan gösterişsiz, etkisiz Faslı göçmen bir işçiyi geçirir. Kuşkusuz Haynes'in filminde bir istisna vardır: bu filmdeki bahçıvan Ali gibi benzer bir aşağılanmanın acısını yaşayan (kızı sınıf arkadaşları tarafından taşlanır) ve yine Ali gibi herkesin acımasız bakışının nesnesi olan bir Afro-Amerikalıdır.

Yaşlı Alman kadın ve genç Faslı göçmen birbirlerine aşık olur ve evlenirler. Fassbinder bunu öylesine etkileyici bir hale getirir ki, bunun nasıl mükemmel bir biçimde saçma olduğunu anlamamız için kendimizi sarsmamız gerekir. Aslında bu olamazdı. Ama bu Brechtyen anlayışın bir parçasıdır. "Gerçek yaşamda" sıradan melodramın geleneksel saçmalıkları asla olamazdı. *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir*'in anlatı yapısı ve olayları yalnızca bu saçmalıklara işaret eder ve bunlarla ilgili varsayımlarımızı incelememizi sağlar. Film bizi melodramda kanıksadıklarımızı ve bunların ne kadar incelenmeden kaldığını anlamaya davet eder. Bu bir yabancılaştırma aygıtıdır. Aynı zamanda Emmi ile Ali'nin aşkı herhangi bir melodramın sunabileceği kadar duygusal olarak etkileyici bir olaydır ve imkansızdır.

Resim 9.17 • *Her Şey Senin İçin*'deki berbat bakışlar.

Brecht'ten başka etkilenmeler de vardır. Fassbinder dramatik aksiyonu durduracak ve karakterleri kameraya dönüp dik dik bakacaklar, bizi sahnenin yapaylığını kabul etmeye zorlayacaklardır. Evlendikten sonra Emmi ve Ali gösterişli bir Münih restoranına giderler. (Emmi, Ali'ye buranın Hitler'in gözde mekanı olduğunu söylemez!) Baş garson tarafından küçümsenirler ve menü kafalarını karıştırır. Bu korkunç şekilde utandırıcı bir sekanstır. Sekans restoranın kapı eşiğinin dışına yapılan bir kesmeyle sona erer, kamera basitçe oyunculuğu bırakan ve bizim gibi uzun süre kameraya bakan bu zavallı çifti çerçeveler ve onlara bakar (bak. Resim 9.15). Biraz sonra filmin en duygusal sahnesinde Emmi ve Ali bir açık hava restoranında otururlar, Emmi maruz kaldıkları nefret nedeniyle ağlar; ikisi de etraflarındaki insanların bakışlarıyla tecrit olurlar. Fassbinder onlar oyunculuğu kesip sadece birbirlerine baktıkları sırada yine onlardan uzağa kaydırma yapar.

Bakış

Bakışın kendisi bir yabancılaştırma aygıtıdır. Herkes Ali ve Emmi'ye bakar ve Haynes *Cennetten Çok Uzakta*'da bu aygıtı kullanır. Karakterler diğer insanların gözünde nesneler, Öteki haline gelirler. Hollywood devamlılık stilini tartışırken, çekimlerin karakterlerin bakışıyla nasıl oluşturulduğundan ve izleyiciye onları neye baktıklarının nasıl gösterildiğinden bahsetmiştik. Bakışın toplumsal cinsiyet yanını, erkek karakterlerin kadınlara bakışını incelemiştik. Fassbinder'in ve daha sonra da Haynes'in gözünde bakış hem bir anlatı aygıtına – bize nefreti ve korkuyu anlatmanın

bir yolu – hem de sinemasal eylemin kendisinin bir yansımasına dönüşür. Bunlar yalnızca genelde sinemasal bakışı değil, aynı zamanda insanları görünüşte ya da dolaylı olarak farklı olanlara baktıran daha büyük kültürel koşulları ve bakışın nesnelerine dönüşen insanlar üzerindeki etkiyi düşünmeye zorlayan efekte dikkat çekerler.

Fassbinder'in Anlatısı

Cary ve Ron, Cathy ve Raymond gibi bir araya gelmesi imkansız çift olan Emmi ve Ali de sinemasal öncellerinden ve ardıllarından daha abartılı bir dizi aşağılanmaya uğrarlar. Emmi'nin komşuları onu hor görürler; ailesi ona hakaret eder. Öfkelerini kadının sahip olduklarından çıkarırlar. *Aşktan Kaçılmaz*'da Cary'nin çocukları büyük ölçüde sorumlu oldukları yalnızlığını unutması nasıl bir televizyon satın aldıklarını hatırlayın. *Korku Ruhu Yer Bitirir*'de Emmi'nin oğlu – çocuklarının ona ve Ali'ye iğrenerek bakışlarının yavaş bir pan çekiminin ardından – onun olması yakın evliliğine öfkesini göstermek için televizyonuna tekme atar. Bu, reddedişin zirvesinin bir parçasıdır. Komşuları Emmi'den uzak dururlar ve Ali'nin arkadaşlarını evine çağırdığında polise haber verirler. Mahalle bakkalı Ali'ye yiyecek satmayacaktır. İnsanlar onlara dik dik bakarlar. Televizyonun kırılması sadece yer değiştirmiş bir öfke davranışı, sınırları ihlal eden annenin karşısında bir mala karşı gösterilen şiddettir. (Yeri gelmişken, *Cennetten Çok Uzakta*'da televizyon sakin ama ısrarlı bir şekilde işlev görür: Cathy'nin kocası bir televizyon üreticisi için çalışır).

Resim 9.18 • Bakmakta olan insanlarla dolu olan *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir*'de Emmi'nin ailesi ona ve Ali'ye dik dik bakıyor. Soldan ikinci Fassbinder.

Resim 9.19 • *Cennetten Çok Uzakta*'da bir sanat sergisinde Cathy ve Raymond'a bakan insanlar

Daha sonra Fassbinder durumu tersine çevirir. Ne de olsa melodramın önemli bir bileşeni olaylarda ani ve çoğu kez tesadüfi bir dönüşmedir. Birden Emmi'nin çocukları annelerinin bebek bakımı için ideal olduğunu anlarlar; komşular Ali'den mobilyaların taşınmasına yardım etmesini isterler; işinin süpermarketler tarafından bozulduğunun farkına varan bakkal, Ali'ye dükkanında iyi davranır. Ancak dışarıdakiler onlara yönelik tutumlarını kendi gereksinimlerine göre değiştirirlerken, Ali ve Emmi ters yönde bir değişim geçirir ve birbirlerinin istismarcıları haline gelirler. Emmi komşularına Ali'nin kaslarını göstererek gösteriş yapar ve Ali'nin arkadaşlarının evlerine gelmelerine izin vermeyi reddeder. Buna karşılık olarak Ali de kendisini semtteki bir Fas barını işleten kadının kollarına bırakır. Daha önce de Emmi, birlikte çalıştığı insanlar tarafından dışlanmıştı. Şimdi ise büro temizleme ekibine katılmış bir yabancıyla alay etmek ve onu dışlamak için diğerlerine katılır. Fassbinder bir çekimi kelimenin tam anlamıyla kafiyeli hale getirerek buradaki özel bir amaca işaret eder. Fassbinder'in kamerası önce Emmi'yi çalışma arkadaşları onunla alay ederken, merdivende tek başına oturmuş öğle yemeğini yerken gösterir. Emmi sanki hapsedilmiş gibi merdiven parmaklıklarının arasında görüntülenir. Daha sonra Emmi, aralarına yeni katılan işçiyle dalga geçenlere katıldığında, kamera bu zavallı ruhu tam da Emmi'yi yaptığı gibi çerçeveler. Baskı kafiye gibi geri döner.

Mutluluk Her Zaman Keyifli Değildir

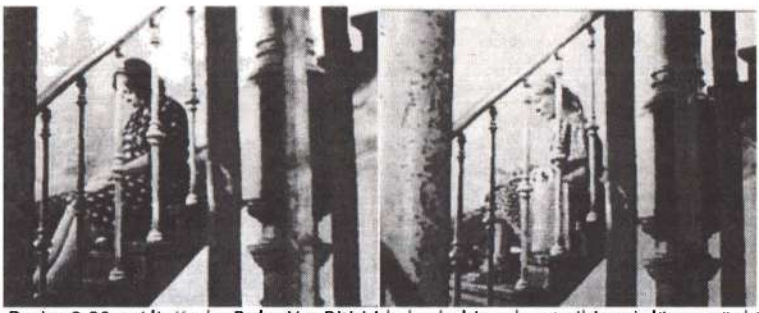
Fassbinder için baskı (oppression) içselleştirilmiş bir şey değildir. Öz-baskı (repression) yalnızca cinsel değildir. Mutsuzluk

Resimler 9.20 – 9.21 • *Her Şey Senin İçin*'de televizyon Cathy'nin imgesini yansıtır. Oğlu ona kendisini beğenmişcesine gülümsüyor. Emmi'nin oğlu öfkesini ifade etmek için televizyonu tekmeliyor.

her zaman berbat bir aşkın ya da başarısız bir evliliğin sonucu değildir. Öz-baskı ve mutsuzluk toplumsal ve politik olgulardır; bunlar iktidar ve üstünlük sağlamakla (bir gücün kullanımıyla) – birazcık gücü olanın bunu daha da az gücü olanı baskılayarak uygulamasıyla – ilgilidir. Bu baskı ve zarar görme döngüsünün kendisi – gücün sürekli olarak gücü olmayanları yönlendirdiği – devletin uyguladığı daha büyük güç ve baskılama döngüsü içinde kontrol altına alınır. Melodramatik bir yenilenme ve aşk vaadiyle Emmi ve Ali barışır. Birbirleriyle ilk karşılaştıkları Orta Doğulu göçmen işçilerin gittiği barda buluşurlar ve dans ederler. Bir mutlu

son tehdidi vardır ancak Fassbinder filmin başına koyduğu ve Godard'ın *Hayatını Yaşamak* (*Vivre sa vie*, 1962) filminden aldığı bir ifadeyle bizi uyarır: "Mutluluk her zaman keyifli değildir." Dansın ortasında Ali yere yığılır.

Her Şey Senin İçin dışarıda karlar içindeki bir geyik görünürken, Cary'nin Ron'un yatağının başucunda annelik konumunu üstlenmesiyle biter. Eğer Cary ona iyi bakarsa, Ron iyileşebilecektir. Ali'nin yere yığılmasının Ali ve Emmi'nin barışmasıyla hiçbir ilişkisi yoktur. O bir ülser hastasıdır. *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir*'in finalinde doktor Emmi'ye umut vermez ve Ali'nin asla iyileşmeyeceğini söyler. Onun hastalığı, kendilerine ev sahipliği yapan ülkede karşılaştıkları korkunç koşullara ve aşağılanmalara göçmenlerin verdiği ortak bir fiziksel yanıttır. O nihayetinde devlet gücünün ve kültürel önyargının bir kurbanıdır. Aşağılanmalar ve ülser o ölene kadar sürecektir. Film Ali'nin hastane yatağındaki görüntüsüyle biter. Pencerede bir geyik değil, yalnızca bir Münih öğleden sonrasının soğuk ışığı vardır. *Her Şey Senin İçin* ve *Cennetten Çok Uzakta*'da olduğu gibi kadınlar tek başına kalırlar, Sirk'ün filminde hemşire ve bakıcıya, Fassbinder ve Haynes'in filminde tamamen yalıtılmış kişilere dönüşürler.



Resim 9.23 • *Ali: Korku Ruhu Yer Bitirir*'de baskı bir nakarat gibi geri döner, çünkü yabancı işçi Emmi'nin birlikte çalıştığı insanların bakışlarıyla hapsedilmesi tarzında kompozisyon içinde hapsedilir. İkinci çekimde Emmi bu kez bakanlardan biri olur.

KISA SONUÇLAR

Sinemanın büyük bir alanını, kendi yineleme ve aynı zamanda da kendisini çekici ve zannedersem eğlendirici anlayışlarla yenileme olanaklarını gösterdiğimi umuyorum. Klasik Hollywood stili lehine ve aleyhine söylenecek çok şey var. Ne de olsa neredeyse yüzyıldan bu yana var ve pek değişmedi. Aynı zamanda denemeler yapan yönetmenler hakkında da söylenecek çok şey var çünkü yalnızca onlar sinemayı ileri, sınırlarının ötesine götürerek canlı tuttular. Onlar sayıca çok ve yapıtları da popüler olmayabilirler. Ancak sinemanın canlı olmasına, biçimini

zenginleştirmeye ve kültürümüzün büyük melodramını ferahlatmaya hizmet ederler.

NOTLAR VE REFERANSLAR

Western••Bak. Philip French, *Westerns: Aspect of a Movie Genre* (N. Y.: Viking Pres, 1974). Edward Buscombe ve Roberta E. Pearson (der.), *Back in the Saddle Again: On the Western* (BFI Publishing, 1998).

Manzara••İçinde yaşayabileceği ev/aile içi bir uzam yaratan kovboy kahraman düşüncesi için bak. J. A. Place, *The Western Film of John Ford* (Secaucus, N. J.: Citadel Pres, 1974).

Western Yıldız Oyuncusu ve Western Yönetmeni••Robert Warshow'un "Movie Chronicle: The Westerner"ı *Film Theory and Criticism*, ss. 703-16'da bulunabilir. John Wayne üzerine en iyi kitap için bak. tarihçi Garry Wills, *John Wayne: The Politics of Celebrity* (Londra: Faber and Faber, 1999). John Ford üzerine düzinelerce kitap ve makale vardır. Yukarda künyesi verilen J. A. Place'in kitabı iyi bir başlangıç olabilir.

Bilim-Kurgu••*Visionary Architecture* (*Hayali Mimari*) Ernest E. Burden'in bir kitabının adıdır ve Annette Michelson tarafından bilim-kurgu filminin gelecek görüntülerine gönderme yapmak için kullanılır. Ayrıca bak. J. P. Telotte, *Science Fiction Film* (New York: Cambridge University Pres, 2001) ve Vivian Sobchack, *Screening Space: The American Science Fiction Film*, 2. Baskı (New Brunswick: Rutgers University Pres, 1997). UFO'ların güvenilir, özet bir tarihi için bak. http://www.angelfire.com/co/Area51info/shthistory.html.

Avrupa ve Diğer Sinemalar••Savaş sonrası Avrupa ve uluslararası sinemanın iyi bir incelemesi için bak. Robert Phillip Kolker, *The Altering Eye* (New York: Oxford University Press, 1983).(*Değişen Bakış*, çev. Ertan Yılmaz, De Ki Yayınevi, Ankara, 2010). Bu kitabın baskısı tükenmiştir ve internet ortamındadır: http://otal.umd.edu/~rkolker/AlteringEye.

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği••Mussolini, Cinecittà ve Yeni-Gerçekçiliğin tarihi için bak. Peter Bondanella, *Italian Cinema: From Neorealism to the Present* (New York: Frederick Ungar, 1983).

Fransız Yeni Dalgası••Bu hareketin en iyi tartışması için bak. James Monaco, *The New Wave: Truffaut, Godard, Chabrol, Rohmer, Rivette* (New York: Oxford University Press, 1976). (*Yeni Dalga*, çev. Ertan Yılmaz, İstanbul, +1 Yayıncılık, 2006.)

Fassbinder••Fassbinder'in ekibinden bazıları şimdi Amerika'da çalışıyor. Onun görüntü yönetmeni Michael Ballhaus artık Martin Scorsese için çalışmaktadır ve *Sıkı Dostlar* ile *Masumiyet Çağı* gibi birbirinden farklı projelerin görüntü yönetmenliğini yapmıştır. Brecht'in kuramsal yazılarının etkisi için bak. *Brecht on Theatre*, çev. John Willet (New York: Hill and Wang, 1979).

▸ SÖZLÜKÇE

A

açı/karşı açı (shot/reverse shot)▸ Konunun bir önceki çekimdeki kamera açısıyla 180 derece karşıtlık gösteren açıyla yapılan çekimi. Örneğin eğer ilk çekim bir şapkaysa ve ikinci çekimde bir karakter bir şeye bakıyorsa, karakter karşı açıyı oluşturur ve karakterin şapkaya baktığını varsayarız.

açılama (coverage)▸ Bir çekimin kurgucuya mükemmel bir devamlılıkla bir araya getirmesine olanak sağlayacak şekilde çeşitli açılardan çekilmesi.

açılış çekimi (establishing shot)▸ Bir kurgu modeli başlamadan önce uzamın bütününü tanıtan bir çekimin olması gerekir. Açılış çekimin örnekleri bir diyalog sekansında baştaki ikili çekimdir ya da mekandaki bütün insanların veya filmin içinde geçtiği kentin görüntüsüdür.

akış (flow)▸ İngiliz kültür kuramcısı Raymond Williams'ın farklı ve bağlantısız öğelerin, reklamların, tanıtımların ve şovların televizyonda dikişsiz bir şekilde akma yollarını tanımlamak için geliştirdiği bir kavram.

alt-tür (sub-genre)▸ Yerleşik türlerin önemli öğelerini diğer geleneklerle birlikte kullanan filmler. Soygun filmi gangster filminin bir alt-türüdür, tıpkı birçok yol filmi ve hatta kara filmin olduğu gibi.

arka öykü (back story)▸ "Olay örgüsünü" ilişkili öykü ya da aksiyonla dolduran öykü.

almaşık kurgu (cross cutting)▸ Farklı yerlerde geçen ve aynı anda olduğu yanılsaması veren çekimlerin kurgusu. Aynı zamanda "paralel" kurgu da denir.

ana ışık (key light)▸ Yüzleri aydınlatan ve gözlerde yansıyan üstten ana aydınlatma.

anlatı (narrative)▸ Filmin öyküsünün yapısı.

aracılık (mediation)▸ Bizler ile dünya arasında olan – görsel, politik, kişisel, geleneksel, kültürel – bütün olaylar. Aslında biz dünyayı doğrudan bir şekilde bilmeyiz. Her algılamaya aracılık edilir.

arka ışık (backlight)▸ Karakterlerin arkasındaki, onları arka plana göre belirginleştiren ışıklar.

arkadan gösterim (rear-screen projection)▸ Bir sahnenin arka planı arkadan ekran üzerine yansıtılır, bu arada oyuncular ekranın önünde kendi rollerini oynarlar. Oyuncular ve yansıtma onların ve ekranın önündeki kamera tarafından görüntülenir.

atlama (jump cut)▸ Devamlılığın yerini uzamda hızlı değişimler alsın diye kurguda gereksiz geçişlerin atılması.

aura▸ Alman düşünür Walter Benjamin'in bir sanat yapıtının film gibi mekanik olarak yeniden üretildiğinde kaybolan biricikliğini ifade eden terim.

auteur▸ Filmlerine kişisel bir stili yerleştiren yönetmenlere yönelik Fransızca terim.

avangard (avant-garde)▸ Kişisel ve deneysel olan ve geniş bir izleyici kitlesini hedeflemeyen sanatçıların yapıtlarını açıklamak için kullanılır.

B

bakış açısı (point of view)▸ Basitçe bir karakterin gördüğünün gösterilmesi. Aynı zamanda romanda üçüncü tekil şahsın bakış açısına benzer biçimde filmin egemen "sesine," öykünün anlatıcısına gönderme yapar.

bakış uyumu (eye-line match)▸ Devamlılık kurgusu, eğer bir karakter bir çekimde belirli bir yöne bakıyorsa, o karakterin izleyen çekimde aynı yönde görünmesi gerektiğini dikte eder. Bu (çekimler yapılırken her iki karakterin de aynı anda fiziksel olarak orada olması gerekmese bile) karakterlerin birbirlerine bakıyor gibi görünmek zorunda olduğu omuz üstü çekiminde çok önemlidir

baskın kurmacalar (dominant fictions)▸ Bir kültürün **temel anlatılarını** ifade eden özel öyküler.

belgesel (documentary)▸ Gerçek olayları kaydeden, çoğu kez kurgu aracılığıyla dramatik etki yaratan film.

bilgisayarla oluşturulmuş görüntü (computer graphics imaging)▸ Bilgisayarda yaratılan ve filme aktarılan farklı arka planlar, ön planlar ve sayısal canlandırmalar.

C-Ç

Cinerama▸ Orijinal olarak görüntünün aşırı genişliğini elde etmek için üç kamera kullanan bir geniş-ekran işlemi.

çekim (shot)▸ Kameranın çalışması ve durması arasında çekilen ve kurgulanmamış ya da kesilmemiş film parçası.

çerçeve (frame)▸ Çekimin kompozisyonuyla birlikte, gördüklerimizin limitlerini belirleyen ekranın sınırları.

çerçeve oranı (aspect ratio)▸ Ekranın genişliğiyle yüksekliğinin ilişkisi. Dört tane oran vardır. "Standart" oran 1930'ların başından 1950'lere kadar varoldu ve 1:1.3'tür. İki geniş-ekran oranı 1:1.6 ve 1:1.85'tir. Sıkıştırılmış geniş-ekran (Sinemaskop, Panavision) 1:2.35'tir.

çevre sesi (ambient sound, room tone, world tone)▸ İşitsel atmosfer sağlamak için bir sekansa eklenen ses. Kapalı bir mekanda arka planda konuşan insanların çevresel seslerini yaratan ses efekti. Dış mekanda geçen bir sekansa eşlik etmesi için trafik ve diğer sokak sesleri gibi ses efektleri.

çevrinme (pan)▸ Üç ayak üzerindeki kameranın yatay eksende sağdan sola, soldan sağa dönmesi.

çevrinme-tarama (panning and scanning)▸ Geniş ekran bir filmi televizyonda bütün genişliğiyle göstermenin tek yolu ekranın altının ve üstünün siyah kuşakla örtmektir, çünkü birçok insan bu formatta filmin daha azını gördüklerine inanır (oysa daha fazlasını görürler), televizyon yayıncıları video kaset dağıtımcıları görüntüyü kareye doğru büyütürler ve görüntü içinde önemli öğeler olduklarını düşündüklerini bulmak için odaklamaya yönelirler.

çılgın komedi (screwball comedy)▸ Romantik – çoğu kez evli – çiftlerin diyaloglarında eşit zeka, güç ve kendine hakimliğe sahip oldukları 1930'ların filmleri.

D

dar odak (shallow focus)▸ Ön plandaki figürler nettir; arka plan ise flu.

derin odak (deep focus)▸ Derin odak görüntülemede, kompozisyon içindeki arkadan öne bütün nesneler nettir.

derleme film (compilation film)▸ Başka filmlerin kurgulanmasından oluşturulan film.

devamlılık stili/devamlılık kurgusu (continuity style/continuity editing)▸ Çekimleri birbirine bağlayan pürüzsüz, dikişsiz kurgu. Böylece kesmeler izleyici için görülmez hale getirilir.

dış-ses anlatım (voice-over narration)▸ Ya filmdeki bir karakter ya da kameranın göstermediği bir ses öykünün bir bölümünü anlatır ve boşlukları doldurur. Bazı yönetmenlerin, özellikle de Stanley Kubrick'in ellerinde dış-ses anlatıcıya güvenilmez.

Dışavurumculuk (Expressionism)▸ Bu terim orijinal olarak 1. Dünya Savaşı sonrasında Almanya'daki resim, edebiyat, sinema ve tiyatro stiline gönderme yaptı. Mizansen karakterlerin abartılı, nevrotik durumlarını ifade etti. Günümüzde karanlık, çarpıtılmış ve tehdit edici olan mizansene gönderme yapmak için kullanılıyor.

dikiş etkisi (suture effect)▸ İzleyicinin filmin anlatısına dikilme yolunu anlatan eleştirel bir kuram.

90-derece kuralı (90-degree rule)▸ Kamera asla öznenin karşısına 90-dereceyle yerleştirilmez, daha ziyade derinlik yanılsaması vermek için merkezi belirginleştirir.

dolgu ışık (fill lighting)▸ Sahneyi dolduran, vurguları yaratan, gölge ekleyen ya da kaldıran ışık.

Dunning çekimi (process shot)▸ Öğelerinden bazılarının ilk çekimin yapılmasından sonra optik ya da sayısal olarak eklendiği her çekim.

düz geniş ekran (flat wide screen)▸ Filmin geniş ekran yanılsaması yaratmak için alttan ve üstten maskelendiği bir sıkıştırmasız işlem.

E-F

ele geçirilme anlatısı (captivity narrative)▸ Birleşik Devletler'deki başlıca temel anlatılardan biridir ve tahakküm altına alınma korkusunu ifade eder. Temel anlatıların baskın kurmacaları başı dertte olan, kötü erkekler tarafından alı konan ve güçlü bir kahraman tarafından kurtarılmaya gereksinim duyan kadınları gösterir.

Frankfurt Okulu (Frankfurt School)▸ Frankfurt Sosyal Araştırmalar Enstitüsünün kısa şekli. Okul çalışmalarının büyük bölümünü popüler kültür ve onun ürünlerine ayırdı.

Fransız Yeni Dalgası (French New Wave)▸ 1950'lerin sonunda film yapmaya başlayan ve sinema dilini değiştiren bir grup film

eleştirmeni. Grubun üyeleri François Truffaut, Jean-Luc Godard, Eric Rohmer, Claude Chabrol ve Jacques Rivette'tir.

G-H

geçmişe dönüş (flashback)▸ Bir karakterin hatırladıkları.

geniş çekim (wide shot)▸ Çok geniş bir uzamda, genellikle geniş açı objektifle yapılan çekim.

görüntü kuşağı (image track)▸ Ses kuşağına karşı olarak, filmin görsel içeriğini içeren görüntüler dizisi.

görüntü yönetmeni (cinematographer / director of photographiy)▸ Bir filmin yönetmeniyle birlikte çalışan görüntü yönetmeni sahneyi aydınlatır, uygun objektifi ve ham filmi seçer ve bu nedenle bir filmin izlenişini belirlemede büyük bir sorumluluk taşır.

gösterim kopyası (release print)▸ Sinema salonlarına gönderilmek üzere dağıtımcılarca hazırlanan kopyalar.

güçlü ışıklandırma (high-key lighting)▸ Parlak, her tarafı aydınlatılmış bir sahne yaratır.

haber filmi (actuality)▸ Oldukları anda filme alınan olaylar, kamera orada olmasa bile olacak olan olayları kaydeden film.

I-İ

ışık gölge oyunu (chiaroscuro)▸ Sanat tarihinde mizansende yoğun gölge kullanımına gönderme yapan bir terim.

ikili çekim (two-shot)▸ İki kişiden oluşan çekim.

ikinci takım (second unit)▸ Stüdyoda çekilen filmle ya da Dunning çekiminin bir parçası olarak birleştirilecek dış mekan çekimlerini yapmak üzere gönderilen küçük ekip.

iris çekimi (iris shot)▸ Dinamik, yuvarlak siyah maskenin çerçeveyi daraltması ya da genişletmesi; genellikle sessiz sinema döneminde kullanıldı.

İtalyan Yeni-Gerçekçiliği (Italian neorealism)▸ II. Dünya Savaşı'nın sonunda İtalyanlar tarafından geliştirilen bu akım savaşın mahvettiği işçi sınıfını ve emekçileri anlatmak için sokaklarda çekim yaparak, profesyonel olmayan ya da yarı profesyonel oyuncular kullanarak stüdyo geleneklerini reddetti.

K

kara film (film noir)▸ 1940'larda gelişen bir film türü. Kara filmin Raymond Chandler ve Dashiel Hammett'ın hard-boiled dedektif kurmacasında ve James M. Cain'in romanlarında edebi bir mirası vardır. Sinemasal kökeni Alman Dışavurumculuğu ve Welles'in *Yurttaş Kane*'dir. Kara filme yoğun gölgeli mizansen ve zayıf erkeğin baştan çıkarıcı kadın tarafından mahvedilmesinin anlatıları damga vurur.

karşı açı (reverse shot)▸ Önceki çekimin karşı tarafına kesme yapma. Bir diyalog sahnesinde bir karşı açı bir karakterin omzunun üzerinden diğer karakterin omzunun üzerine bir kesme yapıldığında olur. Eğer bir karakter bir şeye bakıyorsa, onun gördüğüne, yani karşı açısına kesme yapılır.

kaydırma arabası-şaryo (dolly)▸ Üzerine kameranın yerleştirildiği, ileri, geri ya da yana doğru devinebilen bir aygıt. Öne-kaydırma ya da geriye-kaydırma figüre yakınlaşma ya da figürden uzaklaşmayla ilgilidir.

kesme (cut)▸ Zincirleme gibi herhangi bir optik geçiş olmaksızın bir çekim diğerini izler.

klasik Hollywood stili / klasik anlatı stili (classical Hollywood style / classical narrative style)▸ Klasik Hollywood ya da anlatı stili 1910'ların başından itibaren Hollywood film yapımı için temel haline gelen biçimsel ve tematik öğelerin karmaşık toplamına gönderme yapar. Açı/karşı açı çekimi, omuz üstü çekimi kurgusu da dahil devamlılık kurgusu, 180-derece kuralı, mutlu sonlar, psikolojik olarak motive olan karakterler, cezalandırılan kötüler, eşler ve anneler haline getirilmen kadınlar tamamen Hollywood stiliyle ilişkilidir. Devamlılık stili klasik Hollywood stilinin altkümesidir.

kodlama (coding)▸ Bir fincan kahve içme ya da bir sigara içme tarzının izleyiciye karakterle ilgili birçok şey anlattığı eski filmlerdeki gibi ekonomik bir şekilde birçok enformasyon iletme gelenekleri.

kompozisyon (composition)▸ Karakterler ve çevrenin ekranın çerçevesinin sınırları içinde düzenlenmesi.

kurgu (editing)▸ Çekilen filmi parçalara ayırma ve bir anlatı yapısı içinde parçaları birleştirme işlemi.

kurgucu (editor)▸ Bir filmin çekimlerini filmin son biçimi içinde birleştiren kişi.

kaydırma (tracking)▸ Kamara bir üç ayak ya da kaydırma arabası gibi bir taşıyıcı mekanizmanın üzerinde çalışır. Bu mekanizma kamera pürüzsüzce hareket etsin diye rayların üzerine yerleştirilir. Yanal kaydırma ufkidir. Sonuç kaydırmalı bir çekimdir.

kültür (culture)▸ Kendimizle, akranlarımızla, toplumumuzla, ülkemizle, dünyayla ve evrenle kurduğumuz karmaşık ilişki tarzlarının toplamı.

kültürel incelemeler (cultural studies)▸ İmgelem çalışmalarına geniş kapsamlı eleştirel yaklaşım. Bu yaklaşım onları parçası oldukları ve yarattıkları kültürlerin ışığında inceler.

M

mavi perde (blue screen)▸ Karakterler mavi bir perdenin önünde görüntülenir; arka plan ayrı olarak görüntülenir ya da sayısal olarak gösterilir. İki (ya da daha fazla) parça tam bir görüntü yanılsaması yaratmak için sayısal ya da fotoğrafik olarak birleştirilir – mavi arka plan silinir.

mekan (location)▸ Stüdyonun dışındaki yer – bir kentin caddesi, çöl, gerçek bir ev ya da apartman dairesi gibi.

melodram (melodrama)▸ Komedi ile birlikte temel film türü. Duyguda büyük iniş-çıkışlar sağlar, çoğu kez müziğe ve mizansene yayılır ve sevilen bir karakterin ölümüyle ya da Heteroseksüel evlilikle sonuçlanır.

metinlerarasılık (intertextuality)▸ Metinlerin film, müzik ve diğer sanatlarda iç içe geçmesi ya da birbirlerine gönderme yapması. Örneğin rap müzikte "örnekleme" (sampling) metinlerarasılığın bir türüdür.

mizansen (mise-en-scène)▸ Çerçeve içinde uzamın kullanımı: oyuncuların ve nesnelerin yerleştirilmesi, kameranın önündeki uzamla ilişkisi, kamera hareketi, rengin ya da siyah-beyazın kullanımı, aydınlatma, ekran ölçüsü, çerçevenin kendisi.

montaj (montage)▸ Dramatik gerilim oluşturmak için çekimleri yan yana koyan bir kurgu türü. Sergei Eisenstein montajı filmlerinin temel yapısı olarak kullandı.

Moviola▸ Uzun yıllar boyunca standart kurgu makinesi; artık yerini büyük ölçüde sayısal kurgu aldı.

O-Ö

omuz üstü çekimi kurgu modeli (over-the-shoulder cutting pattern) Klasik Hollywood stilinin önemli bir bileşeni. Bir diyalog sekansı (iki kişinin birbiriyle konuşması) katılanların bir ikili çekimiyle başlar ve bir konuşmacının omzunun üzerinden diğerinin omuz üstüne kesme yaparak ilerler. Ara sıra konuşanın ya da dinleyenin bir çekimi bu model içinde kesilecektir.

optik basım aygıtı (optical printer)▸ Negatif ya da pozitif filmin üzerindeki görüntüleri ham filme yansıtarak basmaya yarayan, birbirine bakan bir kamera ile göstericiden oluşan aygıt.

optik ses kuşağı (optical sound track)▸ Filmin kenarında yer alan, üstüne sesin saptandığı optik ses yolu.

orta çekim (medium shot)▸ Karakterlerin dizden belden yukarısının göründüğü çekim.

orta yakın-çekim (medium close-up)▸ Karakterlerin omuzlarından yukarısının göründüğü çekim.

otomatik diyalog yerleştirme (automatic dialogue replacement)▸ Filmin tamamlanmasından sonra diyalogların seslendirilmesi, genellikle sayısal, yöntemi. Bak. sonradan seslendirme.

örtü çekimi (matte shot)▸ Karakterleri renkli – genellikle mavi ya da yeşil – bir arka planın önünde çekme yöntemi. Daha sonra renkli arka planın yerine çekime başka öğeler eklenir.

örtü resmi (matte painting)▸ Filmdeki karakterlerin görüntülerinin üzerine yerleştirildiği bir arka planın ayrıntılı, foto-realist resmi.

P

paralel kaydırma (cross tracking)▸ Hareket halindeki bir karakterin gördüğünün de hareket halinde göründüğü karşı-açı kaydırmasının bir çeşitlemesi. Genellik Afred Hitchcock tarafından kullanıldı.

paralel kurgu (parallel editing)▸ Farklı yerlerde olan iki sahne birbiri ardına gösterilerek, aynı andalık yanılsaması yaratılır. Bak. "almaşık kurgu."

S

sahne (scene)▸ Bir aksiyon birimi ya da bir öykünün parçası.

sanat yönetmeni (production designer)▸ Bir filme görsel dokusunu kazandırmaya yardım eden set ortamlarını ve dış mekanları düşünen, ayrıntılı olarak tasarlayan ve gerçekleştiren kişi.

sekans (sequence)▸ Bir dizi ilişkili sahne ya da çekim.

ses efekti (foley)▸ Ses tasarımı ve ses efektçisi filmin ses yapısını yaratır. Foley terimi öncü ses efektçisi Jack Foley'den gelir.

ses kuşağı (sound track)▸ Film için kaydedilmiş sesleri içeren film şeridinin yanındaki optik ya da manyetik bir kuşak.

sessiz sinema dönemi (silent era)▸ Sinemanın başlangıcından 1920'lerin sonuna kadar görüntüye eşlik eden kaydedilmiş ses yoktu. Bununla birlikte filmler asla sessiz gösterilmedi. Bir piyano ya da büyük bir sinema salonunda bütün bir senfoni orkestrası çoğu kez özellikle belirli bir film için yaratılmış besteyi çaldı.

sıkıştırma (anamorphic process)▸ Kamera bir görüntüyü film üzerinde "sıkıştırır." Göstericinin objektifinden sıkıştırılmadığında çerçeve oranı 1:2.35'tir. Panavision en yaygın tescilli sıkıştırma işlemidir.

silinme (wipe)▸ Bir çekimin diyagonal bir hat tarafından ekrandan silindiği kurgu yöntemi. Artık kullanılmıyor.

sinema-gerçek (cinéma vérité)▸ 1950'lerin sonunda ve 1960'larda Fransızların geliştirdiği ve süregiden gündelik yaşamı anlatım olmaksızın yakalamaya çalışan bir belgesel türü.

Sinemaskop (Cinemascope)▸ Patenti Twentieth-Century Fox'da olan ve 35 mm film üzerinde bir görüntüyü sıkıştıran ve daha sonra da göstericide sıkıştırmayan ilk modern sıkıştırma işlemlerinde biri.

skopofili (scopophilia)▸ Bakmaktan alınan haz.

sonradan seslendirme (looping)▸ Diyaloğun sonradan seslendirilmesi anlamına gelen eski bir terim. Oyuncuların seslerinin çekimdeki dudak hareketleriyle eşlenmesi.

stüdyo sistemi (studio system)▸ 1920'lerin başında ortaya çıkan stüdyo sistemi birçok çeşitlemeye rağmen bugüne kadar süren ve yapımcının herhangi bir filmin başında olduğu bir yapım işlemi, çekim ve kurgulama stilini geliştirdi

stüdyo sonrası dönem (post-studio period)▸ 1950'lerin sonundan bu yana stüdyolar artık bir filmin yapımının her yönünü kontrol etmiyorlar.

T

tanıtım filmi (trailer)▸ "Gelecek programın" fragmanı.

Techicolor▸ Siyah-beyaz filmin üç kuşağını kullanan ve her birini ya kırmızıya ya maviye ya da sarı ışığı pozlayan tescilli renk işlemi. Bu kuşaklar daha sonra filmi zamanla soldurmayan zengin bir renk ekleme için renkli boyaya transfer etmek için kullanıldı.

tek kare (stop action)▸ Kamera kapatılır, sahnenin öğeleri değiştirilir, kamera yeniden çalıştırılır ve hile efektleri yaratılır. Tek kare, canlandırmanın yaratılmasında olduğu gibi, bir nesneyi tek kare çekmeyle ilgilidir.

tekli çekim (one-shot)▸ İçinde tek bir karakterin göründüğü çekim. Genellikle omuz üstü çekimi kurgu modelinde araya sokulan çekim.

temel anlatılar (master narratives)▸ Herhangi bir kültürde çeşitli öykü türlerinde yeniden anlatılan soyut anlatı fikirleri.

tür (genre)▸ Bir öykü ya da anlatı türü. İçinde yer alan bütün ürünlerde ortak olan karakter tiplerinden, olay örgülerinden ve ortamlardan oluşur. Örneğin bilim-kurgu ve Western birer türdür.

U-Ü

uyumsuz kesme (mismatched cut)▸ Çekimlerin kesmenin her iki tarafında da uyumsuz olması – hareket eşzamanlı olmayabilir, karakterler yanlış yerlerde olabilir vs.

uzun çekim (long shot)▸ Ortalama bir filmde çekimler altı ila dokuz saniye sürer. Uzun bir çekim altmış saniye ya da daha fazla sürebilir ve zengin anlatısal ve görsel enformasyon içerir.

üç noktadan aydınlatma (three-point lighting)▸ Temel ışıklandırma modeli: yüz için ana ışık, figürü arka plandan ayırmak için arkadan ışık, çerçeve içinde uygun gölgeli ve parlak noktalar yaratmak için dolgu ışık.

V

vinç (crane)▸ Kameranın yükselip alçalmasını sağlayan tekerlikli aygıt.

VistaVision▸ Patenti Paramount'ta olan sıkıştırmasız bir geniş ekran işlemi. 70 mm film kameradan yatay olarak geçer ve daha sonra 35 mm gösterim kopyası için dikey olarak basılır.

Film, Biçim ve Kültür

Neden sinemayı hiç ciddi bir şekilde düşünmeyiz? Çoğu i nsan bunu yapmaz. Filmler yaşamlarımızda görünüşte ciddiye almaya gereksinim duymadığımız şeyler arasındadır. Eğlenmek, korkmak, iğrenmek, anlamak, zaman geçirmek ve sonrasında tartışacak bir şeylere sahip olmak için filmlere gideriz. Ancak çoğunlukla filmleri duygusal ve entelektüel yaşamlarımızın ciddi bir parçası olarak düşünmeyi, hatta onları diyelim spor ya da politikayı tartışırken sahip olduğumuz ciddiyetle ele almayı istemeyiz. Bir sinema okulundaki film incelemeleri dersinin dışında, insanların olay örgüsü ve karakterlerin ötesine geçen bir film tartışmasına daldıklarını nadiren duyarız. Filme dikkat edilmesi zorunluluğunun nedeni, çoğumuzun ondan ve yakın akrabası televizyondan kendi öykülerimizi -kendi anlatılarımızı ve mitlerimizi- çıkarıyor olmamızdır. Başka bir deyişle, 19. yüzyılın sonundan itibaren insanlar filme eğlence, kaçış ve eğitim -yaşadıkları ya da yaşamaları gerektiğini düşündükleri hayat tarzının bir onaylanması- olarak bakmışlardır. Ancak film "yalnızca" eğlence olsa bile, onun nasıl işlediğini anlamak önemli olurdu. Neden film bizi eğlendirir? Neden eğlendirilmeye gereksinim duyarız? Sinema dünya politikasının ve ulusal politikanın bir parçasıdır. Bazı hükümetler kendi ulusal kültürlerini dünyaya ifade etmenin bir aracı olarak yönetmenlere destek olurlar. Diğer hükümetler özellikle de telif hakkı ve korsanlık söz konusu olduğunda sinemayla ilgili uluslararası olaylara neden olmuşlardır.

www.sinecine.org

De Ki | Sinema
ISBN-13: 978-9944-492-57-7
9 789944 492577
KTB-AGP 386750
KTB-AGP 387849

Kapak Fotoğrafı:
Greta Garbo Posteri
(Ilse Bing, 1932)