Kapak resmi: Ma Loute, Bruno Dumont, 2016
Fotoğraf: R. Arpajou / © 3B – 2016 – HD: BBQ_DFY/Aurimages
Düzen: Nord Compo
© Armand Colin, 2004, 2015, 2020
D
© Nathan, 1988, 1. baskı
Armand Colin bir markadır.
Dunod Editör, 11 rue Paul-Bert, 92240 Malakoff
www.armand-colin.com
ISBN: 978-2-200-62867-3

Aynı yayıncının aynı yazarlarından
e
L'Image, Jacques Aumont, 4 baskı, 2020.
e
Fransız sinemasının tarihi, Jean-Pierre Jeancolas, güncelleme: Michel Marie, 4. baskı, 2019.
101 Filmde Fransız Sinemasının Güzel Tarihi, Michel Marie, 2018.
Filmlerin Yorumu, Jacques Aumont, 2017.
e
The New Wave, bir sanat okulu, Michel Marie, 4. baskı, 2017.
e
Filmin estetiği, Jacques Aumont ve Michel Marie ile Alain Bergala ve Marc Vernet, 3. baskı,
2016.
e
Teorik ve eleştirel sinema sözlüğü, Jacques Aumont & Michel Marie, 3. baskı, 2016.
e
Film yapımcılarının teorileri, Jacques Aumont, 2. baskı, 2011.
e
Sinema ve sahneleme, Jacques Aumont, 2. baskı, 2010.

İçindekiler
Battaniye
Başlık sayfası
Telif Hakkı Sayfası
Aynı yayıncının aynı yazarlarından
Önsöz
1 Analitik yaklaşım
1. Filmle ilgili analizler ve diğer konuşmalar
1.1 Film üzerine söylem, sinema üzerine söylem
1.2 Analiz ve eleştiri
1.3 Analiz ve teori
2. Filmleri kim analiz ediyor?
2.1 Analiz demokrasisi
2.2 Uzmanlaşmış bir uygulama olarak analiz
3. Analizin etkileri ve amaçları
3.1 Filmi anlamak
3.2 Açıklayıcı olarak analiz
3.3 Teori ve üslupla ilgili sorular

3.4 Spesifik bir uygulama olarak analiz
4. Sonuç: Film analizinin tanımı için
2 Analiz edilebilir nesneler, analiz araçları
1. Nesnelerin boyutu ve türleri
1.1 Parça: Bir kavramın belirsizlikleri
1.2 Sıra ve bölüm
1.3 Tek çekimlik film durumu
1.4 Çoğul analiz
1.5 Görüntü, hikaye ve analiz nesnesi
1.6 Analiz boyutu
2. “Teknik” Araçlar
2.1 Vizyon, transkripsiyon, analiz
2.2 Kesme: açıklayıcı bir araç
2.3 “Araçlar”
2.4 Alıntı sorunu
2.5 “Paratext”: harici araçlar
3. Tanımlama sorusu
3 Anlatı gerçeğinin analizi
1. Tarih ve yansımaları
1.1 Tarihin önemi

1.2 Tarih, kurgu, inandırıcılık
1.3 Karakterler, eylemler, karakterler
1.4 Etik ve ideoloji
2. Hikaye: anlatısal ve retorik perspektifler
2.1 Hikayenin unsurları: yapısal girişim
2.2 Anlamsal analiz ve hikaye türleri
2.3 Bir filmin başlangıcını neden analiz etmeliyiz?
2.4 Görüntülerdeki hikaye, anlatı sesi, tanımlama
2.5 Filmin izleyiciyle ilişkisi
2.6 Kurgu sorunu (ve sınırları)
2.7 Kurgunun sınırları
4 Görsel ve işitsel bir ortam
1. Film görüntüsünün analizi
1.1 Görsel bir analog olarak görüntü
1.2 Anlamın taşıyıcısı olarak görüntü
1.3 Görüntünün güçleri
2. Film müziğinin analizi
2.1 Film müziği kavramı ve sınırları
2.2 Film müziğinin analizi
2.3 Gerçekçi seslerin analizi (sesler, ortamlar, kelimeler)

2.4 Diyaloglar ve ses sorunu
5 Analizin kısa tarihi
1. Sinema okulları ve sinema eleştirisi
analiz
1.1 Sinemacıları eğitmenin ilk analizleri: S. M.
Eisenstein
1.2 Bazin ve film kulüplerinin film dosyaları
1.3 Yazarların politikaları ve yorumlayıcı analizi
2. Metin analizi ve çerçeveyi dondurma
2.1 Filmin metin analizi ve yapısalcılık
2.2 Çerçeveyi dondur
3. Postyapısalcı analistler
3.1 Sinema ve psikanaliz
Oedipus ve hadım edilme, Babanın yasası: Genç Bay Lincoln (Kaderine
Doğru, John Ford,
1939)
400 Darbe ve Kadınları Seven Adam (François Truffaut, 1959 ve 1977)
D. W. Winnicott açısı
Penceredeki Kadın, Fritz Lang, 1944 ve rüyası
Profesör Wanley
3.2 Cinsiyet çalışmaları
Arka Pencere, Alfred Hitchcock, 1954, Tania Modleski tarafından görülüyor
Linda Williams tarafından görülen Eve Dönüş (Dönüş, Hal Ashby, 1978)
Geneviève Sellier'in gördüğü "tekil erkeksi" Yeni Dalga
3.3 Şekilsel analiz

Aziz Matta'ya göre İncil'deki baş kesme figürü (Il Vangelo Secondo Matteo, Pier Paolo Pasolini, 1964) Luc Vancheri'ye göre
Jean Epstein'daki (Le Tempestaire, 1947) Philippe Dubois tarafından görülen fırtına figürü
Seyirci ve figür: Psycho'dan (Alfred Hitchcock, 1960) görülen duş sahnesi kaydeden Martin Lefebvre
Kara Lagün'den Yaratık, Jack Arnold, 1954
kaydeden Jean-Michel Durafour
4. Diğer güncel trendler
4.1 Yaratılış sosyolojisi
Brooklyn Lily (Brooklyn'de Bir Ağaç Büyüyor, Elia Kazan, 1945) bir hayat dersi olarak görülüyor.
Laurent Jullier ve Jean-Marc Leveratto
Hollywood stüdyolarında yaratım sosyolojisi: Soğuk Ter örneği
(Baş dönmesi, Alfred Hitchcock, 1958)
4.2 “Kültürel” analizler
Glauber Rocha, Ismaïl Xavier tarafından analiz edildi
Yıldız Savaşları (1977-2019), Laurent Jullier'in izlediği bir destan
4.3 Filmlerin ve yazar monografilerinin analizi
Tüm Truffaut'lar, Anne Gillain tarafından analiz edildi
Yerçekimi: Emmanuel Burdeau tarafından görülen Billy Wilder
5. Monografik koleksiyonlar ve film analizi
5.1 Monografik koleksiyonlar
Prosper Hillairet tarafından görülen Sadık Kalp (Jean Epstein, 1923)
Gilbert Lascault tarafından görülen Louis Feuillade Vampirleri (1915-1916)
Eğitim koleksiyonları
Lola Montès, Max Ophuls (1955), Olivier Maillart
5.2 Film boyunca analiz
Alain Bergala'nın anlatımıyla Ay Filosu Kaçakçıları (Fritz Lang, 1955)

Görsel-işitsel analizin geleceği
6 Film analizi ve sinema tarihi
1. 1980'lerden bu yana yeni tarih duyarlılığı
1.1 Tarihin itibarsızlaşması ve harika hikayelerin alacakaranlığı
ulusal
1.2 Temel bilgilere dönüş
1.3 Kültürel değişiklikler ve miras
2. Sinema tarihinin hizmetinde analiz
2.1 Stillerin tanımlanmasına yönelik geniş derlemlerin analizi
tarihi
Erken sinema
Klasik Hollywood sineması
1930'ların Fransız sineması
Tür analizi: western, kara film
Büyük derlemlerin analizi, tarihçesi ve kodların incelenmesi
2.2 Dönüm noktası niteliğindeki filmlerin analizi: Her dönemin nasıl
tanımlandığı
onun başyapıtları
Aşağılama Vakası (Jean-Luc Godard, 1963)
3. Şirketlerin analizi ve geçmişi
3.1 Roma, açık şehir (1945) veya Roberto Rossellini'nin tanıklığı
İtalyan direnişi
3.2 Gece ve Sis (Alain Resnais, 1955), tarihteki bir film
3.3 Arşiv görselleri geçmişe karşı
4. Analizin hizmetinde tarih

4.1 Üretim ve alımlama bağlamı: örnek
Gérard Philipe'in Yaramazlara Kadar Maceraları'ndan (1956)
4.2 Genetik analizler
Olivier Curchod tarafından görülen Jean Renoir
Jean-Luc Godard, Alain Bergala tarafından iş başında görülüyor
4.3 Genetik analizin geri dönüşü
Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940), Jean-Loup Bourget tarafından incelendi
Jean-Luc Godard ve politik sinemanın icadı: İtalya'da Mücadeleler ve Her Şey Yolunda görüldü
kaydeden David Faroult
7 Analizin kapsamı
1. Analizin amaçları
1.1 Kültürel amaç ve nesnenin seçimi
1.2 Analiz ve teori (devamı)
2. Bir analizin değeri nedir?
2.1 Dış kriterler
2.2 Dahili kriterler
2.3 Analizleri karşılaştırın
3. Analizin sonları (ve sonu)
3.1 Yorumlama sorunu
3.2 Analiz keyfı
3.3 Analiz tamamlandı, analiz sonsuz
Bibliyografik referanslar

Kavram dizini
Film Dizini

Önsöz

Bu kitabın ilk baskısı 1988'de çıktı.
sinematografik, üniversitede yirmi yıl civarında tanıtıldı
daha önce orada yerlerini bulmuşlardı. Kurslar devam ediyordu
diğer insani ve sosyal disiplinlerinkine benzer hale gelir,
küçük yaşlarına ve böyle bir sedimantasyon olmamasına rağmen
edebiyat araştırmalarından yararlanılmıştır. Bu içeriğin tanımı
öğretmenlik günün işiydi. Bir disipline uygun hale getirilmeli mi?
– tarih, sanat tarihi, sosyoloji, psikoloji, göstergebilim?
Edebi çalışmaları kopyalamak gerekli miydi (bu modda çalışmayanlar)
disiplin)? Üniversitedeki bu yeni nesneyi icat etmek gerekli miydi?
bilgi ve deneyim alanını bölmenin yollarını yansıtır.
yeni? Aslında hiçbir zaman durmayan bu tartışmalarda,
Mükemmel bir somut an olarak film önemli bir rol oynadı.
Sinema araştırmalarında - disiplin olsun ya da olmasın, yaklaşım
tekil olsun veya olmasın, her zaman mevcut olacaktır. Kendini adamak
mantıklıydı
yaklaşımları belirlemeye çalışan bir geliştirme kitabı
Önemli olan daha sonra uygulanmasıdır.
Otuz yıl sonra çok şey değişti. Sinema çalışmaları
“hümanist” sektörlerin vazgeçilmez bir bileşeni haline geldi
Kendilerini büyük ölçüde yeniden tanımlayan sektörler olan üniversite,
eski diller gibi bir zamanlar çok önemli olan öğrenmenin kaybı.
Disiplindeki bu evrimi analiz etmek bizim amacımız değil.
"film çalışmaları", ancak şunu belirtmek isterim ki, her neyse
Yaptığımız seçimler ne olursa olsun, asla sahip olmadığımız bir öğreti var
film analizinden vazgeçildi. Bunun nedenleri açıktır:
Filmle, malzemesiyle ve dokusuyla gerçek anlamda ilgilendiğimiz an
samimi ve bu aynı zamanda hem üretimi hem de işleyişi üzerine
düşünmemizi sağlıyor.
resepsiyon.
Ancak film analizi derslerin temel taşı olarak kaldıysa
sinemayla ilgili tartışmalar başka bir boyuta taşındı. Sonunda

1980’lerden itibaren sinemanın göstergebilimi etrafında teorik tartışmalar,
sonra psikanalitik teorinin bunda oynayabileceği rol başladı
zayıflamak, "büyük teoriler"e olan iştahın açık bir şekilde azaldığı dönemdir.
1970'lere damgasını vurmuştu, her taraftan eleştiri yağıyordu.
soyutlama, keyfilik ve diğer pek çok kötülükle suçlanan göstergebilim.
Büyük ölçüde bu şirketin gölgesinde doğan film analizi,
aynı zamanda bu tartışmanın gerçekleştiği yerlerden biriydi ve biz
yalnızca bunu hesaba katabilir ve taraf tutabilirdi. Ayrıca bölümlerin yanında
daha tarafsız başlığa (“Hikâyenin Analizi”, “Görüntünün Analizi ve
Onun"), kitabımız tamamen analize ayrılmış bir kitabı içeriyordu.
metinsel (açıklayıcı bir başlık altında: “Metinsel analiz: bir model
tartışmalı”) ve diğeri “Psikanaliz ve Film Analizi”ne.
Sebepleri ve nedenleri olan bu tercihi eleştirmek bize düşmez.
mümkün olduğu kadar geçiş durumunu yansıtmaktadır. Ama en
2010'lu yılların sonunda analiz sorusu artık sorulamaz hale geldi.
aynı şekilde, referans alanı olduğundan (çalışmalar
sinematografik) artık aynı konfigürasyona sahip değil. Hızlı gitmek için iki
Bugün bu çalışmalarda önemli sorular ortaya çıkıyor: 1°, bunlar olmalı mı?
daha genel araştırmaların kanatları altına yerleştirilmiş (ister olsun ister
olmasın)
akademik disiplinler olarak kabul ediliyor mu?) 2°, hangi yere gitmeliyiz
belirsiz bir şekilde "pratik" dediğimiz şeye verelim mi? Cevaplar
aslında veriler uzay ve zamanda çok değişkendir.
Tarih – bu arada kraliçe disiplini (yeniden) haline gelmek (en azından
sayıları) beşeri ve sosyal bilimlerin tümünde ortaya çıktı
kurslar ve biz bunu ancak memnuniyetle karşılayabiliriz; ekonomiye gelince,
neredeyse her zaman bir yeri vardı ama her zaman tekildi. Diğerleri
antropoloji, sosyoloji, estetik gibi disiplinler veya
“sanat tarihi” bazen temsil edilir, ancak her zaman değil ve
her yer. Öte yandan, belirli yaklaşımlar (şekil sorunu,
toplumsal cinsiyet çalışmaları) bazı programlarda önemli bir yere sahiptir.
Kısacası, çalışmaların teorik dayanağı konusunda bir fikir birliği yoktur.
sinema ve bu artık bir külliyatın bulunmadığı mevcut dönemi yansıtıyor
göstergebilim gibi baskın teori olmuştur. Son olarak konuyla ilgili
pratiktir, aynı zamand

Yönetmenlik pratiğine erişim çok daha basit hale geldi ve
yeni dijital teknikler sayesinde uygun fıyatlı. Ama bunlar
öğretiler sanki kendilerine aitmiş gibi özerk bir şekilde veriliyor
kendi içinde sona eriyor - bu da yaratılış mitini daha da güçlendiriyor
pek çok öğrenci yenik düştü.
Bu (çok özet) tabloda film analizi nasıl bir rol oynuyor?
Söylediğimiz gibi neredeyse her yerde mevcuttur, ancak ona dair sahip olduğumuz anlayış
gerçek değişkendir; Daha da kötüsü, çoğu zaman hiçbir şey yapılmadan uygulanır.
Açık kavram: Uygun olduğu için analiz yapıyoruz
film alıntılarını izlemek ve bunlar hakkında yorum yapmak eğiticidir, ancak derinlemesine neler getirebileceğini çok fazla merak etmeden. Aslında eğer o sadece bazı film yorumlarının eklenmesi meselesidir, o kadar incelikli ve
Ne kadar ilginç olursa olsun, mevcut yorumlara göre şirketin bir
büyük entelektüel kapsam. Biz film analizinin bir
pratik ve somut bir an, ancak tam anlamını kazanırsa
sahip olduğumuz özel durumun ötesine geçerek genel bir düşünceye yol açar
analiz. Analiz kendisini uygulama olarak sunduğu sürece bu açıktı.
“büyük teoriler” ile çalışma veya deneyler; artık yok ve
Bu yeni baskının asıl amacı bunu hatırlamaktır.
analizin sahip olabileceği bazı yönlerin ana hatlarını çizerek
genel entelektüel kapsam.
Esasen, açıklamalarımızı üç etrafında grupladık.
ana kutuplar: hikayelerin, kurguların ve bunların alıcılarının incelenmesi; çalışma
görüntüler ve sesler; hikaye. Bu yönlerin her birinde,
yarım asırlık varoluş sürecinde olup bitenleri değerlendirmeye çalışıyoruz
Sinema üzerine üniversite çalışmaları teorik aşamadan
mevcut aşama, daha yaygın. Kitabımızda ayrıca şöyle bir bölüm de yer alıyor:
ardışık kavram ve uygulamaların tarihini çizer.
analiz. Son olarak, iki giriş bölümü ve son bölüm,
sırasıyla ne olduğunu sorarak bütün bunları perspektife oturtun
Analitik jest nedir, hangi nesnelere uygulanabilir ve anlamı nedir?
değer. Bu yeni versiyonda hiçbirini tercih etmedik
yaklaşıyoruz ve tam tersine mümkün olduğunca objektif kalmaya çalışıyoruz
önemli bir şeyi unutmamaya çalışırken bizim için bunun mümkün olduğunu.
Ancak değişmeyen bir şey var ve bunu bir kez daha teyit etmek istiyoruz:
mevcut değil, hiçbir zaman var olmadı ve muhteme

herhangi bir filmin analiz edilmesine olanak tanıyan genel yöntem - ve o zaman bile
daha az, herhangi bir filme uygulanabilecek evrensel bir ızgara
kayıtsızca. Bu her şeyi yeniden icat etmeye mahkum olduğumuz anlamına gelmez
her seferinde (eğer durum böyle olsaydı, işimizin pek bir anlamı kalmazdı) olmak). Aslında genel ilkeler vardır (bunlar genellikle
Geniş kapsamlı epistemolojik ve metodolojik reçeteler,
yegâne film analizi vakasının ötesine geçerek) ve ayrıca bazı çalışmalar, belirli genel tavsiyeler veren incelikli ve ihtiyatlı (örneğin
örnek Bordwell ve Thompson, 1979, 2013; veya Jullier, 2012 ve 2019).
Mümkün olduğunca kendimizi mahrum etmeyeceğiz.
Bu yöntem noktalarının altını çizin ve mümkün olan en iyi şekilde verin.
somut olasılıklar. Ancak bu kitabın asıl amacı bu değil,
her şeyden önce neden bir film analizi yapabileceğimizi söylemeyi amaçlayan,
bunun neden son elli yılda bu kadar sık yapıldığı ve ne olduğu
Bunun sinemayı anlamada önemi vardı. İşte bu yüzden
analiz için tarifler veya tavsiyeler vermeye çalışmak yerine,
esas olarak mevcut analizler hakkında yorum yapmayı seçtik ve
dersleri öğrenmeye çalışın.

Bölüm 1
Analitik yaklaşım

“Analiz” kelimesi aşağıdakilerden oluşan sıradan bir entelektüel aktiviteyi ifade eder:
Bir şeyi onu oluşturan unsurlara ve onun içeriğine geri dönerek anlayın.
kuruluş kuralları. Alanlardaki analizlerden de bahsedebiliriz
matematik, kimya, biyoloji, fizyoloji gibi çeşitli
anatomi, gramer, felsefe, strateji veya basitçe
günlük yaşam. Küvet sızdırıyorsa sebebini şu şekilde bulacağız:
sıhhi tesisat elemanlarının kontrol edilmesi, yani analiz yapılması
(ilkel); Saksıdaki açelya büyümeyi reddederse, bunun nedeni daha büyük olacaktır.
belirlemek zor ama aynı zamanda en makul tavrımız da olacaktır.
olası nedenleri analiz etmek; ve eğer arkadaşlarımızdan birini bulursak
dayanılmaz olduğundan, analiz -bu durumda daha rastgele olmasına rağmen-
yine de nedenini bilmemize yardımcı olun.
Film analizi tüm bu analitik uygulamalara benzer.
Dünya ve insan bedeni bilimleri, soyut disiplinlerle ilgili bilimler
ya da sosyal bilimler ve aynı zamanda günlük yaşamınkiler – ancak onlardan farklıdır
derinden, çünkü işlediği veriler bir zihin işidir,
yani insanlar tarafından hayal edilen ve amaçlanan yapay bir üründür.
diğer insanlar. Daha çok karakter analizine benziyor
dostumuz için sıhhi tesisattan daha zor çünkü
Kendi rasyonelliği olan, bizim dışımızda olan ve
önceden bilinmiyor. Ancak analiz etmek her zaman bir bakıma ayrıştırmaktır
önemlidir ve analitik tutumun ilk tanımı şudur:
tanımlayarak bir bütünün entelektüel olarak ele alınmasını ürettiğini
birbirine bağlı unsurlar ve bunların ilişkilerini anlamaya çalışmak.

1. FİLMDEKİ ANALİZLER VE DİĞER SÖYLEMLER

1.1 Film üzerine söylem, sinema üzerine söylem

Film analizini tanımlamak ve kapsamını sınırlamak için şunu unutmamak gerekir:
sinemadan bahsetmekle sinemadan bahsetmek aynı şey değil. Ne diyoruz
“Sinema” değişken bir dizi tekniği, uygulamayı ve
ürünler, ancak her zaman yapılan işlerin üretimi ve dağıtımıdır.
belirli koşullar altında görülebilen hareketli görüntü ve seslerin;
ayrıca bu eserler genellikle sanat olarak kabul edilir
(sinematografik sanat) ya da daha doğrusu bir ifade aracına (sinema).
Film bu ortamın yekpare bir tezahürüdür ve bu mümkün değildir.
Daha kesin bir tespit vermek için mevcut filmlerin çeşitliliği ve
tatil anılarından gişe rekorları kıran filmlere kadar sonsuz potansiyel
bağımsız filmler, sanatçı filmleri aracılığıyla endüstriyel
belgeseller, etnografik filmler, reklam filmleri ve
kurumsal, klipler vb. Eğer sinema kendi sisteminde biliyorsa,
ekonomisinde ve halklarında güçlü tarihsel farklılıklar ve
coğrafı olarak kalmaya devam edecek kadar sabit özellikleri korurken,
sinema" filmi için kıyaslanabilir bir şey söylemek mümkün değildir.
her zaman sonsuz derecede özeldir. Dolayısıyla film analizi,
tekil: az çok genelleştirilebilir yöntemler vardır,
yinelenen problemler, kanonik formlar, ancak her çalışma bunları vurguluyor
temiz bir şekilde oyunda; Dolayısıyla analizde her zaman bir kısım vardır.
beklenmedikliğin ve buluşun; hatta birkaçını dikkate alan analizler bile
filmler (örneğin bir türü, dönemi, tarzı incelemek için)
Eserin bu benzersizliğiyle yüzleşmesi, bir esere ait olabileceği anlamına gelir.
birlikte ama asla bu bütünün karakterlerine indirgenmez (bkz.
Truffaut'nun çalışmasının örneği, [Gillain'de bütünün ele alınması,
2019] ve tekilliklerin durumu [Lefebvre, 2013]).
Sinema çalışmaları üniversiteye girdiğinden beri
1960'ların sonunda birçok film analiz prosedürü uygulandı.
önerdi. Ancak analiz normal ve spontane bir aktivitedir.
herhangi bir film izleyicisi. Düşüncesiz bir eser tüketimi var
efektleri dile çevirmeden deneyimlemekle yetinen sinemanın
kelimeler. Ancak çoğu zaman sıradan bir izleyici bile bununla yetinmez.

Bir filmin vizyona girmesindeki tartışma sıradan ve neredeyse
mecbur; ancak yüzeysel gözlemlerle kalsa bile
zaten aldıklarımıza dair bir yansıma hareketi, bu da şuna kadar uzanabilir:
farklı bakış açılarının karşılaştırılması yoluyla,
filmin farklı yönleri. Bu spontan “analiz” alanında,
Herkes kendi zihinsel alışkanlıklarıyla ve neyin ne olduğunu anlama
arzusuyla karşı karşıyadır.
başımıza gelenler düzensizdir ama asla sıfır değildir.
Analiz kendisine bir fikir verdiğinde basit sağduyuya teslim olmaktan çıkar.
prosedür. Bu nedenle ilk soru, ne ölçüde yapılabileceğini bilmekten daha
azdır.
Analize başlayabileceği yerden gidin. Önsel bir neden yok
analizi karmaşıklaştırmayı bırakırsak her zaman daha ileri gitmek isteyebiliriz
uzak ; Aklın bütün eserleri gibi, bir film de ona uygundur ve fikirlerden biri
Bu çalışmada her zaman bulacağımız şey, filmin bir
neredeyse tükenmez anlam ve duygu deposu. İçinde
Öte yandan olası yaklaşımların sonsuz sayıda olması söz konusu değildir ve
bunlar
paylaşıma bağlı olarak birkaç ana türe indirgenebilir
İlköğretim, o zamandan beri tanınan zihinsel operasyonları ele alıyor
uzun zaman oldu. Bir filme söylediklerinden dolayı ilgi duyabiliriz (= sunum
kurgu yoluyla dünya deneyiminin sembolik biçimi ve
belge) veya anlatma ve gösterme şekli (= içerik ve
filmsel gösterenin organizasyonu): bu ilk büyük paylaşımdır ve
film üzerinde yapılan araştırma çalışmaları uzun süredir dengesizdi, çünkü
büyük
İşin çoğunluğu ikinci (resmi) yöne odaklanmıştır. Durum şu
gelişiyor ve artık daha fazla içerik analizi yapılıyor
üretilen (örneğin sosyolojik bakış açılarından veya
oldukça aktif bir alan olan toplumsal cinsiyet çalışmaları gibi ideolojik);
ancak, öyle
Bazen bu yaklaşımlarda gerçekten bir sorunla karşı karşıya olup olmadığımızı
bilmek zordur.
Bir filmin analizi, sadece senaryosunun değil.
Bir öncekiyle örtüşen ama onu kapsamayan bir büyük bölüm daha,
içsel analiz ve dışsal analiz arasında ayrım yapmayı içerir. Yapabiliriz
Belirli bir filmi kendi içinde ve kendisi için veya noktalardan düşünün
daha geniş görüşler – Tarih veya teoriler açısından
Psikolojik veya sosyolojik önermeler vb. İkinci durumda,

bunların tespiti önceden yapılan beyanlara bağlı olmayacaktır. Fakat prensipte bu fark bazen küçüktür ve birçok durum vardır tersine çevrilerek bir konumdan diğerine hareket ettiğimiz sınır. İle Örneğin, savaş sonrası İtalyan sinemasını incelerken tarihçi Pierre Sorlin, "fılm yapımcılarının gerçeği görmediğini" öne sürdü. kırsal kesimde bu onlar için algılanamaz, onlar onu yalnızca aracılığıyla kavramayı başarırlar.
çevresel veya geçişli özellikler (geçen)" ve ekledi "Toplumlar tarihçisini ilgilendiren şey bu körlüktür." ona 1942'de İtalya'daki fılm yapım ortamını öğretiyor" (Sorlin, 1977) – bkz. aşağıda, bölüm. 6). Bu her filmi aşan bir öneri ancak analitik olarak yalnızca aşağıdaki hususlara dikkat çekilerek desteklenebilir:
hem senaryoya hem de görüntüye (ve kasete) ilişkin ipuçları içeren fılmler ses), dekorun yanı sıra çerçeveleme ve düzenlemeyi de destekleme eğiliminde olan bu tez. (O halde bir sorun, araştırmacının gerçekten bilgi sahibi olup olmadığını bilmektir. Tezini belirli fılmlerin analiziyle ortaya koydu ve eğer diğer fılmler varsa dikkate alınmasaydı başka bir sonuca ulaşılmazdı.)

1.2 Analiz ve eleştiri

Analiz yaygın bir uygulamaysa eleştiri de öyledir. özellikle de sinemaseverliğin çoktan ortadan kalktığı Fransa'da kültürel alışkanlıklarda. Fransa'da artık yok sinema uzmanları çoğu zengin ülkeye göre daha fazla, ancak bu düzeyde sinema bilgisi ve her şeyden önce sürekli görme imkanı çok sayıda ve çeşitli fılmler (eski fılmler dahil) var çoğu ülkeninkinden daha yüksektir. Eleştirel söylem eğer hiçbirini dahil etmezsek, kesinlikle fılmlerle ilgili en sık söylem yalnızca aylık dergilerde çalışan profesyonel eleştirmenlerinki (Cahiers du cinéma ve Positif'ten daha yeni dergilere kadar) Premiere veya Sofilm), eleştiri yazan gazetecilerinki düzenli olarak haftalık ve günlük gazetelerde, aynı zamanda tüm dergilerde ara sıra eleştirmenler (sinema bugün isteyen tarafından yorumlanıyor, yaygın olarak paylaşılan bir sosyal nesne haline geldiği internette). Bütün bu eleştirmenler arasında kültür açısından çok büyük farklılıklar var. genel ve uzmanlaşmış kültür, algısal keskinlik, talepkar entelektüel ve fikirleri sözlü olarak ifade etme yeteneği, ancak eleştirel aktivite

her zaman aynı ana amaçlar. Bir filmi eleştirmek bir yandan
açıklayın, bir yandan değerlendirin ve bunların değişken oranlarıyla olur.
eleştirmenlerin ayırdığı iki amaç; günlük gazetelerde ve
Haftalık olarak, eleştiri genellikle değerlendiricidir (bazen sahneye indirgenir)
en temel olanı: Beğendim/beğenmedim) ve nadiren açıklayıcıdır,
genellikle açıklayıcı olmaktan memnundur (eğer
Açıklama doğrudur). Bu iki amaca, iki amacın daha eklenmesi gerekmektedir.
kelimenin tam anlamıyla eleştiriye maruz kalmayın (çünkü
Walter Benjamin, Roland Barthes veya gibi büyük eleştirmenlerin resimlediği
André Bazin), ancak aynı zamanda önemlidir: eleştiri bilgilendirir ve
teşvik eder. Bilgilendirmek, izleyiciye yararlı öğeler sunmaktır.
filmin iyi değerlendirilmesi; ama aynı zamanda bunu yapmayı seçmek
anlamına da gelebilir
başka bir filmden ziyade belirli bir film hakkında konuşmak (bu, filmlerde
dikkat çeken bir olgudur)
hızla tanıtım faaliyetine dönüşen festival raporları,
olumsuz da olsa (eleştirinin bahsetmediği şey var olmakta zorluk çeker)
sosyal olarak).
Bu nedenle eleştiri iki ana işlev türü arasında bölünmüştür:
sosyal işlevler ve doğru analitik işlevler. İlk
reklamın yanı sıra sinema ekonomisinde de belli bir rol oynuyor;
ikincisi, bugüne kadar teşvik için en önemli araç olmaya devam ediyor
filmler ve önemli uluslararası yapımlar görünürlüklerini sağlıyor
esas olarak büyük reklam kampanyaları sayesinde şirketler
aylar öncesinden metrodaki posterden, metrodaki bilgilendirici reklama kadar
İnternette film çekimi ve fragman. Ancak sunumdan
Festivallerdeki filmler ve daha da fazlası sinemalarda gösterime girdikten
sonra,
kritik yansımalar önemli bir rol oynamaktadır. Bu rol genellikle
Eleştirinin kaba ve acımasızca niceliksel bir aracı (çok sayıda
medyanın bir film hakkında konuşması, haberlerin uzunluğu) ve bu durumu
daha da kötüleştiriyor
değerlendirme fenomeni (böylece belirli sekanslarda karikatürize edilmiştir)
üç eleştirmenin yayınlara 10 üzerinden puan verdiği televizyon
hafta ve değerlendirmelerini 30 saniye içinde gerekçelendirin). Herşeyden
uzağız
kritik ideal ve reklamcılığa çok yakın.
Bunlar eleştirinin diğer işlevleridir;
Analize yakın olabilecek reflekslerden ziyade yansıma ve

Söz konusu filmin tanımı (kurgusu ve formatı),
ve bu temelde anlamamızı sağlayan açıklama unsurları
film (yani vurgulayalım ki hikayeyi anlamaktan çok
onu üreten sinematografik eylemi anlamayı anlatır); Açık
Bu temelde, eleştirmen değerlendirici bir değerlendirme yapabilir, çünkü
Bu filmin sinema ortamına (ya da sanatına) olan ilgisini tahmin edin. Biraz
eleştirmenler bunu nasıl yapacaklarını biliyorlar veya zamanları var ve çoğu
zaman okuduklarımız
her şeyden önce bir senaryoyu anlatmaktan ibarettir (her zaman tam olarak
değil),
Bu tanımlamayı filmin tarzına ilişkin açıklamalarla zenginleştirmek (genellikle
sözde bir yazarlık tarzının varlığının arkasına saklanmak). Ancak, hatta
bu gelişmemiş durumda eleştiri analitik bir eylemdir: betimlemek
bir ilk aşamadır ve eğer kendimizi buna uygularsak aydınlatıcı olabilir (bkz.
bölüm. 2, § 2). Benzer şekilde, eğer eleştirmen sıklıkla vurguluyorsa
analist kendi zevklerini aşırı derecede tasarruf edemiyorsa
analiz ettiği şeye ilişkin bir değer yargısı; soru şu şekilde ortaya çıkıyor:
büyük derlemlerin analizinde örnek olarak (blaxistismar filmleri,
militan filmler, 14-18 savaşıyla ilgili filmler vb.), çok fazla karışımın olduğu yer
çok dengesiz işler. Daha sonra kendimize devam edip etmememiz gerektiğini
soracağız.
bu eşitsizliklerin dikkate alınıp alınmaması, raporlanmasının gerekli olup
olmadığı ve
farklılıklar; Cevap önceden verilmez ve amaca bağlıdır
kendimize atadığımız. Yıllarca Fransız sineması okuduklarında
1930, Lagny ve diğerleri. (1986) epeyce sayıdan oluşan bir külliyat seçmiştir.
“nanarlar”: Bunun nedeni onların evrimi ile çok az ilgilenmeleriydi.
sinema dili ya da sinema sanatı ve daha pek çok şey
bu sıradan filmlerin aktardığı toplumsal semptomlar; proje değil
yeni filmler yapmak için iyileştirme çalışmalarından oluşmuyordu
repertuar, ancak tarihine farklı bir yaklaşımı teşvik etmek
sinema (bkz. Bölüm 6, § 2.1).
Eleştiri bu nedenle analizden çok farklı bir faaliyettir. İlk
anında etkili olmayı hedeflemeli ve hızlı tepki vermelidir; ikincisinin zamanı
var
nesnelerini film tarihinden seçebilir ve kendisine son teslim tarihini verebilir
kullanışlıdır, dolaylı verimliliği hedefler. İlki dikkate alınmalı
güçlü medya ve ekonomik kısıtlamalar; i

ikincisi, tanımı gereği mümkün olduğu kadar ileri gitmeye adanmıştır. Fakat her ikisi de oyunlara dayalı bir cephe muhalefetinin ötesinde
“İmaj” ve gücün ortak şirketi olarak kalıyorlar
entelektüel, anlamayı ve açıklamayı amaçlayan ve gerçekle yüzleşen
Herhangi bir hipotezin temsil ettiği riski almak (özellikle yorumlayıcı,
buna geri döneceğiz).
1.3 Analiz ve teori
Öte yandan analiz diğer yansıtıcı uygulamalarla da buluşuyor.
Nesnesi sinema olan teorik girişimler. Uzun süre konuştuk
“sinema teorisi”nin – projeleri örtbas eden küfürlü tekil hali
Filmin göstergebiliminin farklı, çeşitli varyantları (göstergebilim)
yapısal, üretken, gösterge-analiz, yarı-pragmatik)
antropoloji her zaman açıkça ortaya konmamıştır (Morin'den [1956]
1990'lı ve 2000'li yılların görsel antropolojisi
Sinemaya uygulanan çok sayıda psikolojik model ve bunların hepsi
“Kültürcü” yaklaşımlar (bunlar dahil)
sinemayı diğer sanatlara ve görüntü ortamlarına yaklaştırdı).
etrafında yoğun bir teorik faaliyet olmuştur.
sinema ve film olgusu, ama bir teori umut etmemeliyiz
ne birinden ne de diğerinden birleşmiş. Çoğu teorik şirket
çeyrek asırdır (bu çalışmanın ilk versiyonundan bu yana) öne çıkanlar
onların özel karakterinden önce ve gerçeğini inceleyerek
sinematografik ve/veya filmsel bir çizgiden çıktıklarını iddia etmezler.
Oldukça katı bir disiplin yaklaşımı. Artık sosyologlar var.
Sosyoloji yapanlar, tarih yapan tarihçiler, estetikçiler
sinemayla, filmlerle ama ayrılmadan estetik yaratanlar
kendi amaçları. Esquenazi (2012) Amerikan kara filmini incelerken,
bu başka bir stilistik karakterizasyon vermek değildir, fakat
Sosyologun bunun önemini bir durumun durumuyla bağlantılı olarak
değerlendirmesi
toplum (böl. 6, § 2.1); Lindeperg (2007) Gece hakkında yazdığında ve
Brouillard'a (Resnais, 1955) göre, bir tarihçi olarak yaptığı çalışmalar,
Filmin resmi yönleri var ama hem olaya hem de olaya odaklanıyor.
tarih (toplama kampları) ve filmlerin tarihi
Shoah (böl. 6, § 3); Didi-Huberman (2012) bir filozof olarak analiz ettiğinde

Pasolini ve Wang Bing'in filmlerini inceleyen bir sanat tarihçisi olarak,
perspektif aynı zamanda belirli ve kesindir (halk nasıl temsil edilir?).
Vesaire. Artık teorinin “sinema” nesnesi üzerinden tanımlanmasının zamanı değil,
üniversite eğitiminin başlangıcında olduğu gibi
sinema değil, belirli bir nesnenin (bir film, bir eserin) dikkate alınmasıyla ilgilidir.
yönetmen, bir dönem, bir tür) yöntemlerle ve kavramlarla
Belirli bir teoriyle ilgili.
Bu nedenle analitik aktiviteyi gerçek anlamda karşılaştırmak zordur.
teorik aktivite, çünkü ikincisi bileşiktir, parçalara bölünmüştür
az çok dar uzmanlıklar. Ortak nokta onların sabitlenmesidir
kurumsal: her ikisi de neredeyse yalnızca kurumsal olarak uygulanmaktadır
üniversitede veya araştırma enstitülerinde ve bazı sanat okullarında. Biz
teorik ve analitik yaklaşımların benzer olduğu da söylenebilir.
geniş bir tanımlayıcı bölüm içermelerine rağmen, bir bilgi verme amacı taşımazlar.
nesnelerinin genel bir modeli ve ufukta bir olasılık var
olguların her zaman kısmi ve varsayımsal kalan açıklaması. Orada
Temel fark, daha önce altı çizilen güçlü bireysellik özelliğinde yatmaktadır.
analisti az ya da çok kendini yeniden keşfetmeye zorluyor.
değerini korurken, her yeni analizde model
genel bir model veya teorinin olası taslağı. Şu da olur
analist yalnızca aşağıdakiler için geçerli olan bir teori (veya model) oluşturur:
Tortajada (1999) gibi belirli çalışmalar
Rohmer, her ikisini de karakterize eden belirsizlik yoluyla baştan çıkarma teorisi
yönetmenin küçük hayal dünyası ve izleyiciyle ilişkisi; O
daha sonra filmlerin "ince ve somut" okunması arasında ileri geri gidip geldiğini iddia ediyor ve
modelin soyutlanması.
Bu, analiz metodolojisinin temel bir sorusuna değinmektedir.
filmler: analiz benzersizse doğrulama prosedürleri nelerdir?
Bu tekillik, kendine özgü bir durum olarak görülme riski taşımaz mı?
analist mi? Her zaman özelliklerini belirtmeye özen göstereceğini düşünebiliriz.
uygunluk ve geçerlilik kriterleri, ancak bunlar her seferinde geçici ise,
bu epistemolojik açıdan ikna edici olmama riski taşır. THE
Bu nedenle risk, evrensel bir göreliliğe ve özellikle de şu düşünceye varmaktır:

2. FİLMLERİ KİM ANALİZ EDER?

2.1 Analiz demokrasisi

Az önce temel olarak kurumsal karakteri üzerinde ısrar ettik.
Film analizi: çoğu zaman bir kurumda gerçekleşir
Uygulamadan ziyade araştırmaya adanmıştır. Bazı okullarda var
Sinemanın bir "film analizi" öğretisi olmasına rağmen genel olarak
analizden çok eleştiriye daha yakın (bu normaldir,
geleceğin film yapımcıları veya görüntü yönetmenleri filmleri analiz edememekle birlikte
üretmek için). Uygulama hakkında da benzer şeyler söylenebilir
Film yorumlarının yaygınlaşması. Başta söyledik, her şey
izleyici potansiyel bir analisttir ve bu hiçbir yerde ortaya çıkmaz
ve az çok uzmanlaşmış bloglarda olduğu gibi. Orada
değerlendirme eleştirisi genellikle burada hüküm sürüyor, blog tanımı gereği bir
egoist bir araç ve bu eleştiri uygulaması daha fazla etki yaratıyor
hem eğlenceli hem de bilimsel. Sadece büyük ölçüde tadından bahsedin
bu film yorumlarındaki saçmalıkların kaydedilmesi için paylaşıldı, sanki
Yorumun yazarı, yargıçtan daha yetkin bir yargıç gibi görünmek istemiştir.
bir yönetmen ve hepsinden önemlisi sanki her filmin bir ölçüye göre ölçülmesi gerekiyormuş gibi.
belirli bir olasılık. Genel olarak genel olarak öyle olduğumuz açıktır.
film analizinin ideallerinden oldukça uzak. Ancak tıpkı dijital
filme aletlerinin olağanüstü demokratikleşmesini sağladı,
İnternet, eleştiri olasılığının böylesine genişlemesini beraberinde getirdi ve
Her ne kadar her performans tatmin edici olmasa da,
bütün, küresel, kesin olmayan bir söylem oluşturur;
an, ama ilginç bir ufuk çizen… Üstelik
kaliteli bloglar, örneğin Jean gibi eski gazetecilerinkiler
Michel Frodo veya David Bordwell gibi akademisyenler ve ayrıca
kaliteli incelemeler yayınlayan çok iyi bazı çevrimiçi dergiler
1
Kağıt dergilere eşit veya onlardan daha üstün.

2.2 Uzmanlaşmış bir uygulama olarak analiz

Film analizinin toplumsal olarak tanınan bir uygulama olarak varlığı
az ya da çok bayağı karakterinin doğrudan sonucu değil,
daha ziyade üniversite dersleri içerisinde kurumsallaşması.
Uzun zaman sonra üniversite çerçevesinde meşru kabul edildi
bunların edebi ve sanatsal karşılıkları, film çalışmaları
tanımlarında daha fazla özgürlüğe sahip oldular. 1970 civarında, onlar
Fransa'da kurulmuş olsalar da herhangi bir akademik gelenek yoktu.
konu ve herhangi bir işe alım rekabetine yol açmadı
orta öğretim. Bu onların gelişmesine olanak sağladı
diyelim ki edebiyatta düşünülemeyecek yönler. yoktu
önceden bir model yoktu ve üniversiteler bunun için ona güvenmek
zorundaydı
öğretmenlere. Ancak çok farklı kökenlere sahip olanların hepsi takip
etmemişti.
iyi tanımlanmış dersler. Bu kısmen analizin neden çok erken bir zamanda
yapıldığını açıklamaktadır.
Film, yapısalcı varyantlarıyla zamana uyum sağlayarak,
öğretim ve araştırmanın önemli bir bölümünü temsil ediyordu
akademisyenler – birçok analizde de aynısı yapılmış olsa da, bu ilklerde
zaman, "metin yorumu"nun bulanık modunda yapılmıştır.
eski bir edebiyat geleneği.
Elli yıl sonra analiz yarı disiplin haline geldi.
çeşitli isimler altında belirli öğretilerin ortaya çıkmasına neden olmak
(“analiz metodolojisi”, “filmsel analiz”, “analiz
görsel-işitsel"). Daha sonra göreceğimiz gibi (Bölüm 5), ilk
biraz derinlemesine film analizleri ya film yapımcıları tarafından ya da
kültür çalışanları; artık neredeyse tamamen şunlardan kaynaklanıyor:
araştırmacılar, yeni başlayanlar olsalar bile (örneğin yüksek lisans
derecesinin bir parçası olarak).
Analizin bu kurumsallaşmasının en gözle görülür tezahürü
filmler, çeşitli derslerde zorunlu bir sınav olarak bulunmasıdır ve
Lisansın sinema seçeneğinden mektupların toplanmasına kadar yarışma ve
plastik sanatlar ve Fémis ile ENS Louis'in yarışmaları
Işık (Jullier, 2019).
Bunun analizin pratik tanımı üzerinde sonuçları da vardı.
Öğrencilere bunu gerçekleştirmeyi teklif etmeyi hayal etmek zor.
Bir sınavın veya yarışmanın sınırlı süresi, bir filmin analizi
alanı kısıtlayacak belirli bir bakış açısından bile
soruşturma. Dolayısıyla bir dönemden diğerine dediğimiz şeyin gelişimi

teknik anlamda sıra); egzersiz tamamen ücretsiz olabilir ve
herhangi bir özel yöntem önerebilir, bunun tersi de yapılabilir
şu ya da bu yaklaşımı dayatarak, hatta böyle bir yaklaşımı uygulayarak
bağlayıcı
veya böyle bir kural. Süresi sınırlı bir etkinlik olduğundan tamamlanması zor
bir iştir.
2
iyi liderlik ediyoruz ve bazı kendini beğenmiş mitlerin aksine, elimizde hiçbir
şey yok.
bunu yalnızca önceki eğitimin maliyeti karşılığında başarma şansı (uygulama
analiz, eleştiri veya diğer) ve iyi bir uzmanlık kültürü.
“Sıralama analizi”, dikte veya tez gibi,
kurumun gizlediği hem belirsiz hem de katı alıştırmalardan biri
okul ve bu nedenle öğretimin, çalışmanın konusudur
uygulamalar ve çeşitli çalışmalar.
Benzer nedenlerden dolayı film parçalarının analizi de
analiz öğretiminin kalbi: neye oldukça iyi karşılık gelir
yaklaşık iki gün boyunca bir grup öğrencinin önünde sunulabilir.
saat, özellikle de o zamandan bu yana ortalama olarak bir kursun saati
kadardır.
ekonomik bir şekilde hazırlanıp sunulabilmektedir. Yapabiliriz
neredeyse film analizinin mesleğin uzmanlaşmış bir dalı olduğunu
söylüyorlar
tıpkı tarih ve ekonomi gibi bir “sinema” öğretmeni olarak
sinema. Ancak şunu açıkça görmek gerekir ki, bu sözde disiplin
Oldukça güzel ama varlığını egzersizin sunduğu rahatlığa borçlu
Bilgiyi kontrol etmeye yönelik testlerin organizasyonu için analitik,
öğrenci kitlesinin kültürü ve metodolojik bilgisi.
Meslekler çerçevesinde bazı film analistleri bulunmaktadır.
dokümantasyon (örneğin INA kütüphanecileri,
yarı analitik açıklamalar üretir), ancak film analisti
profesyonel neredeyse her zaman bir öğretmen-araştırmacıdır (vurgu
birini veya daha doğrusu diğerine koyun). Tüm araştırmacılar gibi o da
Bir alanla ilgili olarak alanını ve yöntemlerini geniş bir şekilde tanımlar,
epistemolojik ve aynı zamanda sosyolojik: her çağda
tercih edilen analiz prosedürleri ve profesyonel ve bilimsel bir ortam,
kişinin kendini duyurabilmesi ve tanıyabilmesi gerekir. Bu
neden prensipte farklı şekillerde gerçekleştirilebilen film analizi
çok çeşitliydi, aslında kendi anlayışlarının bir “tarihi” vardı

3. ANALİZİN ETKİLERİ VE AMAÇLARI

Her ne kadar bazı akademik tezahürlerinde analiz
kendi içinde bir amacı var gibi görünse de, yalnızca şu şekilde tamamen haklı çıkarılabilir:
İyi yürütülen bir analizden ne beklenebileceğine ilişkin (biz bunu söylemiyoruz)
"bitmedi" – bkz. bölüm. 7, § 3.3). Hatırladığımız gibi,
Bir şeyi kendi rasyonelliğini daha iyi anlamak için analiz eder. O
muhtemelen daha spesifik bir amaca yol açabilir, ancak burası
Tüm analizlerin düğüm noktası: entelektüel ve zihinsel bir eylemdir.
diğer tüm bilgi, düşünce ve yönelim eylemlerine benzer
hayatta liderlik ettiğimiz şey. Zihnin bir çalışmasını analiz etmek ile analiz etmek arasında
bir durum, bir problem, deneysel sonuçlar vb. yoktur.
temel fark – ama büyük pragmatik farklar, bunlar
aynı amaca sahip olmayan hareketler. Film analizi analizdir ve
öncelikle anlamak için kullanılır, ancak çok özel bir nesneyle ilgilenir,
amaçlarını kim belirliyor; o zaman eğer konu bir nesneyi anlama meselesiyse
Tekil olarak bu aynı zamanda genel olarak bilgiyi ilerletme meselesidir.
ya bir teori aracılığıyla ya da değil.

3.1 Filmi anlamak

Analiz anlamak için kullanılır, ancak bir filmi anlamak şu anlama gelebilir:
birkaç şey söyle. Her şeyden önce şuna dair bir anlayış var:
geçişli ve filmin neyi temsil ettiğini, ne anlattığını,
atıfta bulunduğu dünya (resim 1 ve 2). Bu çok açık görünebilir, ancak
ifadesel nedenlerle işe yarayan birçok yeni filmde
veya diğerleri, bu referansı bulanıklaştırmak için her zaman kolay değildir.
Filmin kasıtlı projesini yeniden oluşturun. Hatıra benzer filmler
(Nolan, 2000) veya Inception (Nolan, 2010), kasıtlı olarak
birincisi için zamansal, ikincisi için topografik konum; Tropikal
Malady (Weerasethakul, 2000) iki bölüm sunmaktadır; bunlardan ilki
bir aşk hikayesi anlatıyor, ikincisi ise bir büyü hikayesi
bambaşka bir inanç ve okuma rejimi gerektirir; gibi bir yazar
Wong Kar-wai, şaşırtıcı hikayeler konusunda uzmanlaştı.
zamansal sekanslar şüpheli veya hatta imkansızdır;
Bazen tam olarak nerede olduğumuzu bilmek zordur (bkz.

2046, Bittinger [2006]), vb. Klasik sinema daha fazlasını sağladı
referansların kesinliği, ancak yine de bagajın olması gerekiyordu
İstenilen kültürel: Gene Kelly'nin bir ressam olduğunu anlamak kolaydır ve
Paris'te Bir Amerikalı'da Paris'te kaldığını (Minnelli, 1951), ancak
Bulunan Monument Valley ortamını tanımak için
yarım düzine Ford filmi, hâlâ bazılarını bilmeniz gerekiyor
varoluş ; aynı şekilde Stromboli'yi tam olarak anlamak da kolay değil
(Rossellini, 1949) Akdeniz gelenekleri hakkında hiçbir fikrimiz yoksa ve
e
20. yüzyılın ortalarında adalılar vb.
Başlangıç (Christopher Nolan, 2010): Paris kendi içine çekilir.
Tropikal Hastalık (Apichatpong Weerasethakul, 2002): Bir labirent olarak
orman.

2046 (Wong Kar-wai, 2004): rüya şehri.
1 Garip veya imkansız alanlar.
Paris'te Bir Amerikalı (Vincente Minnelli, 1954).

Fort Apache'deki Anıt Vadisi (John Ford, 1948).
Stromboli (Roberto Rossellini, 1949).
2 Ünlü mekanlar.
Filmin referans çerçevesinin bu şekilde yeniden inşasına ek olarak, anlayış şunları gerektirir:
Ayrıca senaryonun ilerleyişini ve mantığını anlayın. İtibaren
1960'ların "anlatısız" eğilimleri ve kasıtlı olarak

1980'lerin "üslupçu" sineması nedeniyle karmaşık hale gelen bu filmi artık saymıyoruz.
izleyicinin çaba göstermesini isteyerek bir hikaye anlatan filmler
onu yeniden oluşturmak, hatta imkansız hale getirmek önemlidir.
son. Bu anlamda stratejiler çeşitlidir: yeterince vermeyebiliriz
çelişkili veya belirsiz bilgi veren,
yol boyunca hikayeleri değiştirin ve sinema (yazarın ve hatta
ana akım) her birinin örneklerinden ibaret değil. Ama hikaye olsa bile
doğrusaldır ve eylemler anlaşılırdır, her zaman bir öyküde kalır.
hareketli ve sesli görüntüler, söylenmemiş olanın bir parçası olup,
izleyici bunu yorumlayacak. Basit bir örnek "açık son"dur; burada
hikaye net bir şekilde sonuçlanmayı reddediyor ve "havada" kalıyor;
Bilinmeyen'de
Lake (Alain Guiraudie, 2013), kahramanı, sevdiği bir adama aşık
Hikayenin başında bir başkasını boğarken görülen kişi onunla bir ilişki kurar ve
sonunda onun iki adamı daha öldürdüğünü görür; bir yerde saklanıyor
orman, ama çok uzun olan son sahne geceleri bizsiz bitiyor
Bulunup öldürüleceğini, bulunup kurtarılıp kurtarılmayacağını asla bilemez
kurmak. Analizin bu tür bir soruyu yanıtlaması amaçlanmamıştır.
senaryonun tutarlılığı ve netliği, ancak bunlardan kaçınılamaz - anlamına gelse bile
birkaç cevap verin.
Analizin amacı aslında daha çok bir anlayıştır.
Filmin geçişsiz olması: gerçek yerleri veya yerleri daha az tanıyabilme
anlatılan hayali öykünün sürekliliğini yeniden sağlamak,
filmin kendisinin bir film olarak ortaya çıkışı, yani
Belirli bir hikaye, somut seçimler yoluyla hayata geçirilir.
sahneleme, çerçeveleme, düzenleme, ışıklandırma, hız vb. Biz oradayız
sonraki iki bölüme döneceğiz, ancak asıl amaç budur
Bir analizin temel amacı algılamanın ötesine geçmektir (duyusal
Bir filmi semiyotik kaynaklarıyla kavramak için,
estetik ve idealdir.
3.2 Açıklayıcı olarak analiz
Belirli bir toplumda çekilen bir filmin,
bunun ideolojik bir yansımasıdır. "İdeoloji" terimi sıklıkla kullanılır.
Marksist tanımıyla 1960'lı ve 1970'li yılların, bugün biraz
Çok eleştirildikten sonra vazgeçildi. Aslında her şeyi kapsayan bir terim

her yerde suiistimal edilmiş ve dolayısıyla kesinliğini büyük ölçüde yitirmiş. Bununla birlikte, herhangi bir filmin, özellikle de temsil edenlerin olduğu bir gerçektir.
açıkça dünya deneyimimiz (kurmaca filmler veya
belgeseller, filme alınmış günlükler, seyahat günlükleri, şiirsel denemeler vb.), açıkça ya da açık bir şekilde ideolojik olarak tanımlanmış görüşleri benimser.
tüm sosyal, psikolojik, politik sorular. Olduğu gibi
Dünya deneyimine rağmen bu bakış açıları her zaman belirgin değildir, nadiren kesindir ve çoğu zaman karar vermek zordur. Saklamak için
Gölün Yabancısı örneğinde yaptığı konuşma tam olarak nedir?
erkek eşcinsel flörtü ve bunun yarattığı geçici ilişkiler
doğurur mu? Karakterlerin bu noktada çok farklı konumları var:
Kahraman çok fazla soru sormadan bundan zevk alır,
Polis komiseri bir adamın izinsiz ortadan kaybolmasını insanlık dışı buluyor mekanın müdavimleri bunu fark etmiş görünüyor ve Henri'nin karakteri cinsellikten arınmış bir aşk için yalvarıyor. Ama filmin kendisinin bir anlamı var mı?
görüş ? Ve eğer öyleyse, hangisi?
Bu tür bir soru yeni olmaktan başka bir şey değildir ve geriye dönmeye bile gerek yoktur.
(zaten onları ortaya koyan) romantik edebiyata kadar, uzun zamandır
O dönemde sinema tartışmalarının ana yakıtı
az çok politik olarak işaretlenmiş çok sayıda film kulübü. Yazarlar
Bu kitaptaki bu tür tartışmaları iyi hatırlayın, örneğin filmiyle ilgili.
John Ford, Atlı Askerler, 1959,
bir Yankee askerinin iğrenç davranışlarını göstermeden kınama
gözle görülür eleştirilerde bulunun. Guiraudie'nin filmine gelince ve
Ford'un filminde eşcinselliğin ne olduğunu açıkça ayırt etmek gerekiyor.
karakterlere aittir ve anlayışsız görünebilir (karakter
John Wayne'in canlandırdığı insanlık dışı, hatta
barbar) ve filmden olanlar. İkincisinin basit bir konumu yoktur ve
analiz bunun tam tersine oldukça diyalektik olduğunu gösterecektir; o zaman olurdu
Amerikan iç savaşına dair bir anlatının nasıl sunulabileceğini analiz etmek
düşmeden bu savaşın dehşetini cilasız göstermeye ver
gönül rahatlığı içinde ve izleyiciyi yargılamada özgür bırakıyor.
Analiz bu alanda büyük bir rol oynayabilir.
tartışmalardan kaçınmanıza olanak tanıyan kesin takdir unsurları
kendiliğinden tepki vermekl

filmin kendisi ve sadece anlattığı hikaye değil, sahip olduklarımız
"gösterdiği" soruna burada veya orada diyebilir vb. Bir dönemde
(1970 civarı) siyasi tartışmaların canlı olduğu, uzun bir tartışmanın yaşandığı
teorik (bkz. Lebel [1971] ve Comolli [1971-1972]) savunuculara karşı çıktı
Filmsel biçimlerin tarafsızlığı (biçim tek başına
hiçbir şey, aynı biçimlendirme farklı içerikleri aktarabilir)
şekillendirme işinin ideolojik olarak belirleyici bir rolü olanlar. Onu yere bırak
Bu genel anlamdaki soru, karşıtlıkları tekrarlamaya mahkumdur
kısır, çünkü her iki konumun da lehine argümanlar var ve
soruyu ve yanıtlarını tam olarak belirlileştirerek yanıtlayabiliriz
getir, bu analiz çok şey getiriyor.
3.3 Teori ve üslupla ilgili sorular
Analiz, olayları perspektife koymamıza ve içeriğin takdirini geliştirmemize izin veriyorsa
Bir filmin nasıl oluştuğunu ve nasıl oluştuğunu somut olarak göstererek
alıcısına sunarken, aynı zamanda alıcının rolünü de perspektife koymamıza
olanak tanır.
şekil. Biçim ve içerik arasında bir simetri önermek istemiyoruz.
Uzun süredir sinema tartışmalarına temel oluşturan birkaç kavram,
ancak yılların teorik akımları tarafından kararlı bir şekilde eleştirilen
1960-1970. Bir filmin içeriği dediğimiz şey bir yandan
anlattığı hikaye (bir hikaye aracılığıyla erişilebilir) ve diğer yandan bir dizi
bu hikayeyle ilişkilendirilebilecek temsiller, bu sayede
ki gösteriliyor. Form prensipte tezahür eden her şeydir
dikkat çekici bir şekilde bu içerik: görsel-işitsel enkarnasyonundaki hikaye,
görüntü ve sesin belirli öğeleri (renkler, ışık yoğunlukları,
hızlar, yoğunluklar vb.). Ancak formalistlerin zaten önerdiği gibi
1920'li yıllarda Rusların içeriğinin de olduğunu unutmamalıyız.
kendi biçiminin (“içerik biçimi”) ve biçimlendirmenin
Basit bir teknik işlem değildir ve anlamı etkilemez:
bir anlam, bir içerik (“biçimin içeriği”).
Basit bir örnek vermek gerekirse The Red Line'ın (Malick,
1998), bir şekilde kurtuluşu bulan bir karakterin hikayesidir.
özellikle vahşi bir savaşa katılmak paradoksaldır; ama öyle
ayrıca bu savaşa dair bir yansıma (İsrail Savaşı'nın iyi bilinen bir bölümü)
Pasifik, Guadalcanal'ın ele geçirilmesi, insan hayatını mahvetmesi) ve

tersine, savaşın olmadığı bir toplumun nasıl olabileceği (“cennet)
başlangıçtan itibaren basit insanların basitçe yaşadığı karasal); ile
diğer yönler ise ırkçılık sorunu (ve onun yokluğu); Ve
Tüm savaş filmleri gibi filmin içeriği de bir güncelleme içeriyor
ilişkileriyle az çok tipik bir insan grubunun önünde
dahili. Daha geniş anlamda, savaşın tahayyülü ve ne olduğudur.
uygarlığımızı ifade eder (diğerlerinin yanı sıra, Pasifik Savaşı için,
Amerikan ve Japon kültürlerinin şoku) ve bir başka hayali şok,
doğaya uyum sağlayan bir insan toplumu ütopyası. Ama aynı zamanda
İzleyiciyi etkileyen ve üretilen sürpriz ve şiddet etkileri,
çerçeve, çekim süresi açısından maddi kararlarla,
bağlantı parçaları.
Chion (2004) bu filme ilişkin analizinin başında aşağıdaki gibi bir dizi soru sorar:
"Neden dünyaya ve dünyanın bir parçası olarak doğduk?
aynı zamanda sürgüne gönderilmiş olma hissi? Dünyanın takıntılı güzelliği
neden bizi hayal kırıklığına uğratıyor?
yalnız kalmamızı ve acı çekmemizi engellemiyor mu? [vb.]” – olası derinliği açıkça belirtir
Böyle bir filmin içeriği.
Bir düzeyde yeniden yapmak için filmi "geri almaktan" oluşan analiz
daha soyut, biçim/içerik karşıtlığının üstesinden gelmeye yardımcı olur, çünkü bu
gün ışığına çıkardığı şey her ikisiyle de ilgilidir. Ama tıpkı onun gibi
Bir filmin ideolojik yorumunu somutlaştırmayı mümkün kılar, aynı zamanda
Hassas bir araştırmaya dayanılarak yapılan bir karakterizasyon sonucunda
Filmin biçimi, örneğin stil açısından. Okumanın yanı sıra
Analizi yapılmayan bir filmin ideolojik temeline dayanma riski vardır.
örtülü varsayımlar, kendiliğinden üslup karakterizasyonu
bir yazarın üslubuyla ilgili her zaman belirsiz olan fikri devreye sokma şansı
(Godardian, Fordian, Bressonnian, Spielbergian, hatta Nolanian veya
guiraudesque…) veya banal üslup kategorileri, örneğin
dışavurumculuk, gerçekçilik, modernlik, tavırcılık veya barok,
çoğu zaman biçimsel sorunların ortadan kaldırılmasına hizmet etmiştir.
çözmek. Örneğin, Kabine'nin bir analizi, hatta özeti.
Doktor Caligari (Wiene, 1920) - en temsili kişi olarak kabul edilir
1920'lerin saf dışavurumcu tarzı – görmenizi sağlayacak
eski bir fikrin aksine (bkz. Kurtz, 1926), bu film
ışık ve gölge oyunuyla bir mekan yarat

birkaç Spielberg filmini karşılaştırdı (özellikle E.T. [1982], Minority
Rapor [2002], Yapay Zeka [2001], aynı zamanda
Indiana Jones) bu konulardaki ilksel önemi vurgulayacaktır.
fantastik veya harika hikayeler, ışık oyunları, tam anlamıyla
neredeyse bazen yarı özerkliğe, kendine ait bir konuşmaya sahip olmak.
3.4 Kendi uygulaması olarak analiz
Bu nedenle analiz, bir konunun anlaşılmasını sağlamak için güçlü bir araçtır.
film (anlatı içeriğinin basit bir şekilde anlaşılması aşamasının ötesine
geçerek),
ideolojik varsayımlarını gün ışığına çıkarmak, yerini takdir etmek
film biçimlerinin tarihinde. Ancak amacının bu olması şart değil
ana ve film analizi yeterince gelişme göstermiştir
kendi iyiliği için uygulanabileceğini: bugün bir hale geldi
Üniversite ortamlarında sıklıkla uygulanan nevi şahsına münhasır aktivite,
ama kendine has yöntemleri, klasik edebiyatı ve kendi
epistemoloji.
Film analizi öğretimin önemli bir bölümünü temsil eder.
üniversitede sinema. Uygulamalar farklılık gösterir, ancak öğretim
Analizin kapsamı (ve hatta varlığı) ancak
analiz pratiği ve tercihen ortak bir uygulama. Tarafından
mükemmellik Gilles Deleuze'ün şu sözlerini hatırlama fırsatını sunuyor: "Usta
“benim yaptığımı yap” değil, “benimle yap” diyendir.” Bu değil
analiz öğretiminin her zaman bir şeyler üretmeyi hedeflemesi gerektiği
anlamına gelmez.
kolektif analizler, ancak herhangi bir analiz pedagojisi
diyalog ya da daha iyisi, bir doğurtma işlemini devreye sokar: öğretmen
ortaya çıkarır
Böyle bir analizde çok ileri gitmemeye dikkat ederek öneriler
özellikle, ancak en büyük deneyimini ve en iyi performansını devreye sokarak
genel bir perspektife entegre etmek için film bilgisi
grup açıklamaları.
Ayrıca çeşitli düzeylerde birçok kararı içeren bir analiz
stadyumlar da oldukça kişisel bir çalışma olabilir. Ona bir tane verebiliriz
sözlü veya yazılı olarak iletilebilir ve böylece tartışılabilir hale getirilir,
ancak seçimleri ortaya koyan bireysel bir çalışma olarak kalacak –
tartışıldı, ancak kısmen keyfi. Tam tersine bunu açıkça görüyoruz.
bazen grup analizi uygulamasını önerdi (örneğin belirli durumlarda)

araştırma merkezleri). Prensip olarak grup çalışmasının mümkün olduğunu umabiliriz.
Yorumlayıcı seçimlerin keyfiliğine (sanrılar) karşı daha iyi garantiler yorumlanması) ve belirli bir doğrulama derecesinin daha iyi sağlandığı anlamına gelir.
Bir grup içinde çalışmak, her katılımcı için hemen teslim etmek anlamına gelir.
Analizin her bir parçasının eleştiri ve bir süreç yoluyla geliştirildiği düzeltme. Ancak bu aynı zamanda iki ucu keskin bir kılıçtır: hatalar veya aşırılıklardan kaçınılabilir ancak diğer taraftan bu eleştiri ve doğrulama da kalıcı bir yarı sansüre dönüşebilir ve yaratıcılığı engelleyebilir
gerekli. Daha sonra bazı firmalardan örnekler vereceğiz.
kolektif analizler bu dezavantajı ortadan kaldırdı ve yayına yol açtı.
Film analizi esas olarak yayınlanmaya yönelik olmaya devam ediyor
Özellikle yazmanın en etkili araç olduğu üniversite uygulamalarında yazılı
Fikirleri iletmek daha güvenli. Avantajları kesindir:
yazarak fikirleri ve argümanları daha farklı bir biçimde yapılandırabiliriz.
rasyonel ve daha net; yazılı bir metin en iyi destektir
olası tartışma. Ancak yazılı analizin dezavantajları da vardır:
asıl mesele duygu ve hisleri cümlelere dönüştürmenin zorluğudur.
hareketli görüntü ve ses hakkında fikirler. hakkında tekrar söyleyeceğiz
tanım: film izleme deneyiminin yerini alamayız
metin ne olursa olsun, ne kadar kesin ve hassas olursa olsun. Bu yüzden elimizde
Genellikle analizin daha çok sözlü bir tür olduğu düşünülürdü.
yazılı transkripsiyon bir geçici çözümdür. Ancak sözlü analizin bazı kusurları vardır.
Nitelikler ve diğer şeylerin yanı sıra onun buharlaşması: Bir kez bittiğinde geriye hiçbir şey kalmaz
yalnızca tartışmaları kolaylaştırmayan bir anı. Gerçekte bu ikisi
uygulamalar, analiz yapmanın birbirini tamamlayan iki yoludur.
farklı bağlamlar; analiz örneklerinde de eksiklik yok
yayınlanmadan önce sözlü olarak sunulan veya tam tersi olarak ele alınan yayınlandıktan sonra sözlü sunumlar.
Film analizi tarihinin önemli bir yönü, film analiziyle olan ilişkisidir.
filmin kendisi ve çeşitli reprodüksiyonları. İlk analizler yapıldı
yansıtılan filmin tekrarlanan görüntülerinden yapılmış olmalı - en iyisi
bir filmi izleme koşulları, ancak kesin konumları belirleme koşulları -;

çok sayıda film. On beş yıldır çoğu analiz
gerçekleştirilenler DVD'deki çalışmalardandı, o zaman,
VOD gibi yeni dağıtım yöntemleri geliştiriyorlardı veya
kopyalardan dijital dosyalar olarak da aktarılabilir.
Ancak bir enstrüman sadece bir enstrümandır ve
filmin kendisi olmadığını unutmayın. Bir filmi analiz edin
DVD veya indirilen dosya, bir tabloyu analiz etmeye benziyor
yeniden üretimi: analizi tamamlamadan önce her zaman konuya geri dönmek gerekir.
orijinal. Sinemada özgünlük kavramı kendisini farklı bir şekilde sunar.
DVD baskısı ile filmin kendisi arasında daha az fark var
bunun dijital kopyalar halinde dağıtıldığı - ancak rol oynayan şey nedir?
"Orijinal"in koşulları şunlardır: film elimizde olandır
oldukça büyük bir projeksiyondaki deneyim, sürekli ve
görüntüyü etkilemeyecek kadar karanlık bir oda.
Son olarak, gerçekleştirme ve iletişim olanaklarını da eklemeliyiz.
analizin görsel-işitsel bir çalışmaya dönüştürülmesini içerir. Orada
sayesinde bu tür ürünleri üretmek de çok daha kolay hale geldi.
Bazıları çok basit olan “genel halka açık” düzenleme yazılımı. THE
Bu çözümün temel avantajı kelimenin tam anlamıyla alıntı yapmanıza izin vermesidir.
analiz ettiğimiz filmden bir yayında imkansız olan alıntılar
yazılı. Ancak bu yöntemin ilgisini abartmamalıyız.
Çoğu zaman bir konuyu kesin olarak sabitlemek anlamına gelen sunum
filmden alıntılarla desteklenen sözlü sunum (ve muhtemelen diğer
filmler veya diğer belgeler, özellikle fotoğrafik). Gerçek
görsel-işitsel bir eserin görsel-işitsel analizi bir tür
artık kendisini tam olarak bir sunum olarak sunmayacak, ancak
bir sanat eseri gibidir ve bunun çok az örneği vardır. Godard'ın sahip olduğu
alıntılardan ve belgelerden oluşan çok sayıda montaj çalışması üretti
(özellikle Histoire(s) du cinéma [1988-1998]), ancak bunlar
analizler ve ardından belirli bir film. Bu alanda bir bütünden alıntı yapabiliriz.
Gerçekten analiz edilmesi gereken az sayıda başarı
sadece görüntüyle değil, görüntüyle de. Bu hala bir alan
engelli olmak, yayılma araçlarının olmaması nedeniyle doğrudur
yeterli (bkz. bölüm 5, § 5.2).

4. SONUÇ: FİLM ANALİZİNİN TANIMI İÇİN
Bu genel bakıştan, aşağıdakiler için geçerli olan bazı genel ilkeleri koruyacağız:
herhangi bir film analizi:
1°, filmleri analiz etmenin evrensel bir yöntemi yoktur;
analiz tekildir ve nesnesine uyarlanmıştır; Öte yandan, analiz bir parçadır genellikle disiplin veya yarı disiplin perspektifinden bakıldığında, açıklanması gereken; ayrıca belli bir rasyonelliğe bağlı kalınır ve özellikle tartışma konusunda;
2°, analiz bir çalışmaya anlam vermeyi amaçlamaktadır.
bazı yönlerine ilişkin yorumlar; bu nedenle pratikte
sonsuz çünkü bir filmde her zaman analiz edilecek unsurlar olacaktır (bakış açınızı değiştirmek anlamına gelse bile); aynı zamanda kişisel bir eylemdir
analistin icadı üzerine;
3°, analiz masum bir şekilde gerçekleştirilemez: kimse analiz edemez sinema tarihindeki yeri dikkate alınmadan veya dikkate alınmadan bir film
Bu konuda daha önce ne yazıldığını bilin.
İlk prensip esastır ve biz zaten bu konuda ısrar ettik.
her filme kayıtsız şartsız uygulanabilecek bir yöntem yoktur.
Analiz, kesinliği sayesinde söylemlere karşı çıkmayı amaçlamaktadır.
empresyonistlerin filmlerde rol alması ve onlarda yorumlar üretmesi tartışıyor; her zaman oldukça katı ilkelere dayanmaktadır. Ama o
bu ilkelerin şu şekilde formüle edilebileceğini ummamalıyız:
Kesin bilimlerdeki deneysel yöntemle karşılaştırılabilir. Tüm
evrensel bir analiz ağı oluşturma girişimleri şu temele dayanmaktadır:
insan bilimlerini karıştırmaktan oluşan aynı epistemolojik hata
ve “zor” bilimler. Sertlik burada ve orada aynı olabilir, ancak orada
Basit bir nedenden dolayı her zaman önemli bir fark olacaktır: analiz
film doğa bilimleri anlamında tekrarlanabilirlikle ilgilenmez;
her analiz yenidir ve her zaman kısmi olduğundan tekrarlanabilir.
fenomenlerle ilişkisi. Bu, yaklaşımları hayal etmemizi engellemez.
genel kapsam – ancak her zaman belirtilmeleri gerekir ve bazen
tedavi ettikleri nesneye göre ayarlanır.
Daha sonra (böl. 7, § 3) sonun sonu sorusuna döneceğiz.
Bu girişi bir örnekle sonlandıracağız.

diğer şeylerin yanı sıra analizin asla masum olmadığı fikrini göstermek için.
Film-
Birçok yönden benzersiz canavar, uzun süre listelerin başında yer aldı.
3
“Tüm zamanların en iyi filmleri”, Yurttaş Kane (Orson Welles, 1941)
sinema tarihinin de en çok yorum alan filmlerinden biri oldu,
hala tartışmasız klasik statüsü: ticari başarısızlığına rağmen
Hollywood'da auteur sinemasının doruk noktasına işaret ediyor ve bu bir
dönüm noktasıdır.
Film stillerinin herhangi bir soykütüğünde esastır (her ne kadar hiçbir zaman
gerçekten taklit edildi). Biçimsel zenginliği etkileyici: inşaat
çeşitli düzeyleri iç içe geçiren anlatı; etkileyici sahneleme ve oyunculuk
teatral kökenlerini itiraf eden dışa dönük oyuncuların; polifonik işleme
film müziğinden; görüntünün belirli özelliklerinin abartılması (kısa odak
uzaklığı,
düşük açı, uzun çekim, kısa montajlar, çok yakın çekimler vb.). çok açık
bu kadar ünlü bir filme masumiyetle yaklaşmadığımızı: Citizen'ı analiz etmek
Kane biraz Mona Lisa'yı veya Zamanın Arayışı'nı analiz etmeye benziyor
kayıp: işin kendisiyle ilgilenmeden önce kalın bir şekilde geçmek gerekecek
tortulaşmış yorum katmanları – ancak diğer yandan hata (üzerinde)
Filmin tarihteki yeri, özellikleri) izin verilmeyecektir.
Bu, analistin daha önce olduğu gibi bunu yapmak zorunda kalmasını
engellemeyecektir.
Hangi film, öncelikle ele alacağı konunun kapsamını sorun kendinize: her şey
film mi yoksa sadece bir parça mı? (Ropars ve Marie, 1980 gibi); Sonraki,
uygulamak istediği okuma türüne karar verir: sahneleme analizi ve
güçlü “auteurist” karakteri (Bazin, 1950); flaş analizi
geri ve anlatı zamansallığı (Naremore, 1978); tip analizi
“İfadesel” (çeşitli “seslerin” konumu, karakterlerin sesleri,
intradiegetic anlatıcı ve extradiegetic anlatıcı) (Chateau,
1993); Klasik tarzdan sapmaları belirleyen stilistik analiz
Hollywood'un 1940 (Bordwell, 1971); psikanalitik yaklaşım,
ana karaktere (Mulvey, 2012) veya sorusuna uygulanmıştır.
hafıza ve fantezi (Joxe, 1993); genetik çalışma (Kael, 1971;
Carringer, 1976; Berthomé ve Thomas, 1992). Bunların hepsi
Sonraki bölümlerde ele alıp geliştireceğimiz seçim.

Bölüm 2
Analiz edilebilir nesneler, aletler
analizin
1. NESNELERİN BÜYÜKLÜĞÜ VE TÜRLERİ
Film analizinin konusu filmlerdir. Ama biz bir filmi analiz etmiyoruz
kişinin zekasını geliştirmenin veya kültürünü kanıtlamanın zevki için; bu
konuyla ilgili
Her zaman bir kapsamı ve kapsamı olabilecek bir soruyu yanıtlayın.
etki alanı değişkenleri; analizin amacı filmden ziyade bundan ibarettir
cevaplanması gereken soru sorulmuştur. Bu nedenle analiz
film her zaman film analizi biçimini almaz. Bir filmi analiz edin
Tutumu uzattığı için bireysel en doğal jesttir.
İzleyicinin kendi tepkilerini yansıtması spontane bir olaydır. Ama o andan
itibaren
analize girmeyi kabul ettiğimizi, yani
artık sadece duygularımıza ışık tutmayı değil, sorular üzerinde çalışmayı
hedefliyor
objektif, olasılıklar daha çeşitlidir, bir dakikalık analizden itibaren
200 filmlik bir külliyatın filmi.
Ancak bir filmi, birkaç filmi ya da bir diziyi analiz etmek aynı şey değildir.
film parçası, hâlâ “film analizi” olarak kalsa bile. Bu
bu sadece bir büyüklük meselesi değildir: parça analizi
bir analiz parçası değildir ve bir film koleksiyonunun analizi de bir analiz
parçası değildir.
bir analiz koleksiyonu. Bu şirketlerin her biri amacını tanımlamalı ve
analiz edilen nesnenin boyutunun yansımaları olan yaklaşımı;
Bir film parçasının analizi, onunla aynı yönlere odaklanmaz.
bırakın bir dizi filmi, bir filmin tamamını kapsıyor. Nazaran
Bütün bir filmin analizi, bir film parçasının analizi bir nevi
ince yapıyı vurgulayan ve gizleme eğiliminde olan yakınlaştırma

daha geniş fenomenler; tersine, bir grup filmin analizi
filmlerin her birinin bir tür indirgenmesi, bu da ilgiye yol açıyor
Ayrıntılara daha az yaklaşarak, ortak noktalar arayarak veya
Grubun diğer filmleriyle karşılaştırılabilir.

1.1 Parça: Bir kavramın belirsizlikleri

Analiz genellikle filmin bir parçasına odaklanır. Fakat bu fikir ortaya çıkıyor
Sorun iki farklı nedenden kaynaklanmaktadır. Bir yandan biraz
belirsiz ve bu parçanın nasıl olduğu konusunda birçok belirsizlik bırakıyor
bir bütünden elde edilen; bir parçayı seçmek aynı şey değil
eylem birliğiyle, “noktalama” etkileriyle (eritme) belirlenir
örneğin siyaha), mecazi bir homojenlikle, bir kombinasyonla
bu kriterlerden veya rastgele. Öte yandan kelimenin edebi kökeni
özellikle romantik eleştiriden bu yana, ona karmaşık bir hava kattı,
parçanın eserin “kırılmasıyla” elde edileceği gerçeğini vurgulayan,
ve çalışma kavramının kendisine saldırdığımızı ima eder. Oradaydı
bu terimin filmlere uygulanmasıyla ilgili çok az tartışma; en dikkate değer
analiz bağlamında değil, 1970 civarında gerçekleştirilmiştir.
planın düzenlenmesi ve sorusu hakkında, o sırada
Eisenstein'ın metinlerinin yeni çevirileri; aslında kullanıyor
genellikle "parça" anlamına gelen, ancak ona anlam veren Rusça bir kelime
"parça" olarak tercüme edilmesine yol açan ve daha anlamlı olduğu
düşünülen özel bir husus;
Ancak bu, diğer olası çeviri kararlarından bir tanesidir ve
yapabildiğimiz gibi radikal sonuçlara yol açacak şekilde abartılıyor,
çekimin (veya sekansın) fragmanla karşıtlaştırılması. Daha da önemlisi, hiç
olmadı
Filmsel parça kavramını ciddi bir şekilde filmsel fragmanla ilişkilendirmeye
çalışın.
uzak romantik köken (ki bu da ilgisiz olmazdı)
kültürel). Kısacası bu, göründüğü gibi alınmaması gereken geleneksel bir
terimdir.
mektupta yer alan ve pratikte "analiz" ortak ifadesinde benimsenen
parça” (kabaca “dizi analizine” eşdeğerdir, ikincisi
ifade de kelimenin tam anlamıyla alınmamıştır).

Bir filmin bir bölümünü analiz etme fikrine gelince, onu iki şekilde atayabiliriz.
farklı kökenler. İlk olarak ampirik bir kökene sahibiz;
Bir önceki bölümde bahsedilen eğitim durumu ve analizle birlikte
toplu olarak gerçekleştirilir. Analiz etmeye başlasak bile

bir filmin tamamını bir oturuşta bitiremezsiniz; Orası
parçalanma o zaman pratik bir zorunluluktur. Bu ampirik köken
en sık görülen ve her öğretmen uygulamasında bununla karşılaşır: gereklidir
“manipüle edilebilir” ve kullanışlı nesneler yaratın (Bergala, 2006). THE
Gerçek verilere verilen bu basit somut yanıtın riski,
temel olarak bir düşünceyi düşünerek, basit bir şekilde uygulandı
Daha fazla düşünmeye zarar verecek şekilde zamanlama iki saat içinde
kullanılabilir
uygulayacağımız bölünmenin nedenleri ve ilişkisi üzerine derinlemesine
işin kendisine. Bu nedenle kriterleri sorgulamak önemlidir.
parçalamak için uyguladığımız ve nesneler yaratmaya çalıştığımız
geldikleri filme ihanet etmeden kendi tutarlılıkları olan. Bu
analitik “kesme” eylemi ayrıca bir
Devam filmi olarak bir filmin ne olduğu hakkında ilginç bir düşünme egzersizi
heterojen ama güçlü bir şekilde birleşmiş görüntüler: kesmeyi öğrenin
hem tutarlı hem de ilginç parçalar içeren bir alıştırma,
bir analiz kursu. Bu özellikle yapabileceğimiz bir zamanda geçerlidir.
İnternette, size fikir veren sayısız film parçası bulabilirsiniz.
tam tersine sebepsiz yere kesilmiş izlenimi; ancak hiçbir şey yok
Böyle rastgele bir parça ile sınırlandırılmış bir parça arasında büyük bir ilişki
vardır.
incelik ve filmin dokusuna saygı gösterilmesine dikkat edilmesi.
Analitik parça fikrinin dolaylı ve teorik bir başka kökeni
"metinsel analiz" olarak adlandırılan şeyde bulunabilir (bkz. Bölüm 5,
§ 2). Analiz tarihindeki bu an şu şekilde düşünülebilir:
kurucu, çünkü ilk “profesyonel” analizler – ondan kaynaklanıyor
yazılı olarak yayınlanan ve etki yaratması amaçlanan araştırmacılar
genel teori – bu başlık altında gerçekleştirildi. Analiz
Metin analizi yapısal göstergebilimin üç temel kavramına dayanıyordu:
filmsel metin, yani gerçekleşmiş bir söylem birimi olarak film;
karşılık gelen metin sistemi, yani metnin soyut modeli
bu metnin yapısı; çapraz sistemler olan kodlar,
her birindeki kombinasyonlara göre çeşitli film metinlerinde mevcut
orijinal zamanlar. Bu perspektifte kod kavramı
analizin temel taşıdır ve ortodoks bir yapısal analiz
her şeyden önce mevcut kodları vurgulayan bir kod analizi olmalıdır
metnin her bir öğesinde (bkz. Bölüm 5, § 2.1). Ancak bu

değişken. Ayrıca metin analizi pratikte
Bu yapısalcı temel, başka bir metinsellik fikriyle bağlantılıdır.
çok anlamlılık. 1960'ların sonlarında Roland Barthes'dı.
özellikle S/Z'de (1970) uygulamaya yönelik bir fikir öne sürüldü
filmsel analizler üzerinde kalıcı etki: bir eserin çoğul hali,
yani bir metnin (onun durumunda edebi) doğrusal olmadığı gerçeği
ama çok anlamlıdır ve bu nedenle onu pasif olarak değil,
aktif olarak anlamsal yolları izleyerek ona "yıldız" ekleyin
ve her biri farklı (kodik) bir ilgiyi takip eden çapraz göstergebilim.
Filmsel metnin bu çifte fikri her an kesişiyor.
Kod çokluğu ve analizde açığa çıkarılmak istenen çok anlamlılık,
Bu durum, analiz edilen metni parçalara ayırmayı içeren yaklaşımı doğurdu.
küçük parçalar ve bu parçaların her birinde kod oyununu tanımlamak.
Balzac'ın bir kısa öyküsünü analiz ederken Barthes yalnızca beş tanesini
tespit etmişti.
büyük kodlar, ancak model oluşturuldu ve filmlerin analizi çok hızlı bir şekilde
yapıldı
uyarlanmıştır. Bu açıdan bakıldığında bir filmi analiz etmek, onu kesmek
anlamına gelir.
Hangi kodları aradığımız küçük boyutlu ardışık parçalar
işteyken, sonuçta tüm bunları bir araya getirmek analize kalmıştır.
onlara anlam kazandıracak sözler. Bu şekilde kesilen parçalar
S/Z'de olduğu gibi bazen lexies (okuma birimleri) olarak da adlandırılır, ancak
aynı zamanda
bazen parçalar. Film fragmanına ilişkin bu anlayışın
ürettiğimiz basit film alıntısıyla aynı değil
pratik kolaylık amacıyla. Ekstrakt az çok bir örneklemedir
daha az alakalı, filmin tamamını değiştirmeyi amaçlıyor çünkü
taşınamayacak kadar ağır; lexie filmin yerini almaz ama ona gönderme yapar
durmadan; onu temsil etmez ve bir teşkil etmez.
özerk bir varlıktır, ancak dünyayla yakın diyalektik bir ilişki içindedir.
metnin tamamı.
Böylece parçalanma fikrinin pratik ve teorik iki kökeni
Filmin analizi oldukça farklı iki anlayış verdi.
fragman. Bir durumda (fonksiyonel ekstrakt) ihtiyaçlara göre üretiyoruz
kendi niteliklerini empoze edecek daha küçük boyutlu bir nesnenin nedeni,
kaynak esere yapılan atıf aleyhine olsa dahi; bu son özellik çok
zaman sınırlı film analizi testlerinde hassastır.
analistin raporlama olanağının bulunmadığı yarışmalar ve sınavlar

eğer özüt bir bütün olsaydı. Bu, diğer dezavantajların yanı sıra dezavantajlardan da yoksun değildir:
özünki olan ama sahip olmayan yapay bir başlangıç ve son yaratmak filmin tamamında başlangıç veya son hiçbir şey yok.
Diğer durumda (lexia), analizin nesnesi prensip olarak film olarak kalır. anlarından biri boyunca bütünüyle. Dolayısıyla bu bir mesele olamaz sınırlı bir süre içerisinde analiz yapılması ve aksine böyle bir analizin yapılması
Çalışmanın tamamı elinizin altında olmalı ve ona düzenli olarak başvurmalısınız.
Bu durum, ilk metin analizlerinde oldukça belirgindir.
Parça her zaman, doğrudan nesnesinin ötesinde,
filmin tamamının analizi (veya hatta daha da büyük bir operasyon, örneğin Bir yazarın veya türün üslup çalışması, bir eserdeki analizin yansıması genel). Kuşlar hakkındaki dönüm noktası niteliğindeki çalışmasında (Hitchcock, 1963),
(bkz. Bölüm 5, § 2.2) ve birçok taklitçiyi harekete geçiren Bellour, sadece yeterli homojenliğe sahip olmakla kalmayıp aynı zamanda inşaatın büyük düzenliliği, ancak yine de tanımlanmasına izin veriyor “Tekerlemeler” adı, simetri, tekrar ve homolojinin etkileri
ona göre bunlar genel olarak Hitchcock sinemasının ve ötesinde hepsi klasik sinema. Aynı şey birçok analiz için de söylenebilir
Bu “metinsel” dönemde yürütülen yapısalcı teorik aygıt,
Daha sonra katılığı ve soyut karakteri nedeniyle çok eleştirildi.
arasındaki bu dolaşımı metin kavramıyla sağlama avantajına sahipti.
kısmi analiz ve küresel analiz.

1.2 Sıra ve bölüm

İki yol arasındaki bu rekabeti tanımlamanın başka bir yolu:
ampirik ve teorik – analiz için bir filmi kesmek
dizilerin ve parçaların sınırlarının ayırt edilmesinden oluşur.
Üretimin teknik sözlüğünde ve dolayısıyla
kritik kelime bilgisi (daha az hassasiyetle), bir dizi bir dizidir anlatısal bir birlik ile birbirine bağlanan çekimlerden oluşan bir yapı. Kurmaca filmlerde ve çoğu
belgeseller (yani film analizlerinin %99'u için) sekans şu şekildedir:
Güçlü bir kurumsal varlığa sahip; bu, çekimlerden önce birliktir temel teknik bölüm ve tamamlandıktan sonra birim
filmsel hikayenin ezberlenmesi ve sözlü hikayeye çevrilmesi. Ne zaman bir filmi görmemiş birine anlatırız, ona atıfta bulunuruz

sekanslar olan bu büyük anlatı bloklarına kendiliğinden; gelince
Kavramın gerçekleşmesi açısından önemi, bunun olmasından
kaynaklanmaktadır.
dışında bir sırayla çekilebilecek çekimlerin birliğini sağlayan
hikayenin konusu.
Bu iki kullanım (profesyonel ve kodlanmış, kişisel ve kendiliğinden)
Sıra kavramı aynı anlama gelmez: Anlatı blokları
Bir filmdeki hafıza kesitlerimiz o kadar net bir şekilde sınırlandırılmamıştır
teknik bölümün kesin birimlerinden daha fazla. Konuyla ilgili çalışmasında
Lefebvre (1997) gösterinin her birine özgü bir bölümü ele alır.
Filmden boyut ve doğaya dair bilgi birimlerini koruyan izleyici
filme ilişkin genel imajının dayandığı değişkenler; bu bir
izleyiciye yansıması açısından ilginç bir bakış açısı
(bkz. Bölüm 7, § 1.2), ancak filmin atıfta bulunduğu bölümlenmesi
analize uygun kalır. Objektif bir segmentasyonu hedefleyip hedeflemediğimizi
veya
özneldir, uzay-zamansal bir birliğe dayanır: bir dizi
Sinematik anlatımda tek bir aksiyonun bir parçasını gösteren bir an
oyuncu seçimi (görüntülerdeki herhangi bir hikayenin içerdiği elipsler hariç)
ve
tek bir eylemin zamanı. Elbette pek çok istisna mevcut
değişimin getirdiği (sıradan) komplikasyondan başlayarak detay
iki eylem arasında (alternatif düzenleme); ancak genel bir kural olarak sıra
üretimindeki eski bir uygulamaya tekabül etmemektedir.
filmler, ancak hafızamızın yeteneğine sahip olan özelliklerine göre
bu tür anlatı blokları etrafında işliyor. Çok sayıda gönderi
Fransa'da L'Avant dergisi gibi filmlerin tasviri konusunda uzmanlaşmıştır.
film sahnesi – diziler halinde düzenlenmiş mevcut açıklamalar
bu düzenin anlatıları; hatta çoğu zaman şöyle işaretler bile buluyoruz:
geleneksel göstergelere göre dış/iç veya gündüz/gece
sözde doğal karakteri filme almak ve vurgulamak için,
bu bölümün hayali.
Böyle bir bölünmenin sorunu, kesin olmamasıdır. kavramı
Sıralama en az üç tür zorluğu beraberinde getirir: nerede başlar ve nerede
bir diziyi sonlandırıyor mu (sınırlandırma)? dizi türleri nelerdir ve
nasıl organize ediliyorlar (yapılandırılıyorlar)? hangi mantıkla
diziler birbirini takip ediyor mu (ardıllık)? İlk sorun,
sınırlandırma genellikle hassastır; pratikte bazen seçim yapmak gerekli
olabilir

Bir jandarmayı öldürüp Patricia'yı sokaklarda, bir otel lobisinde arayın.
bir oda, bir kafe, bir binanın avlusu: aslında bir bakıma
sürekli ve üniter eylemin (Poiccard'ın aradığı şey Patricia'yı bulmaktı)
Côte d'Azur'dan ayrıldı), ancak bu yerler birbirinden çok farklı ve gerekli olacak
Filmin bu uzun başlangıcını kesmek için ek kriterler. Var
kesinlikle, dizilerin sınırlandırılması için kriterler göreceli olarak
Genellikle kullanılan karartmalar ve diğer kepenklerden başlayarak hedefler
metinlerdeki noktalama işaretleriyle karşılaştırıldığında; ne yazık ki bu basit kriter
bazılarının tam tersini gösterdiği gibi, her zaman alakalı olmaktan uzaktır
analizler. Bu nedenle Şeytani Aşıklar'ı (Ossessione,
Visconti, 1943), Sorlin (1977) filmin kesilmesini önerdi (uzun süren
2 saat 20 dakika ve 482 çekim içerir) birbirinden ayrılmış 21 anlatı sekansında
diğerleri ise kaybolur. Bu kriter inkar edilemez, ancak diziler de
sınırlandırılmışlar çok farklıdır. gelişine adanmış ilk
Bragana ve eşi Giovanna tarafından işletilen handa Gino,
birbirini takip eden birkaç sahne yaptı: 7 çekimden oluşan ilk sahne şovu
kamyonu handa durdurmak; daha sonra hancı onunla sohbet eder
kamyoncular, serseri iner ve hana doğru yola çıkar; ikinci
Sekansın bir kısmı (22 çekim) Gino ile arasındaki buluşmayı temsil ediyor
Giovanna. Öte yandan filmin ortasındaki 11. sekansta yer almıyor.
Gino'nun sorgusunu gösteren tek bir çekim (9 dakika) ve
Giovanna. Böylece iki diziyi de aynı temele oturtmuş oluyoruz.
aynı biçim ya da hikayeyle aynı ilişki.
En klasik filmlerde bile bir sekanstan diğerine geçiş
diğeri her zaman görünür noktalama işaretleriyle örtüşmez ve pasaj
bir diziden diğerine geçiş hiçbir şekilde istisnai değildir. Hala
görüldüğü gibi film daha az klasik bir tarza sahip olduğunda daha keskin olur.
Michael Mann ve Christopher Nolan'ınki gibi Amerikan filmleri,
veya Wong Kar-wai'ninkiler gibi Asya auteur filmleri (resim 3) veya
Tsai Ming-liang tarafından yazılan, dizilere ayrılması genellikle zor olan
tartışmasız bir şekilde. Dizilerin ardışıklığı başka bir yoldur
hemen hemen aynı soruyu sorun: bir diziden diğerine nereye gideriz?
peki bu pasaj nasıl yapılıyor? Bu bir soru
ayrıntılı olarak ele almayacağımız anlatı bilimi (örneğ

ardışık diziler, ilişkinin altı çizili, ya zamansal açıdan ya da
nedensellik açısından, klasik film çözümleri büyük ölçüde ele almıştır
e
kültürel olarak halefi olduğu 19. yüzyıl romanına özgüdür.
Bir dizinin daha sonra gerçekleşeceğini işaretlemenin birçok yolu vardır
bir başkasından (ya da geriye dönüş olması durumunda daha öncesinden) ya
da bir olaydan
bir başkasının sonucudur ve bu, toplumun çeşitli unsurları aracılığıyla
gerçekleşebilir.
filmsel doku: ışığın değişmesi (gün ilerledikçe),
ortam (karakter seyahat etmiştir), bahsedilen bir eylemin gerçekleştirilmesi
daha önce diyalogda vb. Analist için bu şu anlama gelir:
Sıralı kesme tamamen teknik bir işlem değildir.
gözler kapalı olarak yapılabilir (veya bir makineye emanet edilebilir, örneğin
bazen öyle umuyorduk): her halükarda filmin anlaşılmasını sağlıyor
öyküsüdür ve sonuç olarak bu zaten bir yorumlayıcı eylemdir.

3 Aşk havasında (Wong Kar-wai, 2000). Soldan sağa veriyoruz
ve yukarıdan aşağıya, bir çekimin son fotogramı, ardından çekimin ilk ve sonuncusu
sonraki atışlar, altıncı atışın ilkine kadar. Bu ardıllık atlamayı ortaya çıkarıyor
her yeni çekimde görsellik, sınırlı bir alanda algıyı karıştırıyor
(ve izleyici tarafından zaten biliniyor).
Bu sorunlara akılcı bir çözüm bulma çabası içindeyiz.
Christian Metz, ilk metinlerinden birinde oryantasyon
Yapısalcı, ardışık düzenlemelerin bir tipolojisini önerdi.
kurgu filmi, bölümler dediği şey. Sınırlandırma kriterleri
sunduğu şeyler birden fazladır: bir bölüm, filmin bir parçasıdır.
"Ne olay örgüsünün gidişatında büyük bir değişiklik ne de
bir noktalama işaretiyle ya da sözdizimsel bir türün terk edilmesiyle

bir diğer ". Noktalama işaretlerine ilişkin kriter açıktır, ancak
gördüğümüz gibi ilgi az. Diğer ikisi geçerlidir
daha hassas: olay örgüsünde büyük bir değişiklik fikri yer bırakıyor
yoruma; ifadenin türünün değişmesi daha fazladır
Bir tipolojinin tanımlanması şartıyla amaç. Asıl katkı bu oldu
de Metz (1968), "grande syntagmatique" adı altında şunu inşa etmiştir:
bir dizi ikilemin uygulanmasıyla segment türleri tablosu
mantıksal kriterlere dayalı olarak ardışık (resim 4). Böylece şunları ayırt eder:
dizimlerin veya plan dizilerinin özerk planları (tip 1); bunlar
kronolojik (aradaki işaretlenmemiş zamansal ilişkiler) olabilir.
düzlemler), ya alternatif (tip 2: paralel dizim) ya da alternatifsiz
(tip 3: kıvırcık ifade); tam tersine olabilirler
kronolojik ve belirgin zamansal ilişkiler şunlar olabilir:
eşzamanlılık (tip 4: tanımlayıcı ifade) veya ardışıklık; bunda
son durumda, dönüşümlü olabilirler (tip 5: alternatif söz dizimi) veya
olmayabilirler;
son olarak, ikincisi elips içermeyebilir (tip 6: sahne) veya
içerir (tip 7: dizi, kendisi diziye bölünmüştür)
sıradan ve bölüm dizisi).
Bu tipoloji birçok soruna yol açmaktadır. Öncelikle seçilen terimler
Her bir ifade türünü belirlemek her zaman en çok gerekli değildir
mutlu ; Metz anlamındaki dizilim daha çok anlamla örtüşmüyor
hatırladığımız akım; benzer şekilde, sahne terimi de uyandırabilir
teatral anlayışındaki belirsizlikler; parantez içindeki ifadelerin kavramları
ve tanımlayıcı ifadeler apaçık değildir. Her şeyden önce her zaman öyle değil
Bu sekiz türden birini verilen bir dizi plana atamak kolaydır:
özellikle kronolojik/kronolojik karşıtlık
her zaman açıktır; aynı şey eşzamanlı/ardışık muhalefet için de geçerlidir ve
sonuncusundan (elipsler/elipsler yok) itibaren bile, bu üç ikilik
farklı düzlemler arasındaki öyküsel ilişkilerin değerlendirilmesi üzerine,
yani zaten biçim ile biçim arasındaki ilişkinin yorumlanması üzerine.
filmin içeriği. Daha fazla görünebilecek olan değişim kriterinin kendisi
kesin, tamamen kesin de değil; hatta olabilir
belirli durumlarda karmaşık uygulamanın (birkaç anlatı satırı varsa)
birbirine karışması veya değişimlerin çok uzun menzilli olması durumunda).
gibi, tarafından
başka yerlerde bölümlerin sınırlandırılmas

aslında uygulanması çoğu zaman zordur. Daha da fazlası olurdu
Bugün 1966'ya göre filmlerin kurgusu standart hale geldi
genellikle çok daha karmaşıktır.
4 Christian Metz'den (1968) sonraki büyük dizimin şeması.
Bu nedenle bu önerme harfi harfine alınmamalıdır. O
üstelik yazar bu konuyu çok az teste tabi tutmuştur, amacı
Kesin bir analitik araç sağlamaktan ziyade yansıtmaktan daha fazlası
bu yolla sinemadaki anlam sorunlarına, perspektiften
Birinci göstergebilimin (anlam nasıl inşa edilir ve tezahür ettirilir?)
bir filmde mi oynadı?). Metz'in muhteşem dizimi kriterleri tanımlar
çoğu durumda bir filmi bölümlere ayırmak için geçerli olan genel
anlamlı olarak; vakaların sonsuz çeşitliliğini hesaba katmaz
karşılaşabileceğimiz. Başvuru yapma olasılığı daha yüksektir
postmodern bir filmden ziyade klasik bir film, bir filmden ziyade bir stüdyo filmi
yazarlık (genellikle daha yaratıcı). Çoğu analist, o zamanlar bile,
daha doğrusu bunda her seferinde uyarlanması gereken genel bir ilham kaynağı gördüm.
belirli bir şirket. Böylece daha fazla segmente ayırmaya karar verebiliriz,
segment değişikliğine ilişkin daha ince kriterlerin dikkate alınması
(olay örgüsünün gidişatında küçük değişiklikler) veya tam tersi,
daha büyük yapılarla ilgilenmek (ekleri ihmal etmek)
örneğin bir sahnede yer alan). Filmler üzerine yaptıkları çalışmalarda
1930'ların Fransızları, Lagny ve ark. böylece üç türü ayırt ederiz
bölümlerin iç yapısı: süreklilik, doğrusal veya eliptik,

değişim ve "zamansal kalınlık" dedikleri şey - ki bu da
her birinin aynı anda birkaç temel dizim tipini kapsadığını görmek kolaydır.
Metz'in anlamı. Her yerde olduğu gibi burada da otomatik kurallar yoktur
uygulanabilir, ancak hangi kriteri seçersek seçelim, bu esastır
bunları açıklamak ve değerini mümkün olduğu kadar tahmin etmek.

1.3 Tek çekimlik film durumu

Dijital filme almanın izin verdiği yeni olanaklar arasında,
bir araya gelerek yeni bir tür türün doğuşuna yol açan ikisidir.
film. Kameralar giderek daha hafif hale geldi ve dahası,
Bir atışın süresi artık atışın uzunluğuyla sınırlı değil
film. Bu iki ilerleme, gelecekte olabilecek filmleri hayal etmeyi mümkün kıldı.
tek çekimde ve isterseniz tek çekimde. Oldukça büyük bir tane
L'Arche'ın başarısından bu yana buna benzer çok sayıda film yapıldı
Rusça, Alexandre Sokurov (2002). 1 saat 40 dakikalık bu film,
çekimde en ufak bir kesinti olmaksızın ve dolayısıyla
Projeksiyon sırasında en ufak plan değişikliği. Bu bir kurgu,
Fransız bir yazarın (Astolphe) ziyaretini anlatan dönem kostümleri
Custine tarafından 1839'da Rusya'da yayınlanan bir eserin yazarı tarafından
Rusya'dan Avrupa'nın geri kalanına) görünmez bir rehber eşliğinde
yalnızca St. Petersburg'daki Hermitage Sarayı'nda sesi duyar.
Tören mekanlarını, sergi salonlarını birbirine bağlayan bu ziyaret sırasında,
gizli merdivenler ve halka yasak olan geçitler, iki ziyaretçi
Ünlü tarihi şahsiyetlerle “tanışmak” (Büyük Petro,
Alexander Puşkin veya Catherine II) veya daha az bilinen (küratörler)
Örneğin Hermitage Müzesi). Kamera asla dinlenmez,
katedilen mesafe dikkate değerdir ve tahmin edilebileceği gibi sorunlar
Binlerce oyuncuyu ve figüranları yönetmek için yönetmenlik yapmak
filmde mevcut olanlar da daha az değildi.

Bu türden diğer pek çok film, sürekli çekimde (tek çekim,
uluslararası kabul görmüş İngilizce terimine göre) olmuştur ve hala da öyledir
gerçekleştirillen. Hatta en az iki özel festival bile var.

özel olarak adanmıştır. Her durumda, ortaya çıkan sorun
yönetmen aynı: tüm ayrıntılara etkili bir şekilde nasıl hakim olunur –
yerleri, hareketleri, eylemleri, diyalogları - bir yolculuğun

kesintiye uğramadan açılmak mı? Bu tür çekimlerde her
hata ölümcüldür ve her şeye yeniden başlamanızı gerektirir. Dolayısıyla
bunlar çalışmalar
özellikle önceden tasarlanmış, oyuncuların performansı ve
operatör uzun uzadıya tekrarlanıyor ancak senaryo ve senaryosu
“Bölünme” (ardışık sitelere) aynı zamanda büyük olmalıdır
kesinlik. İzleyicinin prensipte özel bir sorunu yoktur:
iki damla suya benzetilebilecek bir hikaye sunulur
filmlerin genel olarak anlattığı ve şu şekilde somutlaşan hikayelere
sinemada, ortamlarda gelişen aktörlerin hikayeleridir ve
konuşma diyalogları (performansları doğası gereği diyaloglara benzer)
tiyatro oyuncularınınki). Küçük bir izleyici için bile deneyim
dikkatli, ancak fark edilecek kadar özeldir. Bu zor,
aslında filmde bir duraklama olmadığını, çerçevenin orada olduğunu fark
etmemek
sürekli değişiyor (biraz farkında olsak bile, kamera
oraya taşınır) ve film boyunca yalnızca bir noktayı benimseriz.
görünüm, kesinlikle hareketli ve değişken. Saf bir izleyiciyi hayal edebiliriz.
Böyle bir filmi, özelliğinin farkına varmadan seyrederdim, ama bu çok az
muhtemel ve çoğu zaman kişinin deneyimi, sınırlarıyla birlikte
ve ustalık bonusu, hikayenin algılanmasının yanı sıra şuna da katkıda
bulunuyor:
seyirci keyfı.
Öte yandan analistin karşı karşıya olduğu acil ve önemli bir sorun vardır.
böyle bir film: izin verecek herhangi bir görünür ifade bulamıyor
onu dizilere, hatta daha az parçalara (Metz anlamında,
az önce açıkladığımız gibi). Bu açıdan tek çekim film
gözlemlememize ve ölçmemize olanak tanıyan değerli bir teorik araç
bir filmi kendi amacı için kesmek için hayal edilen araçların keyfiliği
analiz. Burada görünür bir olay (kesme, üst baskı, kaydırma vb.) yoktur.
bu da konuşmada başka bir ana geçmemizi sağlar
filmsel. Ancak her şeyden önce bir izleyici olan analist, gözlemleyebildi.
filmin sadece anlaşılır olmakla kalmayıp, kabaca konuşursak,
Tek bir ayrıntı dışında diğer kurgu filmler gibi ortaya çıkıyor:
elips yok, ters çekim yok, düzenleme efekti yok.
İlk sürekli çekim filmlerine ve özellikle de
Rus Gemisi canlıydı: şaşkınlık, şaşkınlık, hatta merak...
ama aynı zamanda libidoya direnen bu işlere biraz sinirleniyorum
dekorticandi (Dominique Noguez). Analitik alanda ilk e

"Tek", "tek düzlem" ile aynı anlama mı geliyor? Eğer evet ise, yapabilir miyim
her ne kadar açıkça ortaya çıksa da yine de bir filmden bahsedebiliriz.
monte edilmedi mi? Değilse, "plan" arasındaki fark nedir?
(çekildi) ve “çekildi” (düzenlenen filmde)? Zaten eski tartışmaları buluyoruz
William'ın sekans çekimlerinden bu yana ünlü vakalara karıştı
Wyler, André Bazin tarafından uzun çekimlere kadar kutlandı
La Corde'dan o dönemde teknik olarak mümkün olan en üst düzeye çıkarıldı
(Hitchcock, 1948). Daha ayrıntılı bir açıklama, çoğu zaman şunu
vurgulayacaktır:
filmlerde dijital tekniği başka bir şekilde uygularsanız,
birleştirme yoluyla, bu işlem veya bu işlemler dizisi
bir görüntü oluşturmak için çeşitli görüntü kaynaklarının karıştırılmasından
oluşur
eşsiz. Prodüksiyonu Sokurov'un filmine devam etmek
İyi belgelenmiş olmanın avantajını biliyoruz ki sürekli çekim yapılırsa
gerçekten de gerçekleştirildi (23 Aralık 2001'de, dördüncü denemede),
yönetmen bazı şeyleri düzeltmek için kompozisyondan kapsamlı bir şekilde
yararlandı
Filmin görsel yönleri, bazı hilelerin tanıtılması (aşağıdaki nehir)
örneğin gerçek topografyaya uymayan Saray) ve
Görünümünü homojenleştirmek için. Bu bir estetik rejimdir, hatta
"nedensel ve kasıtlı olanı bir araya getiren", şimdiye kadar yayınlanmamış
ontolojik,
ama "bize fotografik ve dolayısıyla nedensel gibi görünen şey aslında
2
simüle edilmiştir ve dolayısıyla kasıtlıdır”.
Bu son söz, kısa ve öz bir şekilde, konunun anahtarını içermektedir.
bu filmlerin analitik olasılığı: orada gördüğümüz şey
"kasıtlı" olduğu için zorunlu olarak ifade edilmiş bir söylemdir.
farklı olsa bile herhangi bir konuşma. Analistin yapması gereken
bu nedenle sahneleme ve kompozisyon çalışmalarına simetrik olarak
yönetmen, soyut yapılanma çalışmalarını yürütebilir
dramatik verilere (yer değişiklikleri, değişiklikler
belirli verilerde olduğu gibi eylem, kaybolma ve ortaya çıkma vb.)
resmi (hızlı kamera hareketleri, aksine statik anlar,
yakınlaştırma çekimleri vb.). Filmin “bölümlere ayrılması” daha kısa sürede
yapılacak
mekaniktir, çünkü bölümlere ayıracak maddi bir ipucu yoktur, ancak
daha az var olmayacak. Hiçbir şey bizi yapabileceğimizi düşünmekten bile

mükemmel bir şekilde analiz edilmiş, ancak temel birimlere parçalanması
özel araçların icat edilmesini gerektirir.
Veya Victoria filmi (Sebastian Schipper, 2015 [illus. 5]). Hikaye,
basit, Victoria adında genç bir İspanyol kadına ait.
Berlin, uzun piyano çalışmalarını boşuna sürdürdükten sonra
Madrid. Hayatını bir çay salonunda pazarlamacı olarak kazanıyor ve
bir grupla sabah saat 4'te buluşup gece kulübünden ayrılırken
tanıştığı dört aylak çocuk. Onlar etrafta dolaşıyor,
içlerinden biri ona kur yapıyor, o da isteyerek karşılık veriyor. Aniden dram ortaya çıktı
oğlanlardan birinin aradığı bir "gangster"ın çağrısıyla tetiklendi
Sorumlu: derhal bir soygun gerçekleştirmeye gitmeyi içerir.
banka. Operasyon genç kızın arabanın direksiyonuna geçmesiyle gerçekleşiyor ancak
ters gidiyor; oğlanlardan ikisi polis tarafından öldürüldü ve üçüncüsü
(Aşk hikayesinin başladığı kişi) aldığı yaradan dolayı ölür.
Çiftin indiği otel odasında mide. Genç kadın
soygundan elde edilen parayla yalnız kaldı.
Amerikan sinemasının iyi bilinen kalıplarını hemen tanırız.
özellikle suçlu çiftinki (burada sadece kabataslak olarak gösterilmiştir), ama aynı zamanda,
daha yakın zamanda, nasıl idare edileceğini bilen şımarık kadınınki. Hikaye şu:
herhangi bir hikaye gibi keyfidir, ancak çok sayıda hikayeye dayanmaktadır.
gerçekçi ve hatta belgesel gösterimler - sürekli film oynatma
burada belli bir inandırıcılık sağlamak için çok şey var. Bir analiz
Bu filmin ideolojik (örneğin cinsiyet) konuyla çok az ilgisi vardır.
kendine özgü çekim yöntemini dikkate alır: hikaye anlatılır,
açık ve etkili bir şekilde, sanki öyleymiş gibi yorum yapabiliriz.
standart bir şekilde döndü. Aynı şey analiz için geçerli değil
yokluğunda bunu not etmekte başarısız olamayan anlatısal
Montaj ve elipsler arasında film, kurgu ve elips arasındaki değişimi farklı bir şekilde yeniden yaratmak zorundaydı.
güçlü anlar (aksiyonun gerçekleştiği yer) ve içi boş anlar, kaçınılmaz, hatta
katlanılabilir bir tempo oluşturmak için gereklidir. Bu öncelikle bir mesele
senaryosu ve bir binanın çatısında sessiz tonlarda uzun bir tartışma sahnesi
Binanın bu anlamda yapıldığı açıkça görülüyor. Ama aynı zamanda bir mesele
Roland Barthes'ın önerdiği terimi kullanırsak "kataliz

Başlangıçta gece kulübünde ya da en sonunda genç kadın
sokağa çıkmak için otel odasından çıkıyoruz, bunları kısaltamayız
kendilerine göre çok az anlatısal ilgiye sahip olan anlar: katalizörler,
tek çekimlik film, zaman ve yer kaplar – prodüksiyona bağlıdır
onları öyle ya da böyle ilginç kılmak.
Filmi bölümlere ayırmak, öyle olmasa bile tamamen mümkündür.
Durdurmayı tam olarak nereye yerleştireceğinizi her zaman bilirsiniz. Ama filmin analizi
güvenli bir araç olarak bu bölüme güvenemeyecek. Olacak
daha ziyade bir rehber, örneğin soru soracak bir analiz için
Bu tür bir filmde temel olan, oyunun oynanışını tanımlamak ve anlamaktır.
bakış açıları. Bakış açısı elbette her zaman kameranınkidir ve
çoğu zaman kendisini ek bir karakter olarak empoze eder (örneğin
Örneğin dört gencin arabada olduğu ve kendisinin
ayrıca gemide olmalıdır). Ancak odaklanma sorunu hala devam ediyor
sordu: kim izliyor? Bazen içsel odakta mıyız (bakış açısından
bir karakterin)? Çatışma durumlarında (çeteyle, çeteyle)
polis), ters atışların eşdeğerini ayırt edebilir miyiz? Analiz
Burada anlatıbilim zorunlu olarak dikkatli bir değerlendirmeyi gerektirir
görünüş oyununun.
1.4 Çoğul analiz

5 Victoria (Sebastian Schipper, 2015). Gençlerin kaçışı arasında güzel bir yarım saat geçiyor
Başarısız girişimlerinin ardından insanlar, ikisinin bulduğu geçici sığınak bireylerin taksiyle kaçmaları, gencin ölümcül kanamadan ölmesi, ardından da oradan ayrılışı
Tüm hikayeden tek başına sağ kurtulan ve filmin sonunda sokağa çıkarken gördüğümüz genç kadın.
Filmin geri kalanı gibi tüm bunlar da tek bir çekimde çekilmiş, kamera kahramanın elinden hiç ayrılmıyor.

Büyük derlemlerin analizine daha ayrıntılı olarak döneceğiz (Bölüm 5 ve 6)
filmlerin ve özellikle de filmlerin ortaya çıkardığı soruların
filmlerin tarihi olasılığı. Çok sayıda eser var,
bazıları klasik hale geldi (Lagny ve diğerlerininkiler gibi)
yukarıda belirtilenler [§ 1.2] veya Bordwell ve ark. klasik sinema hakkında
harekete geçirerek sinema tarihini yazmaya çalışan Hollywood)
analitik prosedürler; Bunu yapmak için bir zorlukla yüzleşmeleri gerekir.
gerekli, daha önce de belirtildiği gibi: analiz bireyseldir, tekildir, yaratıcıdır,
tarihsel amaç ise genellenebilir sonuçlar gerektirir. Amaç
mümkün olan tek şey tarihsel değildir: analiz etmeye çalışabiliriz.

bir perspektiften az çok önemli bir film seti
kültürel, sosyolojik, ideolojik, üslupsal… Örnekler
çok sayıda ve çeşitli: 1913'ten önceki Pathé filmlerinin incelenmesi (Le Forestier,
2007), Hollywood sinemasında kadın filmleri
Amerikan kara filminin klasik (Johnston, 1975; Doane, 1987)
1940'lar "popüler ve yıkıcı" bir tür olarak (Esquenazi, 2012), vb.
Bu şirketlerin film analizine yönelttiği sorun her zaman
aynı: belirli filmlerin analizlerinin bir toplumu beslemek için nasıl kullanılacağı
genel yansıma; tersine, çerçevede nasıl kayıt olunacağı
tekil kalan genel hipotezler, analizler? Zorluk
analizin kendisini prensip özgürlüğüne bırakmaktır.
genel hipotezlerden gelecek olan bir önsele kilitleyin ve
hemen doğrulanamayan olguları tanımlamamızı engeller
bu hipotezler. Örneğin, daha önceki film setlerini analiz etmek için
Genellikle çok benzer görünen Birinci Dünya Savaşı ve
bu nedenle bir bütün olarak ele almanın meşru olduğunu - eserlere atıfta bulunabiliriz
şimdi erken dönem sinemasının klasikleri; risk o zaman başlamaktır
“cazibe rejimi” gibi kavramlar (Gaudreault & Gunning,
1989; Gunning, 1994; Gaudreault, 2008) ya da “geri dönen bakış” (Belloi, 2001) ve bunları basitçe filmlere uygulayın;
dolayısıyla hiçbir şey öğretmeyen bir doğrulama için saf araçlardır. Tüm
sanat ise tam tersine, bu kavramları gerçekten işe yarar hale getirmektir.
filmlerin önünde sorular sormak, yani söylenmeyen her şeye karşı dikkatli kalarak
bunları hemen kontrol etmez ve bu da bir faktör olma şansına sahiptir.
keşif. Bu örnek aşağıdaki gibi diğer alanlara aktarılabilir:
toplumsal cinsiyet çalışmaları sıklıkla aynı kusurla lekeleniyor: endişe verici değil
Bir teoriyi desteklemek için filmlerin analizini neyin tanımlandığıyla sınırlandırıyoruz.
Rahatlatıcı, öğretici olabilecek şey tam olarak geri kalanı olduğunda, zorlayarak
Teoriyi gözden geçirin ve geliştirin.
Genel olarak konuşursak, film setlerinin bu analizlerinin yapılması nadirdir.
yan yana gelen analizlerin bir koleksiyonu olmakla yetinilebilir. Orada
Temel soru, bireysel analizlerin nasıl yapıldığıdır.
özelliklerini kaybetmeden üniter bir ifade altında bir araya getirilebilir.

ve ark. Klasik Hollywood Sineması için. 1915 ile 1960 arası (tarihler
klasik dönem için onlar tarafından seçilmiştir), daha fazla
Amerika Birleşik Devletleri'nde 15.000 uzun metrajlı film, sayılamayacak
kadar geniş bir külliyat
doğrudan okudu. Ayrıca 100 filmlik bir örnek oluşturdular
mümkün olduğunca tarafsız; yazarların kendileri bunu kabul ediyorlar
mevcut kopyalara (ve üretimin büyük çoğunluğuna) bağlıydı
sessizlik ortadan kayboldu), ama öne sürmeden seçmeye çalıştılar
zevkleri ya da filmlerin önemi hakkındaki fikirleri bir prosedür aracılığıyla
rastgele. Ancak bu filmlere ilişkin analizleri tarafsız değildir:
tamamen stilin ne olduğuna dair anlayışlarıyla belirlenir.
özellikle klasik Hollywood tarzı; diğer şeylerin yanı sıra, öne çıkan çalışmaları
klasik üslubun evrimi arasında yakın bir ilişkinin kanıtıdır.
teknik yenilikler ve üretim tarzının evrimi. Bunlar
tamamen kabul edilebilir tezler, ancak bunlar tezdir, gerçek değil
bilim insanlarıdır ve bu bir yandan ampirizmin yalnızca bir
araştırma anı, öte yandan prosedürlerle bile
İstediğimiz hedeflere rağmen yine de seçenekler göstermemiz gerekecek
teorik.

1.5 Görüntü, hikaye ve analiz nesnesi

Sonraki bölümleri hikayenin ve hikayenin analizine ayıracağız.
görüntü ve ses. Ama şimdi aradaki farkta ısrar ediyoruz.
Bir yanda anlatı analizi, diğer yanda figüratif analiz. Gibi
Daha önce de söylemiştik, bir kurmaca filmde hikayenin
bütünüyle anlaşıldı; Hikayenin bir kısmı asla tamamlanmaz ve
çoğu zaman pek anlaşılır değildir, çünkü imalar içermektedir.
önce ne oldu, sonra ne olacak. Sorunlardan biri bu
dikkate alınması gereken film parçalarının analizine özel
düşünce. Anlatıbilimsel açıdan bakıldığında parça analizi
Filmin varlığı kişiyi analiz edilen kısmi nesneden “çıkmaya”, onu beslemeye
zorlar.
doğru anlaşılması, aksi halde hata yapma şansının yüksek olması,
testler sırasında bir dizi öğrenci makalesinin kanıtladığı gibi
Sınırlı süre: Öncesine veya sonrasına erişim sağlanamadığı için
az ya da çok yansıtmalı hipotezler kurmaya zorlanır, sıklıkla reddedilir
filmin kendisi tarafından.

Çok katı bir simetri yapmak istememekle birlikte, bunun tam tersidir.
Kısa bir segmentte daha doğal olan figüratif analiz. Her şey
Sanki hikaye biraz daha sınırlı, daha gizemliymiş gibi geçiyor.
kısa parça, analiz daha sonra daha fazla odaklanma eğiliminde oldu
duyusal yönler: ışık, renk, düzenleme, ritim, müzik...
Ayrıca, yeterli uzunluktaki bir film parçasında sıklıkla şöyle olur:
kısacası estetik tercihler daha homojen; oysa filmde
bu parçanın alındığı yer tam tersine çok çeşitli olabilir. Bu
Bunun teknik tanımını çok aşan "sıra" etkisi
terimdir ve insan aklının güçlü bir eğilime karşılık gelir.
küçük bir hikaye bloğunda belirli bir görünüm birliği. biz istemiyoruz
Görüntü ve ses analizinin bu ilişkisini görüntü ve ses analizine genelleştirin.
sekans ve anlatı analizinden tüm filmin analizine; çok fazla olurdu
birçok istisna. Ancak açık görünen şu ki,
analiz edilen nesnenin boyutu (alıntı, filmin tamamı, film grubu, set)
alıntılar veya diğerleri...) analitik yaklaşımı ve içeriği etkiler
analiz.

1.6 Analiz boyutu

Analiz edilen nesnenin boyutu son derece değişkense, analizin boyutu
çok da öyle. Söylediğimiz gibi orantı yok
Analiz edilen film parçasının uzunluğu ile onun uzunluğu arasında zorunlu
analiz. Bu, uzunluğu belirlenen sözlü analizden açıkça görülmektedir.
meydana geldiği koşullara göre, ancak soru ortaya çıkıyor
esas olarak yazılı analizler için. Çok hızlı bir şekilde, çeşitli uygulamalar
analistler şuna karar verdiler: uzun bir filmde kısa, uzun bir filmde uzun
gidebilirsiniz.
çok küçük bir film parçası: ilk 69 sayfa için 40 sayfa (Ropars, 1976)
Ekim planları (Eisenstein, 1927), yani 2 dakikalık film, 32 sayfa
(Douchet, Bellour'da, 1980) 17 Furie çekimi için (Lang, 1936), 52 sayfa
(Kuntzel, 1975) Kont Zaroff Avları'nın 62 çekimi için (Schoedsack &
Pichel, 1932). Raymond Bellour'un (1979) aynı koleksiyonunda şunları
buluyoruz:
tek bir sahne üzerine (çok küçük harflerle) 41 sayfalık bir analiz
Kuşlar (Hitchcock, 1963) ve Psycho'nun tamamı (Hitchcock, 18 sayfa)
1960), vb.

Genel olarak konuşursak, bir analiz nispeten uzundur (biri
eleştiriyle arasındaki farklar neredeyse her zaman daha sentetiktir). Ama onun
uzunluk, analiz edilen “metnin” kapsamına değil, amaca bağlıdır.
Bu metinden yapılan analiz ve oluşturduğu nesne. Tamlık,
Kısa bir film parçası hakkında bile ulaşılamaz olduğundan, analiz
filmin daha fazla yönüne odaklandığı için daha uzun. İçinde
Ayrıca, yayınlanmış analizler söz konusu olduğunda, bağlantılı güçlü bir
maddi kısıtlama söz konusudur.
yayıncılığın gerçeklerine göre, pratikte maksimum bir hacmi belirler. Var
tek bir filme ayrılmış çok sayıda analiz, neredeyse her zaman
kitap formundan birinde yayınlanan 128 sayfalık eserlerden
film analizinden detaylı çalışmalara kadar uzmanlaşmış koleksiyonlar
oldukça hantal ve değişken tasarımlı. Birkaç kişi için çalışıyor
Tek bir filmdeki yazarlar yaklaşımların çoğaltılmasını mümkün kılar (bkz.
Baibllé ve ark. [1974], Muriel de Resnais [1963], de Lagny ve ark. [1976]
Ekim ayında Eisenstein [1927], MacCabe, Mulvey ve ark. [2012] üzerinde
Godard'ın Aşağılaması (1963]); Bouvier ve Leutrat gibi biz de yapabiliriz
(1981), bir fılmi (Nosferatu, Murnau, 1922) bir tarzda ele alır.
dış verilerin kaleydoskopu, iç açıklama ve
yorumlar (Stimung'dan teröre kadar çeşitlilik gösteriyordu); A
Tam tersi çözüm ise filmi adım adım takip edip senaryoyu geliştirmekten ibarettir.
ne olursa olsun yorum yapın, bunu yönetmek analistin sorumluluğundadır
Bu yoruma analitik bir birlik kazandırın (eşsiz örneğe bakın)
Guzzetti tarafından [1981] Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey, Godard tarafından
[1967]); Bir filmin analizi aynı zamanda derinlemesine düşünmenin bahanesi de olabilir
Korkunç İvan'ınki gibi metodolojik veya teorik (Eisenstein,
1942-1944 ve 1945-1946), Thompson (1981); sonunda vurgulayabiliyor
Meder'in (1993) konuyla ilgili araştırması gibi analizin tarihsel kapsamı
Paisà (Rossellini, 1946) veya Curchod'unki (1999) Oyunun Kuralları üzerine
(Renoir, 1939).
Analizin uzunluğu bu kadar değişkense, bu nedenle daha az
en küçüğünden (tek bir sahne, hatta bir
tek çekim) anıtsal (tamamı klasik Hollywood sineması) olana
analistlerin çeşitli endişeleri ve maruz kalma stratejileri
hitap ettikleri okuyucuyu dikkate almayı benimserler

bir analiz de dahil olmak üzere yüzden fazla dar sayfadan oluşan bir metin (1975a)
genel anlatıbilimsel, parçaların analizi ve
çoklu sembolik düzeylerde film, örneğin soyut düzey
takas ve sınır; Ca sinemasında (1975b), bu bir versiyondu
temel hipotezlerini koruyan, on sayfadan az kısa bir özet.
okuma, ancak ayrıntılı gösteriyi dahil etmeden. Açıktır ki,
sonuçlar aynı olsa bile, ilk metin şu kişiye yöneliktir:
potansiyel bir ortak veya ortak analist olarak okuyucu (bu bir
analizi yeniden yapmayı kabul etmezsek metin neredeyse okunamaz hale gelir), o zaman
ikincisinin kendisini zaten kullanılabilir sonuçların sentezi olarak sunduğu.
Daha fazla veya daha fazla yoruma ayrılan koleksiyonların çoğalması
“Bir film, bir deneme” biçimindeki filmler hakkında daha az analitik
bir formatı yüz sayfa civarında dondurma eğilimi (resimler
dahil). Bir filmi yüz (ya da yirmi ya da) sayfaya sığdırmak mümkündür.
bin); Ancak çoğu zaman bu standardizasyondan pişmanlık duyabiliriz.
analizin zararına olacak şekilde stilistik performans arayan yazarlar
harika bir detay. Bu, hayran kalacağımız mükemmel metinlerle sonuçlanabilir.
yazarın şevki, sezgilerinin doğruluğu, değerlendirme sanatı - ama
çoğu zaman analiz ve eleştiri arasındaki sınırdayız. Paradoksal olarak,
akıllı ve analitik bir rapor zevkini besleyen bu koleksiyonlar
filmlere yönelik bu yaklaşım, çok derinlemesine analizlerin sayısını azaltma
eğilimindedir, ancak bu
Elbette istisnalar da vardır (bkz. Bölüm 5, § 5).

2. “TEKNİK” ARAÇLAR

2.1 Vizyon, transkripsiyon, analiz

Belirttiğimiz gibi, analiz bir çalışmaya odaklandığımızı varsayar.
Sinemaya izleyicininkinden farklı bir bakış açısı. O keşfeder
işidir ve zihinsel faaliyetinin büyük bir kısmı meşguldür.
icatları anlamak, takdir etmek ve etkilerini anlamak; eğer o
Bir sinema salonunda ve iyi bir projeksiyonda görülen izlenim
yapılan çok güçlü olabilir. Geçmişte çoğu zaman gücü abarttık
1970'lerdeki teorileştirmeleri takiben, bu cihaza özel olarak

tamamen pasif bir izleyiciyi, bir izlenimin tutsağı olarak tanımladı.
kendisini kendisine dayatacak olan ve özdeşleşme süreçlerine tabi olan bir gerçeklik
onu bunaltacaktı; çok abartılı ve hatta sinema seyircisi
oturduğu ve tamamen filmi almakla meşgul olduğu karanlık bir odada,
Özellikle bilişsel olmak üzere daha çeşitli bir aktiviteye sahiptir. Yine de kalıyor
kendisine her an bol miktarda bilgi sunulduğunu ve
muhtemelen etkiler ve bu gerçekten de boş zamanları yapacak şey bırakmaz analizin. Bu daha tarafsız bir vizyon gerektirir.
Filmin unsurlarını değerlendirmenin zamanı geldi.
Bu nedenle analiz, film arasında ileri geri gidip gelirken gerçekleşir.
(projeksiyonda baştan sona) görülmeli ve film görülebildiği gibi olmalıdır
ana (üzerindeki duraklar çarpılarak küçük parçalara bölünür)
görüntü, geri dönüşler vb.). Filmlerin olduğu bir dönemde
film ve onları manipüle edecek tekniğimizin olmadığı yer
Boş zaman, Kuntzel (1973) analizin bu yerini şöyle tanımlamıştı:
dokunulamayan projeksiyon ve maddi manipülasyon
film:
“Film analizinde tartışılacak olan film bu nedenle
Hareketin yanında ya da sabitliğin yanında değil, ikisinin arasında, film projeksiyonunun üretilmesinde
film-film tarafından, bu film-filmin film-yansıtma tarafından olumsuzlanmasıyla…”
Bu kelime dağarcığı dijital çağa ve çoğaltmalara uygun değil
videodaki filmlerin sayısı artıyor ancak “oluşturma” ve “olumsuzlama” devam ediyor
etkileyici metaforlar, esrarengiz karakterini belirtmek için
üzerine basılmış (veya kodlanmış) fotogramlardan oluşan bir film arasındaki ilişki
bir destek ve bu filmin vizyonu 24 görüntü oranında bir ekrana yansıtılıyor
saniyede: projeksiyon, ekranın kaydırılmasıyla "oluşturulur"
film (veya farklı bir şekilde, daha sonra video kareleri) ve bu,
filmi (veya dijital dosyayı) unutmanızı sağlar. Kuntzel
Böylece bir filmi analiz ettiğimizde sahip olmadığımız ortak duyguyu yansıtıyordu.
artık tamamen sinemalarda (ya da yayında) sunulan film meselesi değil,
ama ilkinden başlayıp onu günümüze uyarlayan hayali bir “başka film”e.
Analizin amaçları ve kolaylığı. Film analisti bir

onu aşağılama eğilimi. Bu nedenle film analistinin bu konuda dikkatli olması gerekir.
işaret edin ve mümkün olduğunda iyi bir kopyaya geri dönün,
yansıtılmış: film filmleri için bu aynı zamanda bir kopya anlamına da gelmez
hasarlı, dijital için yeterli bir tanım ve her iki durumda da,
kaliteli bir projeksiyon.
Film başlangıç noktasıdır ve varış noktası olarak kalmalıdır.
analiz. “Öteki film” yalnızca teorik bir kurgudur.
materyalizasyon zaten bir dizi eserde bulunur.
Analitik, analitik operasyonu kolaylaştırmayı amaçlayan
Projeksiyonun sürekli, durdurulamaz karakteri. Bazen bunun hakkında konuşuruz
Analizin “araçları” veya “araçları”, yanıltıcı kelime dağarcığı
analizin nesnel prosedürler içerdiğini ve
nesnel olarak tanımlanabilir; ancak çok amaçlı araçlar yoktur:
kesme gibi bazıları kullanılabilecek kadar genel ilgi çekicidir
Pek çok film hakkında diğerleri az ya da çok geçici kalacaktır. A
analiz genel bir amaç ve küresel bir strateji ile tanımlanır ve bu
şu ya da bu “aletin” kullanımını belirleyen bunlar mı?
film nesnesinin şu veya bu ara durumu.
Bu yardımcı araçların iki ana kategorisi vardır.
analiz:
1°, çeşitli aracılar yaratmayı amaçlayan iç araçlar
projeksiyonda görülen film ile onun analitik "düzleşmesi" arasındaki farkı telafi etmek için
Analiz edilen filmin genel olarak anlaşılmasında ve ezberlenmesinde zorluk.
Bunlar tanımlayıcı araçlar olabilir: Bir filmdeki her şey
potansiyel olarak tanımlanabilir ve bu nedenle bu araçlar oldukça
çeşitli. Kurmaca filmin etkili önemi göz önüne alındığında, pek çok kişi
Bunlardan bazıları ana anlatı birimlerini tanımlamayı ve karakterize etmeyi amaçlamaktadır.
ancak odaklanmak da bir o kadar ilginç (her ne kadar daha zor olsa da)
Görüntünün ve film müziğinin ilgili özelliklerini tanımlayın. Olabilir
aynı amacı hedefleyen alıntı araçları da vardır.
öncekilerle, ancak bunu filmin özüne daha yakın kalarak yapın.
Parçaların veya belirli yönlerin çoğaltılması.
2°, filmin kendisini tanımlamayan veya alıntı yapmayan harici araçlar
aynı, ancak dışarıdan bununla ilgili bilgi getirin; O
Bu, filmde mevcut olan tüm belgesel unsurlarla ilgilidir.

müzik…) kamusal kariyerinde olduğu gibi (kayıtsız değil)
örneğin milyonlarca izlenen bir filmi analiz edip etmediğimizi bilmek için
seyirciler ya da birkaç yüz kişi tarafından gizlice görüldü
film meraklıları). Genetik analiz, 19. yüzyıldan bu yana giderek daha fazla
uygulanmaktadır.
1980'ler ve 1990'lar bu araçların tanıtımına büyük katkı sağladı
özellikle araştırmacılar tarafından uygulandığında harici olarak
başka bir yerde zaten bir film analizi pratiği yapmışken aynı zamanda bunu da bilerek
arşiv fonlarından yararlanın (diğerlerinin yanı sıra bkz. Bergala [2006], Berthomé
ve Thomas [2006], Eisenschitz [2011]).
2.2 Kesme: Açıklama için bir araç
Her biri 24 kare olan normal hızda yansıtılan bir buçuk saatlik bir film.
ikincisi ise hiçbiri algılanmayan 129.600 farklı görüntü içeriyor
tamamen farklı türden birimleri algılayan izleyici tarafından. içinde
Anlatısal ve temsili sinema örneğinde film bir dizi ardışık olaydan oluşur.
düzlemler, yani üniter hareketli görüntüler, prensip olarak bir
sürekli çekim. Algısal belirsizlikler hakkında söylenecek çok şey var ve
bu plan anlayışının teorik sınırları; sadece birini algılıyoruz
iki veya daha fazlasının olduğu planlar (gizlemeye veya sahtesini yapmaya çalıştık)
birinden diğerine geçiş) veya görüntü çarpılır (
örneğin üst üste bindirme) veya "çekimler" o kadar kısa ki,
onları tek tek ayırt etmek zordur (daha önce sadece
deneysel ya da şiirsel sinema, bugün büyük ölçüde
ana akım), vb. Ayrıca bir filmdeki ortalama çekim süresi
değişken; filmlerin tarihi boyunca çeşitlemeleri biliyordu
anlamlıdır, konuşmanın gelişiyle önemli ölçüde artar, daha sonra
yavaş yavaş tekrar azalıyor; son yılların sineması
yazarların geliştirdiği çok uzun plandan tüm olasılıkları entegre etti
Filmlerin aşırı kısa kurgusu ile Albert Serra veya Hou Hsiao-Hsien gibi
tür (örneğin bkz. resim 6, nasıl, wu xia türünde bir filmde
evet, kasıtlı olarak bağlantıları önleyen bir düzenek kullandık
klasikler). Tüm dönemler bir araya getirildiğinde süreleri tanımlayabiliriz
bir kurgu filmdeki ortalama çekimler, 2 saniyenin biraz üzerinde
(Ekim, Eisenstein, 1928) neredeyse 1 dakikada (Jeanne Dielman, Akerman,

1975) ya da daha da fazla bazı filmlerde (örneğin Jancso'nunkiler, Serra, Alonso'dan).
6 [soldan sağa ve yukarıdan aşağıya] Hiçbir bağlantısı olmayan bir rapor: The Blade'in ilk sekiz çekimi (Tsui Hark, 1995).
Ancak çoğu durumda plan açıkça tanımlanmış bir birim olarak kalır. Sınırlandırılabilir, algılanabilir ve kısacası analiz için makul (ve biraz dikkatle her izleyici bunları hemen fark edebilir) projeksiyon). Çoğu anlatı filminde şunu ayırt edebiliriz:
Daha yüksek seviyeli birimler: bir bağlantıyla birbirine bağlanan ardışık düzlemler kümesi.
dizi dediğimiz herhangi bir mantık (aşağıdaki tartışmaya bakın) Bu terim hakkında yukarıda). Bu iki düzeydeki birimlerde, plan ve kesme kavramının geçerli olduğu sıra. Bu terim şunları belirtir:
başlangıç, bir filmin yapımındaki anlardan biri, son aşamayı birbirine bağlayan
senaryonun geliştirilmesinden sahnelemenin ilk aşamasına kadar; onun

gereklilik çok basit bir gerçeklikten kaynaklanmaktadır: yazılı bir hikayeden yola çıkamayız (
Senaryo), bazı işlemler olmaksızın görüntüler ve seslerden oluşan bir hikayeye (film)
kelimelerin resimlere çevrilmesi (görsel ve işitsel); bu çeviri bu
bölümün en azından büyük ölçüde basitleştirerek işlediğini, çünkü
Sinema endüstrisinin sinopsisten sunuma kadar çeşitli aşamaları vardır.
dramatik süreklilik ve ardından çekim için kesme. Genel olarak,
filme yönelik bir kesme, aksiyonu sekanslara böler; her biri
Sahnelerdeki sıralama, çekimlerdeki her sahne ve göstergeleri verir
gerekli teknikler ve evreleme. Tabii ki, çekimin kendisi
yalnızca bu bölünmeye dayanır ve çoğu zaman onu değiştirir, bazen
çok, her yönetmenin bu konuda bir mizacı var ve
temiz alışkanlıklar Hitchcock, filmin bir kez kesildikten sonra biteceğini iddia etti.
bitirdi ve aslında çekimler sırasında kesmeyi neredeyse hiç değiştirmedi;
ancak klasik çağın diğer yönetmenleri kendilerine izin verdi
Filmin bu hazırlık hali ile ünlü Hawks gibi pek çok özgürlük
son dakika kararları için (McCarthy, 1997); daha yakın zamanda,
Cassavetes veya Rivette gibi film yapımcıları film zevkleriyle tanınırlar.
çekimler sırasında doğaçlamalar ve kesmeye çok az dikkat etmeleri,
çoğu zaman mevcut değildir (Mouellic, 2011).
Analiz için, filme alınmadan önceki bu kesme harici bir araçtır.
Öte yandan, düzenleme sonrasında kesme işlemini de gerçekleştirebiliyoruz.
aynı prensipler ama bu sefer film bir kez bitti. Sahibiz
uzun süredir böyle bir bölümün kurulmasının gerekli olduğu düşünülüyordu.
Bir filmin bütünüyle analizi için çok önemli, özellikle de
Hikaye anlatımı veya düzenlemeyle ilgileniyor. Bu daha az zorunluluktur
günümüzde gelişim gösteren alıntı araçları
muhteşem (bkz. ayrıca § 2.4). Bununla birlikte, analitik bölüm –
Sabır ve detaylara dikkat gerektiren nankör bir görev - bazen faydalı olabilir,
ile ilgili yapısal kararların alınmasını mümkün kılmaktadır.
hikaye ve ayrıca belirli üslup veya retorik seçimleri. Geri kalanı için
Yazımı kurallara uygun olan teknik bölümün aksine
tarafından tanımlanan bir şirkete yönelik olarak gerçekleştirilen bu analitik bölünme katıdır.
Tek bir analistin zorunlu bir modeli yoktur. Bir tasarım yapabiliriz
Yalnızca pl

fotogramların); çerçeveleme (çekim ölçeği, çekim açısına ilişkin gösterimler)
çekim ve kamera hareketleri); bağlantılar ve noktalama işaretleri;
görüntüdeki hareketler; diyaloglar, müzikle ilgili göstergeler ve
sesler; ses ve görüntü arasındaki ilişki (ses kaynağının görüntüdeki konumu)
alan olsun ya da olmasın, senkronizasyon olsun ya da olmasın); vesaire.
Burada yeniden üretiyoruz (resim 7)
Bellour'un (1979) analizinde bunu ilginç bulma şekli
Gigi'yi kesin (Minnelli, 1958).
Ancak çoğu zaman kullanışlı olan bu aracın sınırları vardır. Öncelikle o var
Filmin birbirini takip eden çekimlerden oluştuğunu aşırı vurgulama eğilimi
bunların sinematografik dilin doğal bir birliği olarak görünmesini sağlayın.
Ancak bir filmin analizi ilişkisel, soyut birimlerle ilgilenir.
hepsi bariz bir filmsel yüzey işgal etmiyor; birimler
Analizin ilgili yönleri mutlaka planlarla örtüşmeyebilir. İçinde
Dahası, planlara yapılan bu bölünme, çoğu zaman verilen ayrıcalığı yeniliyor.
süreksizlikleri diğerlerine göre daha belirgin olan görüntü bandı
film müziği. Son olarak, belirli sayıda somut zorluklar vardır.
kesme aralığını azaltabilir. En bariz olanı her seferinde ortaya çıkıyor
Plan değişikliğinin tam yerinin belirlenmesi mümkün olmadığında,
Hile nedeniyle çok hızlı kamera hareketi,
üst baskı veya diğer. İşte bazı örnekler: Ekim ayında
(Eisenstein, 1927), arasındaki kardeşlik zincirinin sonunda
Bolşevikler ve Kazaklar, atışlar çok kısa (bir saniyeden az)
bunları tanımlamanın karmaşık hale geldiğini; Hiroşima'nın başında aşkım
(Resnais, 1959), panoramik bir çekim bizi çözümsüz bir noktaya götürür.
Hiroşima Müzesi'nin bir haber planına görünür devamlılığı
yeniden oluşturulmuş; The Rope'ta (Hitchcock, 1948) çekimler bütün bir süre sürüyor
film makarası, yaklaşık 11 dakika ve her seferinde birbirini takip ediyor
bir hayvanın arkasına yaklaşarak temel bir numaradan yararlanın
tüm görüntüyü gizleyen karakter; ünlü Montaj dizisi
Napoléon'daki ulusal (Gance, 1927), 17'ye kadar görüntüyü üst üste bindirir
farklı ; vesaire. Ayrıca çok uzak çekimlerin
planlara bölmek neredeyse aynı derecede zordur çünkü açıklama
daha sonra cihazın hareketlerinin yörüngesinde boğulur ve
karakterler (Martin'in [2011a] film örneğinde belirttiği gi

Harry Potter veya Lord of the Lord gibi muhteşem türdeki filmlerde
yüzükler.
7 Raymond Bellour'dan sonra Gigi'nin (Vincente Minnelli, 1958) kesilmesinin
başlangıcı
(1979).
Ayrıca kesme işlemi esas olarak “klasik” filmler için gerçekleştirilir.
bir bağlantı ile birbirine bağlanan orta süreli (5 ila 15 saniye) çekimlerle
okunaklı, ortalanmış bir sahnelemeye dayalı, açıkça tanımlanabilir figür
iyi tanımlanmış karakterler veya gruplar üzerinde başarılı bir şekilde. Bunlarda
sınırlara izin vererek bir referans aracı oluşturabilir.
örneğin, karşılaştırma yaparak, elimizdeki kopyanın tam olup olmadığına
karar vermek için
ve filmin genel olarak bilinen kopyalarıyla tutarlıdır. (Bu sorular
çeşitlilik nedeniyle filoloji sessiz sinema için gereklidir.
kopyaların kökeni genellikle birbirinden çok farklıdır.) Son olarak, eğer
çekimlerden önce bir kesitimiz var, ikisinin karşılaştırması
Arızalar, özellikle bir analiz söz konusu olduğunda çok bilgilendirici olabilir.
genetik, ardışık durumlarda yapılan değişikliklere odaklandı
yazıyor ve yönetiyor. (Robbe-Grillet 1974'te yayınlandı.
aynı ciltte özet, diyalog sürekliliği ve sonrasındaki bölüm
Progressive Slides of Pleasure adlı filminin kurgusudur.) Arnoldy ve Dubois
(1993) böylece Luis'in Un Chien Andalou'sunun kare kare devamını
gerçekleştirdi.
Bunuel ve Salvador Dalí (1928). Birkaç fotogram çoğalttılar
Filmin 291 çekiminin her birinin son çekime kadar ve dönüşümlü olarak
Yaklaşık on yorumcunun analizlerinden alıntılarla açıklama,

Bu sembolik sürrealist filmin çok çeşitli yönlerine değiniyor:
bilinçdışının retoriği, yapısökümcü metinlerarasılık, kelime oyunları
ve dil, mise en abyme vb. üzerinde çalışın. - böylece evlenmek
Mevcut analizlerin gözden geçirilmesiyle plandan plana bölünme.
2.3 “Araçlar”
Aynı doğrultuda – yakalanmayı kolaylaştırmayı amaçlayan eserler
filmin görüntülenmesi ve verilerin düzeltilmesi - izin veren başka araçlar da vardır
Filmin belirli yönlerini şematize etmek. Bazen çizmek ilginçtir
eylem yerlerinin bir planı (veya haritası) veya eylemin daha iyi anlaşılması için
Bir karakterin yolculuğunu veya ortamı görselleştirmek için
yer verildi. Burada örneğin illus. 8, Branigan Nasıl (1976)
Fleur'dan bir sahnede kameranın ardışık konumlarını geri yükler
ekinoks (Ozu, 1958). Bu diyagramın bir araç olmadığını vurgulamak gerekir.
Dışsal: Bu, yapım ekibinin çekim amacıyla hazırladığı bir plan değil.
ancak bir analistin bölümde gördüklerinden yola çıkarak yeniden oluşturduğu bir plan.
film. Bu nedenle çekimin birkaç kez yapılmış olması tamamen mümkündür.
stüdyo köşelerinde veya kısmen dışarıda ve kısmen stüdyoda –
 ancak diyagram, gerçek bir yer olmayan üniter bir yer varsayar
ama diegetik bir yer. Analist tarafından belirtilen kamera konumları
varsayımsaldır ve yalnızca kamera açılarını yansıtır
filmde gözlemlendi.

8 Bir sahnedeki ardışık kamera konumlarının şeması
Edward Branigan'a (1976) göre Ekinoks Çiçeği'nden (Yasujiro Ozu, 1958).
Bu tür bir plan veya harita, onu geri yüklemesek bile çok şey anlatır.
kamera konumları. Oldukça sık üretildi.
ilk yayınlanan analizler (Bellour'un The Birds hakkındaki analizi [Hitchcock, 1963] Melanie Daniels'ın rotasının bir haritasını içerir, Rohmer'in rotası Faust [Murnau, 1926] Faust'un çalışmasının planlarını sunar ve Marguerite'nin evi [illus. 9]), ve bunu her zaman hayal edebiliriz (özellikle seyahat programı filmleri, westernler veya yol filmleri için).

9 Faust'tan bir sahneye dayanan Éric Rohmer'in (1977) çizimi (Friedrich W. Murnau,
1926).
Günümüzde gelişmek de daha kolay hale geldi, en azından
gerçek ve bilinen yerlerde çekilen filmlerin durumu. Örneğin,
Bir kargo gemisinde çalışan kahraman Liverpool (Alonso, 2009) bir mola verir
Ushuaia'da; çok küçük bir zamanda hasta annesini görmeye gitme fırsatını değerlendiriyor
yol boyunca bir yerde, bir kereste fabrikasının etrafında gruplanmış mezra
O
Ulusal No. 3 (Transamerican); ama film buna dair hiçbir ipucu vermiyor
bu yerler (Ushuaia'dan sadece isimsiz bir bistronun içini görüyoruz ve
ismin kendisi hiçbir zaman telaffuz edilmez); öte yandan çok kolay
GoogleMaps Ushuaia ve Transamerican'da bulun ve fiyatına
çok az çaba harcayarak karakterin yolculuğunu yeniden inşa edin (resim 10).

10 Transamerican'ı takip ederek Ushuaia'dan Tolhuin'e: Vargas'ın rotası Liverpool (Lisandro Alonso, 2008) ve GoogleMaps'te.
Belki daha da açıklayıcı bir şekilde (çünkü bu sefer yapamayız) Diyajeze gerçek bir gönderme olduğunu varsayalım), bununla yüzleşmek ilginç olurdu.
Yüzüklerin Efendisi üçlemesi (Jackson), kurgusal yolculuk hakkında karakterler (Orta Dünya haritasında takip ederek, örneğin Tolkien'in kitaplarında verilmiştir) ve her birinin gerçek çekim yerleri Yeni Zelanda'daki sahne. İngiliz araştırmacı Roland-François Lack çekim yerlerinin ve bunların tanımlanması konusunda uzmanlaşmıştır. haritacılık. Böylece filmlerin Paris'teki tüm çekim yerlerini buldu. Yazan: Albert Capellani, Feuillade Vampirleri, Nefes Kesen Godard ve Rohmer'in Aslan İşareti (Lack [2010] ve www.thecinetourist.net).

11 Susuzluk analizi için Stephen Heath'ten (1975a) iki açıklayıcı diyagram kötülüğün kronolojik gelişimini özetlemeye çalışan bir çalışma (Orson Welles, 1958)
hikayenin, diğeri kurgunun içeriğini şematize etmek için.
Başka bir ruhla ama her zaman bir şeyi görselleştirme fikriyle
Filmin konusu olarak bazen açıklayıcı diyagramlara başvurduk, bazen de yakın
Bazen mekanların yorumlarını birleştirmeyi amaçlayan mekanların planının analist. Klasik bir örnek, aşağıdaki iki diyagramdır (resim 11).
Stephen Heath, Kötülüğe Susuzluk hakkındaki çalışmasının bir kısmını özetliyor
(Kötülüğün Dokunuşu, Welles, 1958). Üstteki kronolojik bir diyagramdır ve nedensel; yatay eksende filmin başlangıcını (patlama) ve sonunu işaretliyoruz
(Sanchez'in itirafı) ve Quinlan ve Susan'la ilgili notlar,
muhalefeti vurgulamak; bir dairenin üst yayında, bir diğeri
Yanlış suçlama (çerçeveleme) ile yanlış suçlama (çerçeveleme) arasında analizle oluşturulan simetri
casusluk (dinleme). Alttaki şema tamamen soyuttur, inşa edilmiştir
analizin sahip olduğu, karşıt ya da başka türden ilişkiler dizisi üzerinde ileri sürülmüştür. Bu filmin özeti değil, özeti.
Bu filmin analizi.

Kendi başına hiçbir şeye sahip olmayan bu tür diyagramları çoğaltabiliriz.
bazen inanmak istediğimizin aksine hiçbir kanıt değeri yok,
çünkü analizi sadece görsel olarak ortaya koyuyorlar. Neredeyse her şey
olabilir
Böylece, diğer şeylerin yanı sıra, bir filmin veya onun bir parçasının kesilmesi
şematize edilebilir.
parçalar. Bazı analizler kısmen grafikler halinde sunulmaktadır,
bir filmde başka bir sürekliliğin izini sürmeyi mümkün kılıyor.
filmin farklı parçalarını tek bir sürekli oynatmada oynatın. Örneğin burada,
illüzyon. 12, Chateau ve Jost (1979) 13. bölümü nasıl şematize ediyor?
Eden ve sonrası (Robbe-Grillet, 1971). Burada açıkça bir yapma meselesi söz
konusudur.
Bu labirentvari filmde bir yolculuğun yapısını takip etmek daha kolay
özellikle analistlerin tercih ettiği (ve ürettiği).
Son olarak verileri bir araya getiren tabloları kullanabiliriz
gerçektir (muhtemelen ölçülmüş). Bazı analistler üretti
Tablolarda sunulan son derece ayrıntılı kesikler
etkileyici – ancak bunlar yalnızca fikrin somutlaştırılmasıdır
Yukarıda bahsettiğimiz kesme. Diğerleri tanıtıma istekli
mümkün olan en objektif veriler, aynı zamanda yapılandırılmış anketler
istatistikler. Salt (1983) bu nedenle çok sayıda grafik sunmaktadır (resim 13),
Her biri bir filme ayrılmış ve çekimlerin buna göre dağılımı veriliyor.
süreleri, onları çekmek için kullanılan odak uzaklığı veya neredeyse ne kadar
olduğu
aynı şey “plan boyutu” için de geçerlidir. (Burada analistin bir
risk, çünkü bir planı görünce tam olarak bilmek asla kolay değildir.
Yakınlaştırılmış çekimlerden bahsetmeye bile gerek yok, merceğin odak
uzaklığı neydi?)
Bu diyagramlar dikkatle ele alınmalıdır. Yazarları belirtmiyor
planların ölçeğini tam olarak nasıl belirlediğini (bir parametre
çoğu zaman belirsiz) ve kaç filmin temelini oluşturduğunu da söylemiyor.
uzun bir süre boyunca istatistikleri. Ayrıca faydalıdırlar
şüpheli (çekim sürelerinin veya çerçeve genişliklerinin dağılımı
verilerin yorumlanması kolay değildir). Sonunda olabilirler
çeşitli filmlerin karşılaştırmalı analizi bağlamında ilginçtir, çünkü
aynı dönemin örneği ya da farklı üslupların aksine, umutla
bu dönemi veya bu tarzı belirli bir dağılımla karakterize etmek
değerler.

12 Grafik biçiminde analiz örneği: Cennetin 13. bölümünün diyagramı ve sonrasında (Robbe-Grillet, 1971), Dominique Chateau ve François Jost (1979).

13 En üstte, çeşitli filmlerdeki çekim boyutlarının istatistiksel dağılımı (çok yakından çekimden çekime)
soldan genel plana, sağa); altta atışların ortalama uzunluğunun istatistiksel dağılımı,
Belirtilen dönemde Amerikan sineması için.
2.4 Teklif sorusu
Bütün bu enstrümanlar filme nispeten yakın olma avantajına sahiptir.
incelendi, ancak bunlar analiz amaçlı yapılardır ve istisna dışında
Bunlardan en gerçekçi olanlarından (plan uzunluklarının ölçülmesi gibi), bunlar
makul miktarda yorum içerir. Bu, diğer şeylerin yanı sıra,
çok erken bir zamanda kullanıma sunmayı amaçladığımız daha objektif araçlara sahibiz
İncelenen filmden alıntı yapmanın yolları. Açıkçası alıntı yapamayız
yazılı metin halinde bir film (Bellor, 1975). Ama bir filmden alıntı yapabiliriz

sözlü analiz; sadece gerekli süre boyunca konuşmanızı kesmeniz gerekiyor,
ve bir kopyasına sahip olun; bu günümüzde çoğu ülkede çok kolaydır.
vakalar; aynı şekilde analizin yayınlanmış olması halinde de alıntı yapılabilir.
yazılı, ancak görsel-işitsel biçimde. Ancak yazılı analizde bile,
Gösterenin bu heterojenliğini telafi etmenin yolları vardır:
dolaylı alıntı araçları.
Filmin kendisinden bir alıntıdan alıntı yapmak en iyisi gibi görünebilir
çözüm, çünkü analiz edilen nesneye sadık olması gerekiyor. Ama bu sadece
kısmen doğru. Bir yandan yukarıda da vurguladığımız gibi,
bir sinema eserinin parçası keyfilik unsuru içerir; o yapmıyor
açıkça sınırlandırılmış bir sırayı, bir planı almakla aynı şey değildir
veya başka herhangi bir parametre türüne göre kesilmiş bir parça:
Herhangi bir analiz hareketi gibi alıntının uygulanması da zaten bir anlam taşır.
tercüme. Öte yandan eserin bir bölümünden alıntı yaparak
hâlâ yorum eşiğindeyiz. Filmin özü,
analiz, muğlak bir araç, zaten biraz yorumlayıcı, ama değil
sonuna kadar bunu varsaymamak. Pratik zorlukların yanı sıra – bugün
esasen çözüldü - işte bu ana nedenden ötürü, uzun bir süredir,
filmdeki fotogramların reprodüksiyonlarından alıntı yapmayı tercih ettik.
Bir analiz metninde çoğaltılan fotogram bir nesnedir
paradoksal. Kaynağı şüphe götürmez: filmden geliyor. Ama azaltır
filmi görüntü parçasına aktarın (“sesi donduramazsınız”); içinde
Ayrıca, çoğaltma genellikle kusurludur (yaklaşık renkler,
azaltılmış format). Bu nedenle filmden bir alıntıdır ancak etkisini gizlemez.
üremenin doğası. Daha da önemlisi, fotogram şu şekildedir:
Temel filmsel karakterin, hareketin özel tanımı. Gibi
Yukarıda vurguladık, filmde fotogram yapılmamıştır.
görülecek, ancak tam tersine kaydırılarak "reddedilecek"
projektördeki film veya ardı ardına gelen video kareleri. Kullan onu
bu nedenle filmden alıntı yapmak bir bakıma kışkırtıcıdır. Aslında, eğer
yakalarsak
Bir filmden bir kare şansı var, küçük olma şansı da yüksek
okunabilir: hareketli alanlar bulanık olabilir (fotoğraf gibi)
hareket), aktörlerin ifadeleri anlaşılmaz veya çarpık olabilir,
ve daha basiti, çok net bir şey söylemeyebilir. Ayrıca fotogram
Bir film analizini desteklemek için kullanıldığında her zaman dikkatl

anlam (veya nesnel veriler: çerçeveleme, alan derinliği,
kompozisyon, ışıklandırma, oyuncuların konumu vb.).
Yazılı analizleri desteklemek için fotogramların çoğaltılması,
İlk yayınlardan itibaren kural. Yaygın olarak devam ediyor
uygulandı, ancak bugün artık aynı hayranlığı göstermiyor. Dıştan
Analiz alanından, dar anlamda, yayınlara dikkat çekebiliriz.
Bazı filmlerin, özellikle de sessiz filmlerin “fotogramatik süreklilikleri”
(bunun için görüntülerin çoğaltılması tek başına daha yeterli olabilir)
eşit) ; Örneğin 1977'de yayınlanan L'Avant-scène dergisi
tarafından üretilen The Last of Men (Murnau, 1924) görsellerindeki açıklama
Michel Marie ve neredeyse hiç yorum yapmadan,
ünlü filmi de dahil olmak üzere film hakkında oldukça kesin bir fikir
edinmemizi sağladı
cihaz hareketleri. Konuyla ilgili ciltler dolusu analizin yanı sıra
filmi (1976, 1979), Lagny ve ark. 1980'de bir süreklilik yayınlandı
Ekim ayının tam fotogramatikleri (Eisenstein, 1927)
Filmin kopyasındaki 3.225 çekimin 3.225 görüntüsü incelendi. Bu süreklilik
film düzenlemesinin versiyonlarından birini kontrol etmenizi sağlar.
Analiz için kullanışlı bir araçtır, şimdi gerçekleştirilmesi kolaydır, ancak
bunun belirli görevler için pek işe yaramadığı ortaya çıkıyor (anlatı yönlerinin
analizi)
özellikle), hatta tehlikeli (oyunculuğu veya oyunculuğu yargılayamayız)
fotogramdaki karakterlerin psikolojisi). Bu bir hafıza yardımcısı
değerlidir ve bir analizi örneklendirmek de ilginç olabilir.
özellikle anlamlı fotogramların seçilmesini içerecektir
(resim 14): Başka bir deyişle, çoğu zaman aşağıdakileri alma eğiliminde
olacağız:
en tipik fotogram (bir filmin, bir sahnenin, hatta bir çekimin).
Bu, bir analiz aracı olarak tasarlanan fotogramın artık
teoride olduğu bu keyfi imaj (yirmi dörtten biri)
ikinci). Analiz yalnızca bir dizi olduğundan bu şaşırtıcı olmamalıdır.
Anlamlı ve yorumlayıcı kararlar: Fotogramların seçimi
bir istisna değildir.

14 Muriel tarafından çekilen aynı fotoğrafın bir dizi fotogramı (Alain Resnais, 1963),
bu, fotogramların çoğaltılmasının her zaman bir seçime bağlı olduğunu göstermektedir.
Bu yorumsal kaçınılmazlıktan kaçmak için bazı girişimlerde bulunuldu.
fotogramların seçimine ilişkin önsel kuralları tanımlayarak. A
basit kural ilkini (veya sonuncusunu veya ilk ve
bir bölümün her bir düzleminin son) fotogramı, sürece
merkezi fotogramı aramayı tercih eder (daha belirsiz bir kavram). Ama içinde
Genel olarak, fotogram tam olarak yayınlanarak yaygın olarak kullanılmıştır.
telkin gücü (böylece “Uzun film” koleksiyonunda)
Yellow Now, 1990'lı yıllarda cildin sonunda sunulan,
sistematik olarak beslenen fotogramatik diziler,

açıkça yorumlayıcı beyan). Hala bazen böyle buluyoruz
değişen prensiplere göre sayfalar halinde düzenlenmiş resimler
genellikle okuyucunun yorum yapma hakkı vardır (bkz. Bölüm 5, § 5.5.1,
Hillairet [2008] ve Lascault'nun [2008] yorumları).
Nadir analistler buna yakın bir alıntı aracı hayal ettiler
fotogram, ancak yoruma doğru çekilmiş: belirli planların çizimleri
filmden yapılmış ancak özgürce yorumlanmış film. Örnek
En çok bilineni ve en ilginçlerinden biri de onun yaptığı eskizlerdir.
Rohmer'e Faust hakkındaki çalışması için (Murnau, 1926), pencereden
aktarılarak
filmin kopyasını izlediği kurgu masasının (bkz.
illüzyon. 9, s. 62). Yaklaşık yirmi tanesi analizde çoğaltılan bu eskizler
yayınlanmıştır, şematiktir ve açıkça yorumlayıcıdır:
analistin görüntünün kompozisyonu hakkındaki söylemini desteklemek ve
özellikle uygulamadaki ayrıcalıklı yönlere ilişkin hipotezi
sahnede ve filmin kadrajında (bkz. Bölüm 4, § 1.1). Rohmer bu şekilde ortaya
koyuyor
fotogramatik "alıntı"nın anlamı: ilham alınan bir seçimdir
analitik hipotezler.

2.5 "Paratext": harici araçlar

Son olarak analiz dış araçlarla desteklenebilir, yani
filmin kendisinden değil, film hakkında bilgi. Orada
metinsel analiz teorisi analizler üretme eğilimindeydi
içkinciler, bazıları prensipte dikkate almayı reddedecek kadar ileri gidiyor
filmin görüntü ve sesleri dışındaki her türlü veriyi dikkate alır;
Ancak bu aşırı konum hiçbir zaman çoğunlukta olmadı, hatta
En katı metin analizcileri hiçbir zaman kendi çalışma alanlarının dışında
kalmamışlardır.
Bilginin bir filmin doğuşuna veya kariyerine yansıması. Yapabiliriz
dahası, kendini metnin lafzıyla sınırlama konusundaki bu aşırı ısrarı anlayın.
Film, niyetlerin eleştirisindeki belirli simetrik aşırılıklara tepki olarak,
tam tersine, bir filmi yalnızca aracılığıyla anlamak isteme eğiliminde olan kişi
dış kısmıyla ilişkisi (bkz. Bölüm 1, § 1). Soru bir süredir çözülüyor
uzun bir süredir (metinsel analizin hegemonyasının sona ermesinden bu
yana) ve çoğu
Bugünün analizleri filmle ilgili bilgiyi bütünleştiriyor.
onu anlamak için aydınlatıcı kabul edildikleri ölçüde.

Bir filmin prodüksiyonu ve yönetmenliği uzun ve zorlu bir iştir.
karmaşıktır ve tüm aşamaları belgelenebilir. İlkinden beri
proje – ister senaryo yazarına, ister yapımcıya, ister yönetmene düşsün –
karıştırmanın sonuna kadar, senaryodan geçerek, keserek,
filme alma, düzenleme; bunların hepsi aşamalardır ve her biri
ilginç bilgiler. Ancak bunlara ilişkin belgeler
çeşitli aşamalar aynı nitelikte değildir. olayından bahsetmiştik
ancak senaryonun çeşitli durumlarını eklemek gerekir (bazen bir
ilk durum yalnızca birkaç sayfa, hatta birkaç satır içeriyor,
bazı oldukça edebi senaryolar yüzlerce
sayfalar); filmin bütçesi, yapım planı açıklanabilir
tarafından tutulan çekim günlüğü, önceden belirli niyetlerle
komut dosyası, varsa muhtemelen üretim günlüğü (örneğin
Guth [1945] Bresson veya Truffaut'nun Les Dames du Bois de Boulogne adlı eseri
[1966] kendi filmi Fahrenheit 451'de), ortam hakkında bilgi verecek
bu niyetlerin uygulanması ve karşılaşabilecekleri engeller. arasında
yazılı olmayan belgeler de yararlı kaynaklar olabilir: fotoğraflar
Plato uzun zamandır öğrenmenin iyi bir yolu olmuştur.
Sistematik olarak filme alınmadığı bir zamanda çekim yapılıyordu.
Artık görsel-işitsel belgeler,
birçok filmin yapım aşamasındadır ve sorun oldukça
sağladıkları bilgileri sıralayın; bu ürünler daha çok
genellikle belgelerden ziyade tanıtım araçlarıdır. Soruşturma
genetik aynı zamanda görsel-işitsel bir biçim de alabilir;
Breathless setindeki Claude Ventura'nınkini göstermişti
Godard tarafından, film biçiminde sunulmuştur, Oda 12, Hôtel de Suisse
(1993), bir nevi tersine çevirme gibi.
Bu, tüm harici belgeler hakkında genel bir açıklamadır
filme: yalnızca onları eleştirel bir şekilde nasıl kullanacağımızı bilirsek
faydalıdırlar,
Bir belgenin hiçbir zaman kendi adına konuşmadığını asla unutmadan, her şeyden önce,
mutlaka doğruyu söylemez. Her zaman onu nasıl kullanacağınızı
uyarlamanız gerekir.
Yaptığımız analize göre bu konuda genel bir kural veremeyiz.
Örneğin Nosferatu (Murnau, 1922) üzerine yaptıkları çalışmada
esas olarak estetik ve “arkeolojik” (Michel'in kastettiği anlamda)
Foucault), Bouvier ve Leutrat (1981) muhteşem bir avantaj elde etti, hayır

yapımcı, kısa ömürlü Prana Films, esrarengiz Albin'le olan bağlantıları
Grau, film gösterime girdiğinde yaptığı blöf vb. : bütün bunlar
filmi ünlü yapan şeyin dışında görünebilir (etkileri
dehşet, plastik güzellik) ama ustanın içgörüsü ve titizliği sayesinde
analistler, tam tersine bu filmin nasıl olduğunu anlamamızı sağlıyor.
sürrealistlerin sayesinde efsanevi olan bu olay aslında bir medya olayıydı
aynı zamanda bir sanat eseri olarak ve hatta daha önce.
Eserin doğuşuyla ilgili bu dışsal araçlara şunları söyleyebiliriz:
muhtemelen post prodüksiyon ve ilgili verileri ekleyin
sinema kariyerine. Birincisi, rakamlarla ekonomik kariyeri
giriş sayısı, gelirler, dağıtım ağı, dağıtılan kopya sayısı
(Nasıl konuşturacağınızı biliyorsanız çok yararlı olabilecek öğeler). Daha sonra onun
eleştirel kariyer, yani yalnızca yazılı eleştirinin toplanması değil
basında yayınlanan veya görsel-işitsel medyada sözlü incelemeler,
ama daha genel olarak filmin "kritik talihi". Bu
Eğer film oldukça eskiyse ikincisini anlamak elbette daha kolaydır.
böylece ona dair bir bakış açısına sahip olabiliriz. Aynı anlama gelmiyor,
2010'lar, Welles'in Yurttaş Kane gibi bir klasiği analiz etmek için
(1941), Griffith'in Hoşgörüsüzlük (1916) veya Renoir'ın Oyunun Kuralları (1939),
ve kültürel statüsü daha az belli olacak yeni bir film, her ne kadar
auteur filmi. Üstelik klasikler için bu eleştirel külliyatın varlığı
bazen analist için sıkıntı yaratabilir; bunu yapmak zor
Eisenstein'ın Korkunç İvan (1942-1944 ve
1945-1946) ya da Antonioni'nin L'Avventura'sı (1960) birçok şeyi unutuyor
elli ya da altmış yıl boyunca ortaya çıkardıkları her türden metin; Orası
O halde analizin görevi, bu sabit söylemden kaçmaktır.
Çalışmada onu yenilemek ya da ona liderlik etmek anlamına gelir.
daha dikkatli bir araştırma yapılması durumu değiştirir.
Özellikle burada, çoğu şey kurumsal sabitlemeye bağlıdır.
analiz. Üniversite için yapılan bir çalışma (yüksek lisans tezi veya
Doktora) mümkün olan en kapsamlı kültürü rapor ettiğimizi varsayacağız,
ve bu nedenle önceki yorumlardan alıntı yapmayı unutmayalım
incelediğimiz eser hakkında. Öte yandan, daha kişisel işler, örneğin
Film analizi koleksiyonlarından birine yönelik örnek, aşağıdaki örneklerden
faydal

artık hâlâ önemli olan birikmiş bir sanal külliyat var,
ve çok çalışılan bazı filmlerde bu sorunun sorulması gerekir.
3. AÇIKLAMA SORUNU
Betimleme sorunuyla birlikte biraz daha uzaklaşıyoruz.
Analizin “aracı” veya “aracı” kavramı. rağmen bir filmi tanımlayın
Kelimenin görünürdeki sadeliği hiç de kolay değildir. Bu, içine aktarmayı içerir
Filmin içerdiği anlam öğelerinin sözcük ve cümleleri, ancak
bunun için mevcut değil, hatta diğer analitik işlemlerden daha az,
evrensel olarak geçerli bir yöntem yok (soru çeşitliliğine bakın)
[Arnaud ve Zabunyan, 2014]'te listelenmiştir). Her şeyden önce o kadar
bir tür çeviridir ve çevirinin tüm sorunlarını ortaya çıkarır.
çeviri, özellikle de özgürlük ve yorum.
Öncelikle kendimize bir filmde neyin olması muhtemel olduğunu sorabiliriz.
betimlemek. En yaygın cevap muhtemelen soruyu cevaplayan kişi olacaktır.
Filmin bir hikaye olduğunu ve bu açıklamanın hikayeyi açıkladığı sonucunu
kim çıkaracak?
hem filmin içeriği hem de bu içeriğin temsil edilme şekli. Eğer
İki karakterin birbiriyle konuştuğu bir çekimi anlatmak istiyoruz.
konuşmalarını rapor edin (bu en kolayıdır: sadece alıntı yapın),
ama aynı zamanda yüz ifadeleri ve tavırları, jestleri, duruşları
o ortamın kendi ortamında; dahil etmeyi unutmamalıyız
Sesle ilgili notasyonların tanımı (müzik, sesler, ses tonlamaları)
konuşma) ya da alışverişin gerçekleşme hızı hakkında bir fikir vermek için
değil.
Böyle bir durumda, dramatik olarak basit olmasına rağmen, karmaşıklığını
görüyoruz.
sahneleri daha az tanımlamayı içeriyorsa daha da hassas olan görev
kelimelerin her an yetersiz kalma tehlikesiyle karşı karşıya olduğu sıradan bir
yer. Nesneler
Bu nedenle, ilk başta bunu yapabilsek bile, açıklamaların sayısı sayısızdır.
bunları görsel ve işitsel, sözel ve ikonik veya içerik olarak sınıflandırmak için
yaklaşım
vs ifade.
Aslında çoğu şey kişinin benimsediği açıklama birimine bağlıdır. İçinde
Konuşma durumunda, bunu açıklama şekli aynı olmayacaktır.
bir düzlemde veya birbirine bağlı birkaç düzlemden oluşan bir dizide
gerçekleşir:
Diyalogun içeriği aynı olabilir ama geri kalan her şey değişmiş olacaktır.

Öte yandan bir filmin tamamını anlatmak neredeyse imkânsız olduğundan,
Neyin tanımlanacağını ve hangi birlik göz önünde bulundurularak
seçilmelidir: plan,
sekans, fotogram veya daha tekil bir konfigürasyon (örneğin
örneğin, filmin çeşitli yerlerinde çekilmiş ancak birbirine bağlı birkaç çekim
anlatısal veya figüratif düzeyde). Burada yine her şey yönelime bağlıdır.
analizden elde edeceği kârı değerlendirmek analistin elindedir.
böyle bir açıklama. Stilistik bir analiz, seçimin şu şekilde olduğunu
düşünebilir:
filmin şu veya bu parçası nispeten kayıtsızdır, tarzı
bütünün, her parçasıyla bulunabilmesi; sık sık
aynı zamanda metinsel analizin ön varsayımı da
anlamın film boyunca dağıtıldığı ve tanımın ya da analizinin
herhangi bir kısmı mutlaka açıklayıcı olacaktır. Ama var
Meşru nedenlerden ötürü aksini gerektiren yaklaşımlar
belirli anları tercih edin; bu özellikle tip analizleri için geçerlidir
ideolojik (sosyal ilişkiler, cinsiyet ilişkileri, ekonomik ilişkiler) veya
belirli olguları hedef alan belirli resmi yaklaşımların (örneğin
örnek olarak kamera hareketleri, yakınlaştırmalar ve düzenlemeyle ilgili bir
çalışma
bir filmde dönüşümlü olarak…).
Martin'in (2011a) belirttiği gibi, “tanımlayıcının çalışması […] salınır
yakın görüş ile uzak görüş arasında": yakından bakmalısınız
sözlü aktarımda kesin ve kesin olmak gerekir, ancak
Filmin tamamıyla ilgili olarak neyin ilgi çekici olacağını bilmek için geriye
bakış
(veya sıra). Önemli olan açıklamanın öyle olmadığına kendinizi inandırmaktır.
bir envanter değil: bir kümeden sonlu sayıda özellik seçer
potansiyel olarak sonsuzdur ve bu seçim her zaman şu amaç doğrultusunda
yapılır:
sonunda bunu bir hikaye gibi veya neredeyse (Siety,
2009). Betimleme ile anlatı arasında her zaman bir fark vardır: bu
ikincisi zamanla değişen bir bakış açısını içerir;
prensipte buna sahip değildir veya göstermemeye çalışır. Ancak
Öte yandan açıklamanın şunlardan ibaret olmadığını da unutmamalıyız:
Sadece gördüklerimizi söylemekle kalmayıp, eğer birine bağlı kalmak
istemiyorsak
“sezgide hiçbir şeyin karşılık gelmediği algılar mozaiği […]
canlı" (Pächt'ın [1977] açıklaması hakkında söylediği gibi)

eğer montajla ilgileniyorsak aynı tanımlamaya yol açmayacak,
ritim, dehşetin ifadesi, esrarengiz bir hikayenin işleyişi,
izleyicinin duygusu ya da genel ekonomisi içinde düşünürsek
film.
Uzun tartışmaları gerektirecek bu soruna son vermek
teorik olarak, Jessie Martin'in daha önce bahsettiğimiz küçük kitabından
alıntı yapıyoruz.
diğer beş sunumun sunumu (bu, [Aumont, 1997]'yi ele alır ve sistemleştirir)
Açıklamanın temel ilkeleri (ilgililik ilkesi dışında ve
ona ek olarak):
–yapışma ilkesi: açıklama filme sadık kalmalıdır,
ona ihanet et ve doğrulanabilir kal; Eğer içeriyorsa bu çok zor değil
bir şişe ya da çekiç gördüğümüzü söyleyebiliriz (her ne kadar bazı nesneler
bazen tanımlanması zordur), ancak neredeyse
renk isimleri gibi alanlarda imkansız;
– dinamiklik ilkesi: Açıklama seçmeli olarak eklenecektir
görüntüde (veya seste) çıkıntı yapan şeye; analist şunları alabilir:
Tarafın gözüne ya da kulağına takılan şeyleri tercih ederek tanımlaması,
bu sezginin bilgi sahibi olacağını ve belki de destekleneceğini varsayarsak
analizin tanımı ve devamı;
– “Küstahlık” ilkesi, daha doğrusu mesafe ilkesi
fazlasıyla körü körüne takip edilen bir ilgi ekseniyle olan ilişki
yorumlayıcı sonuçlara varacak yola zamanından önce girişmek;
Açıklamanın karakterini korumak gerçekten önemlidir
Yorumun taahhüdü konusunda “tarafsız”, aksi takdirde
birincisi hiçbir zaman ikincinin ilk anından fazla değildir;
– eşdeğerlik veya karşılaştırma ilkesi: bazen bir yol
Tanımlanması uygun veya yararlı olan, görülen veya görülen şeyin bir araya
getirilmesinden ibarettir.
başka bir benzer film görüntüsünden duydum; karşılaştırma şu
farklı nesneleri bir araya getirmesi daha da ilgi çekici,
yalnızca az sayıda ortak özelliğe sahip olmak (Aumont, 2014);
– farklılaşmama ilkesi: bir filmdeki her şey farklılaştırılabilir
ilk bakışta önemsiz gibi görünen şeyleri bile anlatır; sahibiz
Bir filmin hiçbir unsurunun a priori olmadığını ileri sürecek kadar ileri
gidebiliriz.
göstergebilimsel olarak diğerinden daha karlı ama biraz abartılı
(Çoğu ülkede diğerlerinden daha yoğun zamanlar vardır)
filmler).

Bu genel ilkelerin uygulanması – üstelik kısmen
çelişkili (ilgililik mi, münasebetsizlik mi? göze çarpan unsurlar veya farklılaşmama?) – otomatik değildir; tam tersine soruyor
onunla ne yapacağımıza karar verdiğimizde, özellikle de yaygın olduğu gibi, engellerle karşılaşırlar. Açıklamanın önündeki engeller aslında
sayısız: algısal zorluklar (doğru mu gördüm?), bilişsel zorluklar (doğru mu gördüm?)
iyi anlaşıldı mı?), sözcükleri duyumlarla eşleştirmede zorluklar (nasıl
öyle mi diyorsun?), çeşitli açıklamalar arasındaki denge kaygısını unutmadan,
ve hatta açıklamaya özgü ifade (kendi retoriği olan ve olması gereken) okunabilir kalır). Kısacası, tanımlamak zaten büyük ölçüde içine girmiş olmaktır.
analiz.

Bölüm 3
Anlatı gerçeğinin analizi
Vakaların büyük çoğunluğunda analiz ettiğimiz şey bir anlatı filmidir (
daha sıklıkla temsili olduğu için buna Bölüm 4'te döneceğiz), çünkü
aynı zamanda yapılan filmlerin ve özellikle yayınlanan filmlerin
çoğunluğudur. O
çok az şey anlatan veya hikayeler anlatan filmler var
anlaşılmaz veya imkansız; yapmamaya çalışan filmler var
hiçbir şey söylemeyin, örneğin eskiden “deneysel” olarak adlandırılan filmler;
O
Hikayeleri değil kanıtlanmış gerçekleri anlatan filmler de var
icat edildi (belgesellerde durum budur, bölümün sonuna bakın); Nihayet,
yaklaşık yirmi yıldır pek çok sanatçı (film yapımcısı olmayan)
galerilerde veya müzelerde görülmesi amaçlanan ve
genellikle anlatıyla değişen bir ilişkiye sahiptir. Ama genel olarak hikaye
filmler çeşitlilik bakımından kurmaca filmlerdeki gibi kalır ve dahası,
Mevcut sinema pratiği esas olarak Avrupa sinemasının pratiği olmaya devam
etmektedir.
kurgu ; daha fazla açıklama yapmadan "sinemaya gidiyorum" veya "ben"
dersem
Bir film izlemeye gidiyorum" deyince görüntülerde bir kurgu göreceğimi
anlayacağız.
hareket halinde ve ses içinde, bilet parası ödemek zorunda kalacağım
karanlık bir odada
giriş. Filmlerde kurgunun bu tarihsel ve toplumsal önemi
Hikayeye analitik yaklaşımlara geniş yer vermek zorunda kaldı
filmsel.
1. TARİH VE YANKILARI
1.1 Tarihin önemi

Sıradan izleyici için (yani herkes, hatta analistler bile)
“Sinemaya gittiklerinde”), bir filmde ilk önemli olan şey
hikaye. Bu ifadenin özellikle böyle bir ülkede değiştirilmesi gerekiyor.
Sinema kültürünün çok gelişmiş olduğu Fransa, çünkü çoğu zaman
dikkatimizi hikayeden başka bir şeye veririz (özellikle eğer
özgünlükle dolup taşmaz). Ancak bu durumlarda bile hikaye
izleme sırasında, filmin sonunda filmle ilişkimiz için çok önemli.
projeksiyon ve ayrıca daha sonra belki onu analiz edeceğiz.
Anlatılan öykünün, daha doğrusu, neden bu kadar önemli?
kurgu ? Esasen, çünkü kurgu bir oyun ya da bir
zaman geçirmeyi amaçlayan anlamsız bir girişim (ki eğer biz bunu yaparsak olabilir)
bunu buna indirgemek isterdim), ama her şeyden önce bize şunu söylemenin bir yolu
varoluşumuzla, dünyayla ilişkimizle ve
içinde yaşadığımız toplum ve aynı zamanda bize diğer şeyler hakkında fikir vermek için
bizimkilerden daha fazla deneyim. Kısacası genel olarak kurgu (romanlarda, çizgi romanlarda, tiyatrolarda, hatta opera librettolarında) ve özellikle sinemada
bize üzerinde düşünmemizi sağlayan sembolik bir araç.
cevapladığımız temel varoluşsal, sosyal ve psikolojik sorular
karşı karşıyayız. Ayrıca, bu sembolik araç şu şekilde çalışır:
hiçbir şekilde göz ardı edilemeyecek bir zevk bonusu. Rancière'in (2000) söylediği gibi,
“mış gibi yapmak, tuzak sunmak değil, anlaşılır yapılar geliştirmektir. […]
Olayların düzenlenmesine nedensel mantık kazandıran şiirin üstünlüğü
Tarih, olayları ampirik düzensizliklerine göre sunmaya mahkumdur.
Eğer kurgu bu kadar önemli bir rol oynuyorsa, bugün hâlâ ve
oyundakine benzer farklı modellerin hızlı gelişimi
şu temel sebepten dolayı: yansıtıcı ve duygulanımsal bir eyleme eşdeğerdir. Orada
kurgunun herkes için keyifli (her ne kadar kolay olmasa da) olduğu düşünülür.
Filmlere yönelik ilk analitik yaklaşımlar geliştirildi
karmaşık nedenlerden dolayı bu gerçeğin ortaya çıkmadığı bir zamanda
genelde kabul edilmez. 1960'lı ve 1970'li yıllarda uygundu.
Kurguya karşı dikkatli olun çünkü terim az çok şu şekilde anlaşıldı:
aldatma, yabancılaşma veya yalanlarla eş anlamlıdır. İlk
ciddi analizler (metinsel kesinlik ile ilgili olanlar) çok

genellikle uzaktan, bu da ağırlığının az olduğunu açıkça gösteriyor
eserin semiyotik ilgisi.
Yirmi otuz yılda en çok değişen noktalardan biri de bu.
Bugün, şu ya da bu zamanda, bir filmin neredeyse hiçbir analizi yoktur.
anlatılan hikayeyle ilgilenmiyor. Her ne kadar bu odaklanma meselesi olsa da
sahneleme veya görüntüler veya belgesel yükünü değerlendirmek ve
Bir filmin bilgisi (yani kesinlikle orada olmayan her şey)
kurgusal) ve film çok az şey anlatsa veya bir anlatı modu kullansa bile
karmaşık olduğundan analizde dikkate alınmaması neredeyse imkansızdır
filmin bu kurgusal yönünün nedeni bu olduğu için
Birinci. Birçok önemli film yapımcısının çarpıcı bir görsel tarzı vardır (biri
bir sahneyi ve hatta Dreyer, Hitchcock veya bir çekimi kolaylıkla tanır.
Wong Kar-wai tarafından) veya favori temalar (Fellini ve grotesk, Bergman)
ve çift), ama aynı zamanda hikayeler anlatmak için de filmler yapıyorlar.
her halükarda bunu anlatarak. Bu nedenle film analizi onun kaderine karar
vermek zorundadır.
Kurgu ve tarih rezervleri: onları nesnesi haline mi getiriyor? evet ise nasıl
tedavi edecek mi? sosyal, politik,
psikolojik mi, tarihsel mi? Sadece birini vurgulamak ister miyiz?
içeriğin benzersizliği? yoksa tarihin olmadığına mı karar vereceğiz?
analizin amacı değil, yalnızca film için bir fırsattır.
başka fikirler veya başka olgular mı sunuyorsunuz? Bütün tutumlar
açık, ancak her durumda tam olarak hangisinin olduğunu söylemek
gerekecek
seçer ve dahası, bir anlayıştan asla vazgeçemeyiz
Hikâyenin doğruluğu, çünkü bir kurmaca filmde formatlama bile
sahneleme bile, görüntünün belirli özellikleri bile açıklanamaz
sonuna kadar sadece bu kurguya referansla.
Çoğu zaman kurgunun içeriğinin tam olarak ne olduğunu merak etmişizdir.
filmsel. En basit haliyle bu kavramı anlamak zor değil.
kavramak, çünkü en çok tartışılan konu budur.
filmler. Kurmacanın ilk içeriği oldukça basit bir şekilde tarihtir. Eğer
The Rule of'in sonunda Jurieu'nun ölmesine neden olan yanlış anlaşılmadan
dolayı özür dilerim.
oyunu (Renoir, 1939), eğer Agnès Jaoui'nin seçim yapmakta haklı olduğunu
görürsem
Şarkıyı Biliyoruz'da Lambert Wilson yerine André Dussollier
(Resnais, 1997), ya da yamyamlık eğilimlerinden dehşete düşersem
Béatrice Dalle

sadece modda bana gösterilen karakterleri ve olayları icat ettim
"sanki" ama benim gerçek deneyimimle ilişkileri yeterli
böylece onları ciddiye alabilirim ve onlarla ilgili olarak
Hayatta genel olarak sahip olduğum tepkilere benzer tepkiler.
Ama hikaye beni tepki gösterdiği ve heyecanımı uyandırdığı ölçüde
dünyaya, varoluşa, yaşadığım topluma, içeriğe dair yansıma
filmin hikâyesinden çok daha fazlası var. Eğer bir filmden başka hiçbir şeyi saklayamıyorsam
anlattığı hikaye, bana yalnızca buradan çıkmanın yolunu getirmiş olacak
kendi hayatımın, başkaları gibi elde edebileceğim anı
dikkat dağıtıcı şeyler (dans, spor, oyunlar vb.). Bu nedenle filmin içeriği
daha ziyade tüm fikirlerle, bilgilerle ve duygulanımlarla özdeşleşmek
anlatılan hikayenin uyandırabileceği. Gördüğünüz gibi burası çok geniş bir alan.
ve kötü tanımlanmış, çünkü bir hikayenin yapabileceklerine dair kesin sınırlar yok.
uyandırmak. Her izleyicinin nasıl inşa ettiğiyle ilgilenebiliriz.
bir filme ilişkin kendi hafızası (bilişsel ve duygusal) (Lefebvre, 1997), ancak
aynı zamanda yoğunlaşan veya kapsayıcı kavramlar oluşturmaya da çalışabiliriz.
bu kişisel içerikler bir filmden alınmıştır. Bu kanallıktır
temsil ettiği film kurguları aracılığıyla faydalı içerik üretimi
tema kavramı.
Edebiyat eleştirisinde uzun süredir yaygın olarak kullanılan terim,
ne yazık ki oldukça kaygan bir anlamı var. Soruyu belirleyebilir
Bir kurgu eserinin "ilgilendiği" temel (La'nın teması)
Kayıp zamanı aramak hafızadır); bir sebep belirleyebilir
bir eserde tekrarlanmıştır (Harry Potter destanındaki soy bağı teması),
ama aynı zamanda birçok eserin kesiştiği bir motif (örneğin,
belirli bir yazarın eseri: Bresson'daki lütuf teması veya bir bütün
tür: batıdaki seyahat programının teması); veya basitçe ve daha fazlası
genel anlamda eserin herhangi bir soyut yönü (din teması)
Hitchcock'ta); hatta bazı yazarlar onu az çok şununla özdeşleştiriyor:
çalışmanın içeriği (Frye, 1957). Bu, kavramın bir kapsamının olmadığı anlamına gelir.
çok sağlam bir teori. Ancak analizde şöyle bir eğilim vardı:
Tematik olarak tanımlanabilecek ve doğrudan bir ilham kaynağı olan
1960'lı yılların edebiyatla ilgili eleştirel hareketi,
Jean-Pierre Richard, Georges Poulet, Serge Doubrovski, J

(1978) bir tipoloji hazırladığı Sinematografik Uzay üzerine
Bazı büyük mekanların estetiğini karakterize eden farklı mekanlara genel bakış
film yapımcıları (dışavurumcu filmlerin ve yazarların sözleşmeli alanı, uzay gerçekçilikten genişletilmiş, hava arketipine bağlı vb.).
Tema kavramı şu bağlamda özellikle beğenildi:
Cahiers du cinéma'dan “yazarların politikası”; o zaman onlardan biriydi
Bir film yazarını tanımlamayı mümkün kılan kriterler: Yazar olmak,
kişisel temaların olması gerekiyordu – ancak bu doktrinin özelliği
estetik, bu temaların içeriklerinden çok,
şekillerine göre, bazen abartılı bir şekilde. Onların meşhur
Hitchcock (1957) üzerine makalesinde Chabrol ve Rohmer şu temayı öne sürüyor:
Hitchcock'un merkezi suçluluk duygusudur ve bundan bir sonuç çıkarmak
eserinin ilk günah miti etrafında yorumlanması, ancak bu
yalnızca çok analitik olmayan yorumlara dayanmaktadır (ve sıklıkla
yaklaşık). Douchet'nin aynı yönetmene yönelik girişimi (1967)
sonuçları açısından daha ilginç, daha az (ilk günah başarılı olur)
Lucifer efsanesi) onun yönteminden ziyade; ile aynı binadan başlayarak
selefleri, yani bir “film yazarının” çalışmasının
zorunlu olarak merkezi bir tematik prensip tarafından bilgilendirildiğinden,
Hitchcock gerilimin ana ilkesi olarak onu tematize ediyor
ezoterik bir doktrin. Böylece, Sueurs'un giriş bölümünde
soğuk (Vertigo), bir anlatı ve mantıksal işlevi (kuruluş) tanımlar.
olay örgüsünün orijinal nedenlerinden), ama aynı zamanda estetik ve yaratıcı (
ele geçirilmesi zor bir şekilde takip ediliyor ve iki takipçisi bir metaforu temsil ediyor
tüm Hitchcockvari gerilim filmlerine özgü üçlü yapı),
psikanalitik (dedektifin peşinde olduğu gölge onun ikizidir) ve son olarak
okült (uygulayıcısı olduğu ilahi plana itaatsizlik eden Scottie,
Lucifer'in gurur günahı). Bu yorumlayıcı analiz (ve
önbellek değil) bu kadar kısa bir örnekte keyfi görünebilir; o daha fazlası
bir bütün olarak ikna edici, örneğin Douchet şunu iddia ettiğinde
"Bakışları tamamen ele geçirmek olan amaçlarına ulaşmak için
Karanlık, her şeyden önce tek bir karakteri ele geçirmeyi amaçlıyor.
kötülüğün ruhunu taşımasını sağlamaya çalışın.” Douchet böylece bir
Jung ve Bachelard'dan ilham alan ve tematikleştiren Hitchcockvari

1.2 Tarih, kurgu, olası
Eğer hikaye bir filmi anlamamız için gerekliyse,
kurgu yoluyla geliyor. Ancak daha önce de belirttiğimiz gibi kurgu
sembolik, çok eski bir şirkettir (şirketin
insanlığın mitler icat etmesi) ve evrensel (grup yoktur)
mitolojisiz ve hatta edebiyatsız, en azından sözlü insan). Bu
bunun en sabit antropolojik verilerden biri
insanın hayali olayların anlatımı yoluyla sembolize edilmesi
dünyada-varolmanın çeşitli yönleri. Başka bir deyişle, kurgunun zorluğu
kendisindedir.
şu veya bu verinin etkili bir sembolizasyonunu verme yeteneği
deneyimin, şu ya da bu doğa ya da toplumsal yaşam anlayışının,
vesaire. Sinematografik aygıt teorisinde sıklıkla şunu ortaya koyduk:
Kurgunun bir özelliğinden önce: taklitçi yönü. Hikaye bizim için
Varlıkların, durumların ve durumların analojik figürasyonu aracılığıyla anlatılır.
gerçek olayların ve bazen şu sonuca varılmıştır (Baudry, 1975)
bu temsili gerçeklikle karıştırma riski vardır, özellikle
hareket algısının mükemmel benzetmesi nedeniyle. Gerçekte,
bu kafa karışıklığı istisnaidir ve kurgunun normal rejimi
sözleşmeye dayalı bir niteliktedir: film izleyicisi (roman okuyucusu gibi) bilir
kendisine sunulanların uydurma olduğunu ancak "oyunu oynamayı" kabul ettiğini ve
bu uydurmayı sanki bir dereceye kadar buna değermiş gibi kabul etmek
gerçeklik için (Schaeffer, 1999; Aumont, 2014).
Kurgunun analizi, bir kurgu yaratmanın bu yönüne odaklanabilir.
analogon (bkz. Bölüm 4, § 1.1). Ancak anlatı açısından bakıldığında,
esas olarak öncesi ve sonrası oyununa, nedenlerin oyununa ve
etkiler – karıştırılmaması gereken ancak
birlikte gidin. Yukarıda Rancière'den yapılan alıntının da altını çizdiği gibi,
Kurgunun temel güçlü yanlarından biri de hayattaki bu oyunu organize etmesidir.
Böyle bir eylemin sonuçları olabileceğini düşünebilirim (ama bana öyle geliyor ki
bunları bilmek zaman alacaktır), ya da böyle bir durumun nedenleri vardır
(ancak bunları bilmek genellikle zordur). Kurmaca filmin önünde,
nedenselliklerin yoğunlaştırılması ve vurgulanması sürecinden faydalanır
bu da işimi kolaylaştırıyor. Soğuk Terleme örneğini ele alırsak,
Çünkü oluktan sarkan Scottie düşmekten korkuyor.
akrofobisi olduğunu fark ettiğini; yüksekten korktuğu için

eski sınıf arkadaşı Gavin Elster'ın baş dönmesi yaşadığını bildiğini ve sözde karısını takip etmesi için onu işe alıyor vb. Bu nedensel oyunlar geçici olarak yapıldı, ancak gerçekliktekilere benzemeye çalışın, Hitchcock'un kendisi şunları kaydetti:
“Hikayedeki boşluk beni rahatsız ediyor. Karısını tepeden atan adam Çan kulesinden James Stewart'ın merdivenleri çıkmayacağını nasıl bilebilirdi? Çünkü
baş dönmesine yatkın olduğunu mu? Ancak bu garanti edilmedi! » (Truffaut, 1966).
Gerçekten bir “çünkü” var, ama gerçekte olduğu gibi, hâlâ bir “çünkü” var. öngörülemez olanı ve onu silmek için kurgu bir darbe yapmalı kuvvet.
Nedensellik bir doğa kanunu değil, zihinsel bir kategoridir; Hume'dan Stuart Mill'e kadar ampiristler için bu sadece bir başka isimdir. iki olgunun birlikteliğinin olağan doğası; doğuştancılar için, Descartes gibi o da zihnimizin kurucu ilkesidir; Kant'tır bu Nedenselliğin olduğunu varsayarak bu konuma en açık biçimi verdi. (uzay ve zamanla birlikte) zihnimizin a priori bir kategorisidir, yani zihnin bunu yapmak için bilgimize dayattığı bir biçim anlaşılır. Kurmacaların inşası bu nedenle bir uygulama olacaktır. her seferinde bu formatta yenilenir. Klasik hikaye, Sinemada olduğu gibi edebiyat da, geçmişi işaretleme eğilimiyle karakterize edilir.
Duyurular yoluyla sebep-sonuç oyunları, az ya da çok açık (daha kolay "sonra göreceğiz" gibi tipik cümleler içeren bir romanda, ve geriye dönük olarak hatırlatmalarla - yani yaptıklarımızın oyunuyla Dilbilgisi anafora ve kataforayı çağırır. Ayrıca herhangi bir hikayede Ardışık olaylar arasındaki nedensel ilişkiler normal olabilir (Uçurumdan düşen bir vücut, ister taş ister insan olsun, düşecektir yere) veya ikinci dereceden ve az çok tehlikeli. Kurgu değil ara sıra şanslı tesadüfleri oynamayı ihmal etmeyecek ve bazı durumlarda türler veya film tarihinin belirli dönemleri, çok sık. Orada Mutlu ya da mutsuz buluşmak en yaygın klişelerden biridir kurguda.
Bir filmin kurgusunu analiz etmek, büyük ölçüde, bu nedensellik oyunu, mutlu tesadüfler veya normal sonuçlar, uzaktan tetikleme ve başarısı (veya başarısızlığı), vb. O Yalnızca bu göreve ayrılmış az sayıda yayınlanmış analiz vardır.

(şüphesiz çok sıradan kabul edilir), hikayenin
kafa karıştırıcıdır ve nedensellik ilişkisini belirsiz hale getirir. Mulholland'a sor
Aubron'un (2006) yaptığı gibi Drive (Lynch, 2001), her şeyin üstündedir.
Hikayenin bölümleri arasında hangi nedensel ilişkinin var olabileceğini sorun
rasyonel olarak düzenlenmesi zor görünüyor. Aynı şekilde bir anda
Analizin çoğunlukla teorik bir kaygıya yol açtığı durumlarda,
Robbe-Grillet filmleri bir tür kurguyu öne çıkarıyordu
nedenselliğin saltanatının garanti edilmediği durum gariptir (Chateau & Jost,
1979). Sebep kavramı, aynı şekilde geçerli olduğu ölçüde
gerçekliğin ve kurgunun anlaşılması açısından gerçekten çok
Prensip olarak kurgunun temel olmayan bir faktörüne duyarlıdır,
muhtemel. Kızılderililerin attığı okun, Kızılderilileri yaraladığı veya öldürdüğü
bir western.
Rider şaşırtmaz, ancak bazı Wu Xia Pan veya Pan filmlerinde
Kahraman, kendisine doğru uçan mermileri kılıcıyla veya büyüyle durdurur.
onun sihirli değneğiyle, başka bir inandırıcılık rejimindeyiz,
Sıradan yaşamla değil, muhteşem bir dünyayla ilişkilendirilebilir.
öngördüğü sözleşmelerdir. Bu nedenle analizin bununla da ilgilenmesi
gerekecektir.
inandırıcılık sorunu ve çalışmalara bağlı olarak değişkenliği ve
türler. Örneğin, Notre-Dame des Turcs'u (Bene, 1968) analiz ederken,
Aumont (2010) çabasını başlangıçtaki bir çelişkiyi çözmeye adamıştır,
Filmin açıkça empoze ettiği kişisel evren ile büyük
önemli anlatı yolculuklarını tanımlamanın zorluğu ve hatta imkansızlığı.
Kurmacanın analizi bazen büyük kaynaklara başvurmaya da dayanmıştır.
hikaye türleri veya “anlatı matrisleri”. Jullier (2012) üç öneride bulunuyor:
temel olduğunu düşünüyor: ara, kaç, takip et. Aramak
(araştırma, araştırma, keşif vb.) dürtüsü olan bir hikayeyi belirtir.
Kahramanın içinde, fiziksel ya da psikolojik olarak bu ihtiyacı hisseden
bir şey bulun, bir gerçeği anlayın veya bir fikri açıklığa kavuşturun.
Tam tersine kaçmak (ya da kendini savunmak ya da direnmek), dürtüsü
İlk başta kendine rağmen kahramana çarpar, tüm bunların arasında tipik bir
örnek
North by Northwest, Hitchcock, 1959), ama bu adam
Kahramanın “başka türlü yapamayacağı” tüm kurguları kapsıyor.
Görevin, sözleşmenin veya mücadelenin modeli aşağıdadır:
kurg

(örneğin dolaşmak, özellikle belirli “modern” kurgulara atıfta bulunmak)
Kahramanın net bir amacının olmadığı Kızıl Çöl gibi [Antonioni, 1964]
veya Zamanla [Wenders, 1976] veya kaybolur) ve ayrıca şunu ekleyin:
durum fiilleri, örneğin yaşlanmak veya... olmak (Madadayo'nun öğretmeni
[SAHİP OLMAK. Kurosawa, 1993] bundan başka pek bir şey yapmaz). vermek
zor olurdu
nedensel tetikleme ve uygulama türlerinin kesin bir tipolojisi
Bir film kurgusunda nedensellik oyunu, olasılıklar
ayrıntı, çok fazla ve çok çeşitli, ama açıkçası bu,
analizlerini ilgilendirecek hiçbir şey yok.
1.3 Karakterler, eylemler, karakterler
Tümünde daha sık görülen ve daha iyi temsil edilen başka bir açı
yayınlanmış analizler, bir filmin kurgusal unsurlarının analizinden oluşur:
anlatılan olaylar, onları oluşturan eylemler,
sonucu (veya bunların sonucu olan), bunları gerçekleştiren karakterler ve
psikolojik profilleri vb. Aslında bu banal bir yöntem
bir film hakkında yorum yapmak: neredeyse her zaman bir filme ilk
tepkimizdir
kurgu, ona duyduğumuz ilgiyi ifade etmekten (ve değerlendirmekten) ibarettir
belirli eylemler ve durumlar, karakterlerin bunlara uyum şekli
ve bundan kurtul. Bu yorumlara kendimizden çok şey kattık ve
gerçeklik deneyimimizin ve görmeye alışık olsak bile
bir sürü film ve keskin gözler, bunu iddia edemeyiz
doğruluk ya da gerçek nesnellik.
Bu, analiz için materyal bulmamızı engellemez; tam tersine:
analiz spontane yorumun ötesine geçmenin yoludur
kişisel ve tekil, onu belirtmek ve başka biriyle ilişkilendirmek
deneyim, artık “hayatın” değil, sinemanın deneyimidir.
orta. Çok erken bir zamanda, edebiyat araştırmalarının ardından birkaç tane
mevcuttu.
Analitik araçlar sağlamaya çalışır. Bahseteceğiz
hikayenin ilerleyişiyle ilgili olarak aşağıda (§ 2.1) bazıları ve
olaylar ve durumlar arasındaki ilişkiler; ile ilgili
karakterler nedeniyle yöntemler daha az resmileştirilmiştir. Göstergebilim
bazılarına rağmen, özellikle yapısal, bu soruyu çok az ele almıştır.
çok az yararlanılan girişimler (Hamon, 1972-1977). Ana olanlar
yaklaşımlar genel psikolojik veya pragmatik niteliktedir.

aynı zamanda gerçeklik ve kurgu. Bu çerçeve teorisinin durumudur
Adını ve ilkesini antropologdan alan Goffman (1974) tarafından
Gregory Bateson: Bu teoriye göre her durum özelliklerden oluşur
bunu yaşayan insanın bir şeye ait olarak algılaması ve tanımlaması
belirli bir insan faaliyeti alanı, bilişsel bir işlemle
çerçeveleme. 1980'lerde çok popüler olan bu teori,
onu kullanılabilir kılan çok sayıda yorum ve iyileştirme
gerekli olsa bile kurgusal durumların analitik açıklaması için
film analizlerinin yapılması için yaklaşık yirmi yıl beklemek
aslında ilham veriyor. Özellikle Martin'e (2012b) dikkat edin:
hem içerik açısından hem de çeşitli analizler için çerçeve teorisi üzerine
tarih (Benjamenta Enstitüsü, Quay, 1995) belirli eylemlerden daha
(Soğuk terler) veya belirli motifler (Nostalghia, Tarkovsky, 1983).
Bir fikir verici fakat özet ampirik tablonun kullanılması,
“Psikolojik alanda fikir birliği” belirtilmemiş, Jullier (2012)
her birinin kişiliğini karakterize etmek için bir şema sunar
muhalif eksenler biçimindeki kurgusal karakter; beş bölüm
listelenir (karakterin kendini sunumuyla, başkalarıyla,
düzen, değişim ve duygusal istikrar), karakterin
her seferinde olumlu ya da olumsuz bir puana sahip olursunuz. Bu şekilde çiziyoruz
32 farklı kişilik, + çoğunluğa sahipse pozitif,
Tersi durumda negatif. Bu tür bir ızgara açıkça küçüktür
genel psikolojik düzeyde ikna edici (insan bunun böyle olduğu düşüncesiyle ürperiyor)
insanları ölçmek için kullanılabilir), ancak önce
yaklaşıklık, bir konu hakkında yansıma unsurları önerebilir
Kurgusal karakter - daha ilkel ve daha tutarlı olan (örn.
inşaat) bir insandan daha fazladır. Ancak bu yalnızca bir araçtır ve bu ızgara veya
diğer analoglar (örneğin daha önce alıntılanan Hamon'unkiler), geçerli değildir
ne kesin bir analitik yöntem ne de amaç.
Artık biraz geçerliliğini yitirmiş olan başka bir yaklaşım,
psikanaliz, bir veya diğer varyantlarıyla (Freudcu, Lacancı,
hatta Jungcu ya da Kleincı) psişenin teşhisini koymak için
karakterler. Girişim tehlikelidir çünkü bir konunun aksine
hakkında her zaman keşfetmeyi umabileceğimiz gerçek insan
Tanıyı hassaslaştıracak yeni unsurlar, bir karakter içermez

gün (Buñuel, 1967), hiçbir zaman bunlardan başka unsurlara sahip olmayacağız.
filmin kendisinde belirsiz bir şekilde verilenler: şirket
vasat bir başarıya mahkumdur. Daha kolay olduğu zaman bunun nedeni senaryo tanıyı önceden kesmiştir ve bu genellikle
Çizdiğimiz psişik portre oldukça gelenekseldir; bir psikanaliz
Örneğin Scarface (Hawks'ın [1932] veya De'nin versiyonunda)
Palma [1983]), muhtemelen bizi pek şaşırtmayacak ve biz de bunu bekleyebiliriz.
paranoya düzeyinde bir şey.
Karakterleri psikanaliz etmeye yönelik bu eğilim uzun zamandır yaygın.
film eleştirisinde. Yirmi ya da otuz yıl boyunca filmlerin kendileri
kendileri (her şeyden önce Hollywood filmleri) mutlu bir şekilde flört ettiler
psikanaliz veya açıkça The House of Doctor Edwardes gibi
(Spellbound, Hitchcock, 1945) veya Aniden, Son
Summer, Mankiewicz, 1959) ya da daha üstü kapalı olarak bazı filmlere benziyor
siyahlar (Ölümün Öpücüğü, Hathaway, 1947) veya bazıları
westernler (Backlash, Sturges, 1956, tasvir eden)
"psikolojik western" olarak adlandırılan şeyin tipik bir örneğidir. Bazı yöneticiler böyle bir yaklaşım için ayrıcalıklı bir zemin oluşturdular, her şeyden önce
Meksika döneminden itibaren nevrotiklerin portrelerini çoğaltan Buñuel
(İşkenceler [1952], Archibald de la Cruz'un Suçlu Yaşamı [1955]) ve
Sapkınlıkların ve Oedipus'un açık bir rol oynadığı resimli hikayeler
(bkz. temsilci, Cesarman [1976], örneğin kendi fikrini merkeze alan kişi)
Los Olvidados'un [1950] bebek öldürme dürtüsü ve
terk edilme fantezisi). Ancak bu yaklaşım diğer birçok kişiye de uygulanabilir.
Bergman'dan Visconti'ye kadar özellikle Avrupalı yazarlar (bkz. Gagnebin [1994] ve
Bölümdeki diğer örnekler. 5, § 3.1).
Psikanalizi kullanmanın zorluğu bu durumun olmasından kaynaklanmaktadır.
Uzun süredir yarı bilimsel olarak kabul edilen teori, henüz ortaya çıkmadan önce
tam tersine aşırı derecede itibarsızlaştırılıyor. Her yerde olduğu gibi burada da analist
kesin ve hangi doktrinsel veya teorik külliyatla ilgili olduğunu açıkça belirtin
ilgilidir ve nedeni. hakkında da biraz aynı şey söylenebilir.

filmsel duygular (kurgunun aktarımıyla ilgili olanlar)
bazı önemli analizlere konu olan bir film biçimi.
Örneğin Brenez'in eleştirel-analitik yorumunun durumu budur.
(1995) Kutsal Fahişeye Dikkat Edin (Fassbinder, 1970),
Aktörlerin vücutlarına uygulanan muamelenin ve kasıtlı olarak üretim yapıldığına dair kanıtlar
ona göre konuşmanın temel içeriğini oluşturan bazı jestler
derin içeriğini, iktidar sorununu filme alın ve tercüme edin. Aslında,
küçük bir grup sürgün tarafından gerçekleştirilen bu kesintili çekimin hikayesi (insanlar
İspanya'daki Almanlar), herhangi bir toplumun alegorisi olarak verilmiştir ve orada kurulan tahakküm ilişkileri; bu nedenle nedir
gerçek anlamda filmsel olan, bazen acı veren oyuncuların varlığıdır.
her şey rollerinden tamamen uzaklaşmamaları için yapılıyor ama
bedenlerini ve ruhlarını buna yatırın.
Bu tür analizler öncü olma ve bir konuya değinme niteliğine sahipti.
temel soru, ancak çok sağlam bir teorik aparat olmadan ve fayda için
analistlerin yegane zekası ve sezgisinden. Katkıda bulundular
böyle bir teorinin yavaş gelişimi, başlangıç durumu şu şekilde verilmiştir:
Bellour (2009a). Çalışmasında benimsenen plan da aydınlatıcıdır:
Matmazel'in başlangıcının analizi ile duygu açılışı bölümü
Oyu (Mizoguchi, 1951) ve sonraki bölümde bir sunumla devam ediyoruz
önden teorik (psikolog Daniel Stern ve tezleri etrafında)
Bebeğin kişilerarası dünyası). Matmazel'in analizi
Oyu (2000 yılında şirket) hâlâ duygusal alternatifin içindedir.
Bu perde yorumunda olduğu gibi film karakteri/tezahürü
Kahramanın seveceği kadını içinden gördüğü ağaçlar:
“Böylece ağacın iki işlev-figürünü kristalize edin: bir yandan
sınırlama-engelleme, titreşim önleme, sabitleme-açıklama, ileri bir kuvvet
hepsi duygusal, maddi unsurlardan vücuda özgü bir tür içsel imajı serbest bırakıyor
yüce bir şok içinde; diğer yandan, görüntü daha çok dış kenarı tarafından yakalanıyor,
ağaçlar arasında şekillenen dramın fonunu oluşturur.
karakterler. »
Bellour'un teorik çabası bir teori vermekten daha az ibarettir
Filmsel duygunun kesinliğini belirli modaliteleri denemekten çok
tezahürlerini “metinsel veya
sistem, sembolik duygular ve cihaz duyguları – bunlar

filmin gerçekliği az çok birleşir ve aynı zamanda açıya da bağlıdır
yaklaşım benimsenmiştir.” Bu çalışma raporu oldukça temsil etmektedir
analiz ve teorinin bugün koruduğu şey: bu,
büyük ölçüde bunun uygulanmasından kaynaklanır ve karşılığında onu sular,
ancak hiçbir zaman
1970 civarında yaptığımız gibi bunun için çerçeveler yapmaya çalışıyoruz
kesin ve standart kavramlar.
Son olarak film karakteri ve onun kaderi sorunu hakkında
analitik olarak giderek artan bir ilgi için önemli bir yer açmalıyız.
cinsel roller (cinsiyet) açısından yapılan analizler gösterilmiştir. Bu bir
Anglo-Sakson edebiyatında oldukça eski bir bakış açısı (özellikle
Amerikan) sinemada önemli bir yer edinmiştir.
Fransızca analitik uygulama. Üzerinde çalıştığı teorik külliyat
Açıkça olsun ya da olmasın, bu çalışmalara güvenen iki önemli deneyime
sahip olmuştur.
anlar. 1970'li yıllarda çalışmalar gelişmeye başladı.
Feministler, genellikle psikanalizin teorik kanadı altında (Freudcu ve
Lacancı). Analizler daha sonra sıklıkla şu soruya odaklandı:
kadın ve erkek rollerinin eşitsiz dağılımına ilişkin görüş ve
durumu (izleyen/izlenen). Bu sayımızın ilk baskısında değinmiştik.
Mulvey'inki gibi temel bir referans olmaya devam eden bir metin üzerinde
çalışın
(1975), antropolojik bir öncül olarak ortaya
Bir insan öznesinin bakışının cinsiyetine göre farklılaşması:
kadın, erkek tarafından ötekiliğin göstergesi olarak görülür (taşıyıcı)
Freudcu doktrine uygun olarak hadım edilme tehdidi). İçinde
zamanın sinematografik sisteminin kavramlarının doğrudan akışı,
Mulvey bunu esasen röntgenciliğe dayalı olarak tanımlıyor (bir
diğerini nesne olarak alan dürtü) ve özdeşleşme, bu iki
psişik mekanizmaların nispeten çelişkili olduğu anlaşılmaktadır.
Gerçekte bakış ya aktiftir (bakma zevki, erkeksi) ya da
pasif (izlenme zevki, kadınsı) ve sinemada figürlerin varlığı
Kurguda kadınların fazlalığı anlatı akışını dondurma eğilimindedir.
erotik tefekkür. Bu çelişki kısa sürede çözülür.
saf gösteri (göz kamaştırıcı yakın çekimler, baleler vb.), ancak anlatısal filmde
klasik, bakışın taşıyıcısı olan (ve delegasyon yoluyla, bakışın) erkektir.
izleyicininki), kadının bir gösteri olarak görülmesi tehlikesini etkisiz hale
getiriyor
(yani hadım edilme tehdidi).

sadizm sahnelerinin yer değiştirmiş biçimi. Veya bir film yapımcısıyla
Sternberg'e göre başka bir çözüm fetişizm tarafında bulunacak.
Bu tür bir yaklaşım yıllar boyunca geniş çapta temsil edilmiştir.
1970'ler ve 1980'ler, çoğunlukla Hollywood filmleriyle ilgili
kadınlığın temsilinin dikkate değer örnekleri. Bu yeniden düşünmeye yol açtı
dünya sinemasının bu döneminin tarihi, örneğin klasikte
Doane (1987) tarafından 1940'ların kadın filmleri üzerine - ancak fiyatı
analizlerin göreceli olarak tekrarlanmasıydı ve bunların çoğu
şu ya da bu filmde bir kez kabul edilen teorik öncülleri bulun
her şey için (dogmatizmiyle birlikte Freudcu temellendirmenin hiçbir faydası
yoktur).
İkinci neslin gelişiyle önemli bir dönüm noktası yaşandı
cinsiyet teorisyenleri, özellikle Judith Butler'ın ardından
(1990). Bunun daha esnek bakış açısı boyut olarak ayırt edilir
bedenselliğin önemli anatomik cinsiyeti (doğumda edinilen ve
muhtemelen değişken), cinsiyet kimliği (kim olduğumuzu düşünüyoruz) ve
cinsiyet performansı (hangi rolü oynuyoruz); bu açıkça bir
kelime dağarcığı ve kavramlar, yoruma çok kolay uyarlanabilir.
Analizin kendisini dar bir vizyondan kurtarmasına olanak tanıyan film
kurguları
cinselliğin, özellikle de kadınların, daha fazla çeşitlilikle yeniden piyasaya
sürülmesi,
şu anda konuyla ilgili olan bu analizlerin ilgisi
türün konu olduğu klasik Hollywood filmleri dışındaki filmler
Bugün kurgu filmlerde çok moda.
Ana dillerde birçok örnek var
sinema alanında araştırma yapan ve bu genel çerçeve içerisinde
özel yaklaşımlar. Böylece Tortajada (2000), Kadınlar hakkında yorum yapıyor
(Çukor, 1939), analizini baştan çıkarma kavramına odaklamayı seçiyor,
bir yandan psikolojik (ve hatta psikanalitik) terimlerle tanımlanmış,
Joan Riviere'in kadın maskeli balosu hakkındaki ünlü metnine atıfta
bulunarak
[1929] ve bunu şu şekilde aktaran Linda Williams'ınki [1987]:
sinema), diğer taraftan (Bourdieu'nun da desteğiyle) arzu ve
sosyal kalıplar. Film (sadece kadınları gösteren) bir hikayeye dayanıyor.
cinsel farklılığın başarıyla doğallaştırılması ve baştan çıkarmanın burada
görülmesi
bir geçit töreni gibi, belirlenen gösteri ilkesine tabidir.
sosyal çevre, aynı zamanda güçlü bir güzellik sistemi tarafından

Bölüm 5'te bu analitik eğilimin diğer üç örneğini vereceğiz.
Modleski (Arka Pencere), Hitchcock'un metinlerine dayanmaktadır.
1954), Williams (Eve Dönüş, Ashby, 1978) ve Sellier (Les
Kuzenler, Chabrol, 1959).
1.4 Etik ve ideoloji
Filmler her şeyden önce sosyal düzeyde somut imaj nedeniyle takdir edilmektedir.
bize içinde yaşadığımız dünyayı veriyorlar; ama bu dünyada bir
hayatımızın büyük bir kısmı başkalarıyla bağlantı kurmakla ilgilidir
insanlar. Kurgusal karakterlerin psikolojisini analiz etmek,
sinemayı bir "hayat dersi" olarak görmenin yolları. Ama onun dışında
Kurmaca film bize karakterlerle adeta hayali bir dünya sunuyor.
her zaman yaşadığımız yere çok benziyor. Her zaman,
kurgu yönetmenliği hem stüdyo hem de mekân çekimlerini içeriyordu;
Pek çok filmin az çok bilinçli bir belgesel yükü vardır,
başkaları bilincimize sunulan dünyayı A'dan Z'ye yaratırken.
Ancak her durumda sembolik bir modelle karşı karşıyayız.
gerçek dünyanın ve orada meydana gelen olayların bizim için
Kendimizi çeşitli durumlarda bulma fırsatı, bazıları yakın
bizim kişisel deneyimimiz, diğerleri ise çok uzak. Her yolculukta olduğu gibi,
Bu kurgusal dünyalarda yaptıklarımız hayatlarımızı zenginleştiriyor ve
bize onu daha iyi anlamamız için araçlar sağlar.
Jullier ve Leveratto'nun (2008) "hayat dersi" dediği şey budur.
bunu sadece filmin kendisi ile değil, filmin kendisi ile ilişkilendirmeye özen gösteriyorum.
pratik bir felsefe yaptıklarını gördükleri seyirci durumu: "Hayır
Bu sıradan felsefeyi keşfetmek için boy şartına gerek yok. THE
yansıtma sırasında kişinin kendi içinde deneyimlemiş olduğu duygu, anı için yeterlidir.
etik sorgulamanın » Bu prensibi sinemaya uygulamak
Hollywood (garip bir şekilde onlar tarafından sinemaya daha uygun olarak değerlendiriliyor)
böyle bir sorgulamayı iletirler), bir filmin kullanıldığını fark ederler
yorumunda normal ve sağlıklı davrandığını ve
bir niyetlilik idealine uymak değil, yararlı olmaya çalışmak
icracıya (izleyiciye). Belirli bir düzeyde özdeşleşme sürecinden geçmek
karakterlerin sorunlarına ve zorluklarına yol açar.
Etik sorgulama, bizi onları bu hale getiren nedenler üzerinde düşünmeye itiyor.

harekete geçin: bu pratik sonuçlar çıkaracağımız anlamına gelmez
kendi hayatımız için, ancak sınırlı da olsa onun hakkında yaptığımız analiz
bize ders olacaktır. Filmin şu sonucunu çıkarıyorlar:
kurgu bizi pratik bir şekilde düşündürme kapasitesine sahiptir.
özellikle ırkçılık gibi ideolojik tezahürlere. Biz
Zambak hakkındaki bu "hayat derslerine" Bölüm 5'te (§ 4.1) geri döneceğiz.
Brooklyn'den Elia Kazan (1945) tarafından.
Böyle bir yarı-teorik konum iddia etmeksizin,
bu erdemi vurgulayan çok sayıda film analizi
kurgusal girişimin etiği ve entelektüelliği. Edvard'ı Analiz Etmek
Munch (Watkins, 1975), Lagny (2011), yönetmeni
seyircide de aynı şeyi kışkırtmak istediğini açıkça beyan etti
Munch'un çalışmalarıyla karşılaştığında bizzat yaşadığı ilk görüşte aşk.
Analiste göre bu, bir film yapımcısının asi bir sanatçının portresi.
eleştirel ve kararlıdır ve bu nedenle film ikili bir etik söyleme sahiptir.
bir yanda sanatsal deha, diğer yanda geleneklere karşı mücadele.
Buradaki "ders" açıktır ve izleyicinin niyeti bu olmasa bile
Kendisine önerilen davranışları taklit etmesi, onu
toplumsal kullanımlar ve sanatçının toplumdaki yeri üzerine düşünür. O
filmlerin tutunabileceği söylem çeşitliliğinin sınırı yoktur
ideolojik ve birçok kurgu bu açıdan incelenebilir.
Başka bir örnek vermek gerekirse Tsyvian (2002) bu şekildedir.
Kapsamlı bir şekilde çalışılmış bir film olan Korkunç İvan'ı yeni bir okuma olarak önerdi,
büyük bir soru etrafında: film bir siparişken
Stalin (Zhdanov aracılığıyla), Eisenstein ise karşılaştığı riskleri biliyordu
Resmi düzeyde bu kadar çok çalışmasına rağmen nasıl olur da bu yeteneğe sahip olabilirdi?
niyeti vardı? Kitabın incelikli gösterileri okumaya değer
bu cevapsız soruya cevap olarak. Sanatçı bir şarta tabidir
toplumsal düzen, sonuçta politik; ancak komut
kendi başına gerçekleşmesi başka (sanatsal) bir düzendendir; uzlaşması
bu uzlaşmazlıklar Batı sanatı tarihinin yönlerinden biridir ve
Sonuç olarak, bu analiz Korkunç İvan vakasını çok aşmaktadır ve
Eisenstein vakası bile: sorular soruyor ve cevapların taslağını çiziyor,
tüm sanatçılar için geçerli olan durumdur. Başka bir anlamda şu alıntıyı da yapabiliriz:
Agnel'in (2011) Hitchcock'un can sıkıntısı işareti altındaki orijina

psikiyatrik içerik (Psychose, Frenzy) veya psikanalitik içerik (La Maison
Doktor Edwardes, No Spring for Marnie) kurguları, ancak
"Alfred Hitchcock'un bilimsel olmayan psikolojisi, [ki bu] bir vizyon ortaya
koyuyor"
son derece eşsiz bir dünya." Agnel'in hipotezi şudur:
Hitchcock'a göre bu dünya can sıkıntısı ile can sıkıntısı arasındaki diyalektik
etrafında örgütlenmiştir.
çoğu kişinin yaşadığı uzun süreli masumiyet durumuna hakimdir.
karakterler ve onları bu sıkıntıdan kurtaran motorlar: kaderin cilvesi,
hayatlarının ani çatallanması, ama aynı zamanda "gerginlik"
Duygunun yeri ve rolü", bu da hayatı heyecanlı, ritmik kılıyor. Şu tarihte:
Temel olarak, bu versiyondaki büyük Hitchcockçu kurgular şöyle olacaktır:
psişik tedavi hikayeleri: ilkel can sıkıntısı, dalak, yaşam tarafından iyileştirildi
ritmik (ve zamansal düzensizlik yoluyla).
Bu tür sorular yirmi ya da otuz yıldır ele alınıyor.
kültürel çalışmaların çerçevesi. Bu atama, menşei
kurumsal (akademik ve Anglo-Sakson), çok sayıda konuyu kapsar
önemli üretimlerin dikkate alındığı ortak yaklaşımlar
çevrelerine özgü kültürel ifadelerin yaygınlaştığı şekliyle
üretme ; bu çifte sonuç doğurur: izleyici için bu
Örneğin bir filmin ancak olayla ilgili olduğunda anlaşılabileceği anlamına
gelir.
Yeterli kültürel çerçeve (sayısız yanlış anlamayla doğrulanan)
kültürlerarası); analist için bu, filmi şu şekilde açıklamayı içerir:
Bu kültürel sabitlemenin ve kesin tespitlerin araştırılması
ona haber ver. John'a adanan bir dizi çalışmada bu şekilde
Renoir, Curchod bariz izlerin altını çizdi; özellikle
Taşra Partisi ve Büyük Yanılsama,
sanat ve zanaat arasındaki ilişkinin yönetmeni. Aynı şekilde yaptığı analizde
Olmak ya da Olmamak (Lubitsch, 1942), Leveratto (2012) bir bölüm ayırıyor
filmde demokrasi fikrinin varlığına ve bir diğeri
Shakespeare.
Bu etiketlerin çoğu gibi (öncelikle organize etmek için kullanılırlar)
üniversite dersleri) kültürel çalışmalar belirsizdir ve bu sözde-
Disiplin bir İspanyol hanının sahip olduğu her şeye sahiptir. Fransızca'da
kültür kavramı
İngilizcede olduğu gibi karmaşıktır ve anlamı genişlemeye devam etmiştir,
e
20. yüzyılın başlarından itibaren kullanımının yaygınlaştığı görülmektedir.

çok net sınırlar yok), kısacası yanlış anlaşılmalara yol açmamak için.
Arasında
Küreselleşmenin nadir faydalı etkileri arasında en azından şu var:
bundan böyle uygarlıklar, eski uygarlıklar olarak olmasa da, daha kolay göz önünde bulundurulacaktır.
eşit, en azından karşılaştırılabilir. Çalışmak isteyen analist
Geçmişi Olmayan Adam (Kaurismäki, 2002) veya Mutlulukla Sevgiler (Weerasethakul, 2002) amacı ne olursa olsun bunu biliyor
çalışın, Finlandiya veya Tayland ve modlar hakkında minimum bilgi sahibi olun
orada bulunan yaşam. Ancak kültürel çalışmalar giderek daha fazla hale geliyor
bu minimumda kalmayıp devam ettiğimizde ilginç ve daha haklı
ayrıntılı olarak. Biz etiketi icat etmeden çok önce durum böyleydi.
Bouvier ve Leutrat (1981) tarafından yapılan dikkatli tarihi ve kültürel araştırma
Nosferatu (Murnau, 1922) veya Stagecoach'ta Buscombe (1992) (The Fantastik Yolculuk, Ford, 1939); son zamanlarda şunu söyleyebiliriz:
“Kültürcü” fikrinin akıllıca bir örneği, buna benzer bir makale
André & Zabunyan (2013) filmlerde telefonda. Biz
Bu düşünceleri 5. bölümde iki çok temele dayanarak genişletelim.
farklı (Xavier, Kara Tanrı ve Şeytan'ın kültürel kaynakları hakkında
sarışın ve Jullier, Yıldız Savaşları destanında).

2. ANLATIM: ANLATICI VE RETORİK PERSPEKTİFLER

2.1 Anlatının unsurları: yapısal girişim

Tarih ile anlatı arasındaki ayrım kesin olarak ortaya konmuştur.
1960'ların anlatıbilimi: tarih olaylar dizisidir
bir kurgunun içerdiği öyküsellik; hikaye “ardıllık
[anlatının] konusu olan gerçek veya hayali olaylar ve bunların
dizi, karşıtlık, tekrar vb. gibi çeşitli ilişkiler. »
(Genette, 1972). Bu temelde soyut analiz modelleri geliştirildi.
Edebi öyküler üzerine geliştirildi. Genelde bunların izini sürüyoruz
Propp'a (1928) mektuptan önce yapısal bir değişiklikle analizler yapar;
Kuşkusuz, belirli bir külliyatla ilgili olarak ilk ortaya koyan kişi oydu:
Rus folklorunun harika hikayeleri, çifte analitik prensip ve
Her masalın soyut birimlere bölünmesinden oluşan yapısal
Bu birimlerin olası kombinasyonlarını tanımlar ve sınıflandırır. Propp'a göre,

temel birim bir fonksiyondur, karşılık gelen hikayenin temel anıdır
basit ve benzersiz bir eylemdir ve çok sayıda
hikayeler; örneğin kahramana olan mesafe (masalın başında) ya da
hainin cezası (sonunda). Sayıları 31 olan bu fonksiyonlar tanımlıdır.
O
son derece hassas bir şekilde (işlev #4: “saldırgan elde etmeye çalışıyor)
ya da bunu sorgulayan mağdurdur") ve tamamlandı
Hikayede bağlantı kurmaya hizmet eden sınırsız sayıda yardımcı fonksiyon
ana işlevler. Daha sonra işlevler kürelere göre gruplandırılır
her biri genellikle eylem dediğimiz şeye karşılık gelir.
karakterler; Propp yedi olası eylem alanına sahip bir modele ulaşıyor:
saldırgan, bağışçı, yardımcı, aranan karakter (prenses,
genel olarak), mandatör, kahraman, sahte kahraman. Örneğin şunun
O
yardımcı şunları içerir: kahramanın uzaydaki hareketi (n 15),
O
Yanlışlık veya eksikliğin giderilmesi (n 19), kovuşturma sırasında yardım
ah o
(n 22), zor görevlerin başarılması (n 26), kahramanın ortaya çıkışı
O
(n 29).
Propp'a göre her masal bunların yalnızca bir sıralamasıdır.
kat sayısını sınırlayan belirli kısıtlamalara uyan işlevler
olası. Böylece elindeki tüm öyküleri özetleyen bir şema elde eder.
muhteşem öyküyü bir tür olarak tanımlamak için kullandığı külliyat,
Masalları kategorilere göre sınıflandırmak ve bu morfolojik çalışmayı ayırt
etmek
üslupsal bir çalışmanın (ki bunu yapmıyor). Üstelik kendi içinde
bir edebiyat analizinin değil, bir antropoloji çalışmasının ruhudur ve bu
bir yanlış anlaşılma pahasına, yeniden keşfedilmesi sırasında
1960'lı yıllarda yapısalcı yaklaşıma asimile edilmiş, kısmen
Kronolojik tesadüf: İngilizce tercümesi 1958'den kalmadır ve
Yöntemin benzerliğinden ilk etkilenen Lévi-Strauss (1960)
kendiyle. Ama unutmamalıyız ki bu çalışma
Morfolojik, çok spesifik bir külliyatın ötesinde geçerli olduğunu iddia etmez.
Rus halk harikası hikayesi. Başvuru heyecanı içinde
Yapısalcılıktan her şeyin birazının analizine kadar, bazen
Bu morfolojik modeli kullanan filmler (veya film setleri). İle
örnek Fell (1977) çeşitli filmlerde Proppiyen sekansları keşfetti

(1976) North by Northwest'teki eylemleri anlatır,
Hitchcock, 1959) Propp'un planını takip ederek; ama o sadece başarılı oluyor
kalıcı zorlamanın bedeli, hem hikayede hem de anlatımda özgürlüklere sahip olmak
fonksiyon tanımları. Örneğin Thornhill'in geleceğini okuyor
Filmin başındaki Oak Bar, bir yasağın ihlali olarak
O
(işlev no. 3), çünkü annesi onun içki içmesini yasaklamıştı (ki bu doğru değil)
filmde söylenmedi); iki van Damm yardımcısı bunu yapmaya çalıştığında
Thornhill'i uçurumdan düşürmek, bunu "kahramanın bir yerden transferi"
olarak görüyor.
O
krallığı diğerine" (işlev no. 15), vb. Bunu gördüğümüze şaşırmadık
analizinin sonunda bunu "olağanüstü derecede kolay" bulduğunu itiraf etti
Propp'un işlevlerinin bu Hitchcock filmine uyarlanması: eğer
o kadar gevşek bir şekilde yorumluyor ki, bunları her yerde bulmakta zorluk çekmiyoruz,
ancak analitik kâr yetersizdir.
Propp'un kategorileri devasa boyutta oldukları için kullanılamaz durumdalar.
Vakaların çoğunluğu, yapısal çalışmalar önermekle ilgileniyordu.
Özellikle tür filmleri söz konusu olduğunda filmsel anlatı ve daha ziyade
büyük derlemlerin analizi (çünkü her bir filmde,
bu kategorilerin uyum sorunları her zaman aynıdır). Wright
(1975) böylece Levi'nin "efsanevi hikâyesi"ni ilginç bir şekilde birleştirmeye çalıştı.
Strauss ve Propp western türünü analiz etme işlevi görüyor; bu o
dört tipik Batı senaryosu önermemizi sağladı:
düzen, intikam, topluma muhalefet, profesyonel katil. Bu
Türün tarihini kapsayan tipoloji ilginçtir, ancak
Propp'tan uzaklaşır. Ancak hikâyelerin yapısal analizi
1920'li yıllardaki gelişmeler sayesinde bu çalışmanın yeniden keşfedilmesine
bunlar özellikle Barthes'tan (1966) alınmıştır. Bu savunuyor
tümevarımsal yaklaşımı terk eden ve yeni bir anlatıbilim
tümdengelimli hale gelmek:
Anlatı teorisinin "öncelikle varsayımsal bir açıklama modeli tasarlaması [...] ve
sonra yavaş yavaş bu modelden aynı zamanda ona katılan türlere doğru inerler ve
ondan sapın: yalnızca bu uygunluklar ve bu sapmalar düzeyinde bulacaktır,

İşlevler içeriğin “dağıtımsal” birimleridir;
Propp'ta başka işlevlerle ve dünyayla ilişkiye girerler.
“Bütünleştirici” birimler veya endeksler aracılığıyla diğer iki seviye. THE
fonksiyonların kendisi kardinal fonksiyonlara göre hiyerarşiktir (bunlar
"hikayenin geri kalanı için önemli bir alternatif açan") ve
katalizler (bunlar yalnızca “ardışık birimlerdir, birimler değil)
sonuç”); aynı şekilde endekslerin kendilerini de ayırt ediyoruz
“Bir karaktere, bir duyguya, bir atmosfere, bir
tanımlamaya, konumlandırmaya hizmet eden bilgi felsefesi”
zaman ve mekan." Analiz daha sonra “sözdiziminin” belirlenmesinden oluşur.
Hikayenin "işlevsel"liği, yani bu çeşitli işlevlerin düzenlenmesi ve
ipuçları. Endeksler birbirleriyle ve birbirleriyle oldukça serbestçe birleştirilebilir.
işlevler; Ana fonksiyonlar ile kataliz arasında her zaman bir fark vardır.
katılım ilişkisi; asıl sorun “ilişkiler” sorunu olmaya devam ediyor
temel işlevler arasında dayanışma”.
Eylem kavramı Propp'ta olduğu gibi karakterleri tanımlamayı
amaçlamaktadır.
nesnel olarak, bir bireyden ziyade bir temsilci olarak. Bu yöndeki girişimler
çeşitliydi. Bremond'a (1966) göre her karakter bir temsilci olabilir
aynı anlama gelse bile, kendisine özgü eylem dizileri
Dizinin ilgili olduğu karaktere bağlı olarak iki adı olabilir
(“Birisi için dolandırıcılık olan, diğeri için aldatmadır”). Todorov (1968)
karakterleri değil "üç büyük ilişkiyi" dikkate almayı tercih etti
meşgul olabilecekleri ve [ki buna temel yüklemler diyor]
(sevgi, iletişim, yardım); bu raporlar analist tarafından
iki tür kural: raporlama söz konusu olduğunda türetme
diğer raporlar ve dönüşümün tanımlanmasına ilişkin eylemler
bu ilişkiler tarih boyunca Gördüğümüz gibi çok az ilerleme kaydedildi
o zamandan bu yana tamamlananlar ve daha çok bahsettiğimiz “anlatı
matrisleri”
yüksek, yaklaşık olarak aynı soyut uygunluk değerine sahiptir.
Todorov'un "temel yüklemleri": bunlar ilginç, faydalı yollardır
belirli bağlamlarda hikayeleri sınıflandırmak için kullanılır, ancak buluşsal
değerleri
zayıf.
Bir anlatının var olduğu gözleminden yola çıkan anlatı kavramına gelince;
bir bağışçı (anlatıcı/yazar) ve bir bağışçı (okuyucu/yazar) olduğunu varsayar.
muhatabı), başka nitelikteki soruları gün

Teorik: Dünyanın çeşitli hikayelerine yaklaştığımız izlenimini edindik,
İlyada ve İskandinav destanlarından Nouveau Roman ve polisiye romana kadar,
ve hepsini eşit şekilde tanımlamayı mümkün kılan araçlar bulmuş olmak.
Geriye dönüp baktığımızda bu evrensellik iddiasının
yüksek bir bedel ödedi: bunları tüm hikayelere uygulayabilmek
dünyada işe yarayan genel, soyut araçlar geliştirdik
Betimleyici modda oldukça iyi, ancak kim hiçbir şey öğrenemedi?
hikayenin yakınlığıyla ilgili. İşlevlere ve eylemlere bölünme şu şekildeydi:
durdurulamaz bir duygu ama bir kez gerçekleştiğinde hakkında çok az şey biliyorduk
bir öykünün etkisi, niteliği ve hatta çağrışımları üzerindeki etkisi.
Bu, film analizinin kalıcı olarak etkilenmesini engellemedi.
göreceli basitlik ve görünüm sunan bu yaklaşımla
son derece güven verici bir objektiflik. Kont'un Avlarının başlangıcını inceleyen çalışmasında
Zaroff (En Tehlikeli Oyun, Schoedsack & Pichel, 1932), Kuntzel
(1975) mantığa göre değil metnin bölünmesine dayanır
işlev/eylem, ancak sözlüklerinkine göre, daha esnek bir araç
Barthes, yapısal yaklaşımını uyarlamak ve daha yaratıcı hale getirmek için,
S/Z'de (1970); Kuntzel de indeks kavramını kullanıyor ancak biraz tökezliyor
Bir filmde ipuçlarının miktarının neredeyse
sonsuz, bir görüntüdeki potansiyel olarak bu rolü oynayabilecek her şey,
ipucunun açıkça üretildiği edebi anlatıdan farklı olarak
dikkat çekmek için tasarlanmıştır. Barthes'a yapılan gönderme daha verimliydi.
analistler onun sorduğu temel sorulara geri döndüler; ile
buna örnek olarak Lagny ve ark. (Aumont ve Leutrat, 1980'de):
“Barthes zaten [...] ardışıklık ile sonucu, zaman ile sonucu birbirinden ayırmanın zorluğuna işaret etmişti.
mantık, hikayenin sözdiziminde. Biz bu iki modu birbirinden ayırarak çözmeye çalıştık.
yeni bir sekansın müdahalesinin, şu şekilde ortaya çıkan bir tetikleyiciye yanıt verdiği durum:
önceki dizi ve iki dizinin bağlantısının bazlarda gerçekleştiği diziler
yalnızca kronolojik. »
Başka bir deyişle kurgu, öyküleştirilmiş bir eserin üretimidir.
Sebep-sonuç oyunlarıyla açıklananlar ancak nedensellik
Hayatta olduğu gibi hikayede de bir analiz ve açıklama gerektirir.

prosedürlerin kesilmesi konusunda aceleci ve çok az sorgulanıyor-
çok anlamlı olmasa da.
2.2 Anlamsal analiz ve hikaye türleri
Aynı zamanda başka bir yaklaşım da bir model sağlamaya çalıştı.
biçim ve tipolojiye dayalı olmayan yapısal anlatılar
sözdizimi kipleri, ancak anlambilim üzerine, yani anlama göre
Bu hikayelerin derinliği. Greimas ilk kitabında (1966)
Herhangi bir ifadenin anlamının temel bir yapısı vardır.
birleşme ve ayrılma arasındaki fark. Siyah-beyazlı rakip sahada
hem bir ayrım (uyumsuz anlamlar) hem de bir bağlaç (biz
karşılaştırabilir) ve bu anlamsal bir ekseni tanımlar (değerin ekseni).
kromatik). Greimas'a göre anlambilim, tarafından belirlenen yasalara uyar.
dilin yapısı ve bu da onu başlangıçta şöyle özetlemeye yönlendiriyor:
sınırlı sayıda olası rol fikri. Ayrıca şu tarihten itibaren:
Propp'un 31 işlevi, onları birleştirerek dört ana işleve indirger:
kavramlar (sözleşme, test, hareket, iletişim) ve sabit
eyleyenlerin sayısı altıya paraleldir; bunların arasına ek olarak
ilişkiler belirlenir, her zaman aynıdır (resim 15).
Etkinlerin listesi aynı zamanda Propp'unkinden yoğunlaşma yoluyla
türetilmiştir.
(muhatap = bağışçı + temsilci; rakip = kötü adam + sahte kahraman…),
ancak herhangi bir derle bağlı olmaması nedeniyle derinden farklılık gösterir
özel. Greimas'a göre bu evrensel bir anlamsal dilbilgisidir.
bir mikro-evren (bir “dünya”) yarattığı için tüm kurgulara uygulanabilir.
Pavel'in [1986] söylediği gibi "kurgudan"). Kutupları birleştiren eksenlere
gelince;
aynı zamanda bir anlamı da vardır: özneden nesneye, alıcının arzu eksenidir
alıcıya göre iletişimin eksenidir.
15 Greimas'ın “eyleyenler” diyagramı; altı aktör hepsini kapsıyor
olası karakterler ve bunların ilişkileri ortak bir mantıkla belirlenir
tüm hikayelere.

Prensipte herhangi bir hikaye bu terimlerle temsil edilebilir, ancak eğer karmaşık olduğundan, birbirini takip eden veya eşzamanlı birçok diyagramı harekete geçirecektir. Bu
bu diyagramı filmlere uygulayan analistler tarafından fark edildi.
Metropolis'i (Lang, 1927) inceleyen Williams (1974), hızla karşılaştığı
birden fazla Konuyu dikkate alma zorunluluğu: Filmin başlangıcı filmin konusunu belirler.
Özne olarak işçiler, arzularının Nesnesi, o zaman politik güç oluyorlar.
Sonraki bölüm Freder'i, Nesnesi arzuya dönüşen bir Özne olarak tanıtıyor.
kendi sosyal sınıfı tarafından görmezden gelinen çalışma dünyasını biliyor.
Freder ne zaman
babasının ofisine döner, bunda hem Rakiptir
arayış ve kendisi başka bir arzunun konusu: ustalık (sonra eleme)
işçiler. Daha sonra Öznenin Nesnesi olacak kişi Maria olacaktır.
Fred. (Ve bu Özne/Nesne eksenlerinin her birine diğer dört
Actants.) Bu uygulama zorluk çekmeden çalışır, ancak entelektüel faydası
açık değil, hikayenin şemalara böyle bir transkripsiyonunun olmaması,
kendi başına açıklayıcı değere sahiptir; kesin bir görüşe sahip olmanızı sağlar
Hikayenin anlamsal eklemlenmeleri, ancak onu daha iyi anlamak için değil (ve
etkisini anlamak için kesinlikle değil).
Soyutlama çabasını daha da ileri götüren Greimas (1970),
anlamın eklemlenmesini evrensel bir şekilde tanımlayabilen model;
bu “göstergebilimsel kare”dir (resim 16).
Önceki diyagram gibi, bunun uygulanması oldukça kolaydır.
Williams'ın Metropolis analizinde zaten şu notlardan bahsediliyordu:
robot S'den ("makine" olarak tanımlanır) (makine olmayan: insana) doğru dolaşır
2 2
görünüşte) sonra S'ye (toplum) son olarak (toplum dışı: atık) ve
1 1
yakılmak. Karşıtların ilişkisi “toplumun mekanı/toplumun mekanı”
makineler” sadece bu hikaye için geçerlidir: diyagram her durumda çalışır
ancak öykünün metniyle bağlantılı hale getirilmek koşuluyla, yani
tercüman.
16 A'nın göstergebilimsel karesi. J. Greimas (1970). Bu diyagramda temel terimler S
1
ve S bir zıtlık ilişkisiyle bağlantılıdır (anlamsal zıtlıklar, örneğin iyi/kötü);

(önceki gibi), ancak anlamsal bir çerçeve vermek gerekirse,
yollar değiştirilebilir (örneğin S → S̄ → S); önemli olan şu ki
1 1 2
model belirli yollara izin verir ve diğerlerini yasaklar (örneğin S → S̄ veya S̄ →
1 2 2
S).
1
Bu tür bir şemayı bir analize uygulamadan önce,
verimli olup olmayacağını sorun. Yorumlama çabası gerektirir
önemlidir, ancak öte yandan, bunun sonucunda ortaya çıkan biçimlendirme
düşünmediğimiz parçaları okumanızı öneririz, özellikle de
bunu Douchet'ninki gibi “simgeleştirme” yaklaşımlarıyla birleştiriyor
yukarıda bahsedilmişti. Bu modelin bir başka, paradoksal ilgi alanı da,
aynı hikayeye çeşitli şekillerde uygulanabilir; bu da bir filmin
her zaman çeşitli şekillerde okunabilir, çoğunlukla da ikna edicidir
yalnızca ayrıcalıklı eksenlerin tercihleriyle farklılık gösterirler
ve bunların daha fazla veya daha az derecede gerçek veya mecazi olması:
ona göre
Göstergebilimsel kare tek başına bu seçimi yapmaz ancak altını çizer ve
bunu açıklamaya mecburdur. Bu buluşsal değerden biri
Göstergebilimsel karenin sistematik kullanımının nadir örnekleri
Bir filmin analizi, Parti de campagne (Renoir, 1936-1946). bunda
Odin (1983/2000) analizde ilişkileri seçer (
aralarındaki karakterlerin arzusu), bu da ilk kareyi verir; bir saniye
Daha sonra film konumlarının ekseninden oluşturulan kare inşa edilir ve
İlkiyle karşı karşıyayız, dolayısıyla filme özgü bir sembolizmi akla getiriyoruz.
arzunun göstergesi olarak suyun rolüne (Renoir'ın çok sevdiği bir tema)
Maupassant'ta), ama aynı zamanda yemek sahnelerinin kesin konumuna ve
seks. Modelin verimliliği analistin hayal gücüne bağlıdır.
Doğru ilgileri seçmeli ve bunları yararlı bir şekilde nasıl birleştireceğini
bilmelidir: onun tarafından-
hatta araç hiçbir şey söylemiyor (herhangi bir araç gibi).
Yapısalcı dalganın sona ermesinden bu yana, artık gerçekten öneride
bulunmadık.
anlatı sesinin incelenmesi dışında bu tür karmaşık araçlar ve
geri döneceğimiz ifade (§ 2.4). Özellikle,
Genette'in (1972) öykünün sırasını tanımlama ve türleri verme girişimi
karşılık gelen hikayelerin aşağı yukarı devamı olmadan kaldı. Gibi
bunu açıkça ifade etti: "Bir hikayenin zamansal düzenini incelemek, onunla

Genette böylece anakronileri (= olayların sırası arasındaki herhangi bir tutarsızlığı) tanımlar.
tarih ve anlatınınki), aralarında analepsileri ayırıyoruz
(geriye doğru izleme) ve prolepsis (gelecekteki bir olayın öngörülmesi) ve genliği ve kapsamı ölçülebilir. Ama bu ilk sıralama,
özet, süre dikkate alındığında hemen karmaşıklaşır
her bölümün süresi - sürenin kendisi ile ilişkili olarak ölçülmesi imkansızdır nesnel bir saat... Ayrıca Genette'in tamamen teorik olan düşüncesi,
bir tipolojiye varmamaya dikkat etti.
Bu modeli doğrudan sinemaya uyarlayan Gaudreault ve Jost (1990),
onlar kadar dikkatliler, ancak teorinin hikayeye uygulanmasında
filmsel, görsel özelliği dikkate alırlar (ve
Bu hikayenin çoğunlukla sözlü kısmı. Bu onları alt teklifler sunmaya yönlendirir.
sunulup sunulmadığına bağlı olarak kategoriler, örneğin senkronizasyon aynı kareyi, birbirini izleyen birkaç çekimde veya dönüşümlü düzenlemeyle.
Benzer şekilde, bir filmin sahnede oynaması gereken çeşitli olasılıkları da detaylandırıyorlar.
Kategorilerin sinematik terimlere çevrilmesiyle hikayenin süresi
Duraklatmanın, sahnenin, özetin ve elipsin Genettianları. Sonunda onlar
Genette'in düşüncelerini mantıklı bir şekilde aktarın
Hikâyenin "sıklığı" (olan bir kez mi oluyor, birçok kez mi oluyor?)
kez, düzenli olarak vb.). Bunlar aşağıdakiler için yararlı hususlardır:
açıklama, öncekilerle aynı sınırlamalarla: yorumluyorlar
çok az – ve aslında bu araçlar şu anki halleriyle çok az uygulanmıştır.
analizler. O zamandan bu yana her şey sanki her analiz bunları yeniden keşfetmiş gibi oluyor.
soruları ve bu kavramları az çok mutlulukla karşıladı ve öyle görünüyor ki bu alanda çok az ilerleme kaydedilmiştir.
Bazen analiz pratiğinde şunu buluruz:
teşvik edici öneriler. İtalya'da Seyahat adlı çalışmasında (Rossellini,
1954), örneğin Bergala (1990) ilginç bir gelişmeye yer vermektedir.
bekleme kavramına kapalı bir form olarak ayırarak (bir şeyi bekleriz)
Hitchcock'ta olduğu gibi) ve karakterize eden açık bir biçim
Rossellini, filminde anlatının kafa karıştırıcı biçimi hakkında çok şey söylüyor.
Daha eski bir örneği ele alırsak, Ropars'ın uzun analizi (içinde
Baibllé ve diğerleri, 1974), Muriel'in oldukça kısa bir bölümünden (Resnais, 1963),

basit bir görmeyle fark edilmeyen zaman, ama nerede
analist bunda genel olarak zamanın ele alınmasının belirtisini görüyor
film belirsizdir, şekillendirilebilirdir ve sonuna kadar asla nesneleştirilemez.
2.3 Bir filmin başlangıcını neden analiz etmeliyiz?
Uzun süredir belirli bir ilgi alanına sahip olan belirli bir tür analiz nesnesi
iyilik, filmin başlangıcıdır. Bunun bazı nedenlerini anlayabiliyoruz:
Başlangıcı filmin geri kalanından az çok ayrılabilir, özellikle de hikaye
klasik (bu bir tür giriştir); üstelik sıklıkla
oldukça tutarlı, hikayenin getirdiği karmaşıklıklardan vazgeçiyor
genellikle daha sonra. Ancak bir filmin başlangıcı iddia edilemez.
genellikle oldukça farklı olduğu filmin tamamını temsil eder.
Artık unutulmuş olan maddi bir faktörü göz ardı edemeyiz, ancak
uzun süre baskın: filmdeki bir kopyayla uğraştığımız sürece
(ve yine VHS reprodüksiyonuyla), filmin başlangıcı şu pasajdı:
ulaşılması en kolay filmdi: yer sorunu yoktu,
hata mümkün değil. Bu özellikle analizlerde büyük rol oynadı
eğitim durumunda (bir dizi aramak uygun değildir)
Öğrenci seyircisinin önünde bir filmin ortasında). Ancak bunun nedeni
arka plan anlatısaldır ve sıklıkla ele alınan bir temayla ilgilidir.
Hikâyelerin başlangıçlarındaki göstergebilimsel zenginlik üzerine teorik
çalışmalar. Orada
Barthes'ın Sarrasine analiziyle yine büyük etkisi oldu.
(1970): kendisinin de belirttiği gibi, “şans (fakat şans mıdır?)
ilk üç kelimeyi istiyor (yani başlık ve ilk cümle)
haberler) bize zaten beş ana kodu veriyor;
metnin tüm anlamlarını birleştirin: zorlamaya gerek kalmadan, ta ki
sonunda bu beş koddan birinden başka kod yok ve
yerini bulur." Bu konuda söylenecek çok şey var, diğerlerinin yanı sıra
"Şans" muhtemelen Barthes'ın söylediği kadar büyük değildir (yapabiliriz)
keşfettiklerinden inşa edilenin kendi analizi olduğunu düşünüyorum
Balzac'ın kısa öyküsünün en başında); Kod sayısına gelince,
keyfidir ve tamamen farklı bir bölünme hayal edebiliriz. Her neyse
ya işleri bu şekilde yürütmenin yolu kelimenin tam anlamıyla ya da dolaylı
olarak geniş çapta benimsenmiştir.
çeşitleri.

O dönemde belli bir etki bırakan neredeyse gerçek bir kapaktı.
The Hunts of Count Zaroff'ta daha önce bahsedilen Kuntzel'in (1975) eseridir.
Barthes'ın ima ettiği şeyi, yani hikayenin başlangıcının
işin temalarını ve süreçlerini içeren bir tür anlatı matrisi
tamsayı:
“Film iç dinamiklere, üretime, sıkıştırmalara ve
kuvvetlerin serbest bırakılması. Feno-metin sırasına göre zararsız olan
jenerikler (hikaye bile değil)
başlamadı) tüm temsillerin ve anlatı dizilerinin matrisidir. […]
Analist için başlangıçların büyüsü: kendi üzerine çekilen film, zincirlerini açığa çıkarıyor
eşzamanlı olarak anlamlıdır. »
Bu iddiaların zamana ne kadar borçlu olduğunu vurgulamaya gerek yok.
özellikle “feno-metnin” yalnızca bir görünüş olduğu ve
Analizin hedeflemesi gereken “gerçek” metin “geno-metin”dir (terimler
Maddi varlığı olmayan bir “metin” olan Julia Kristeva’dan alınmıştır.
ancak bu bir bakıma onaylanmış metnin üretileceği matristir.
Kırk yıl sonra kendimize analistlerin ne anlama geldiğini sorabiliriz.
gerçekten bir “geno-metni” gün ışığına çıkarmayı sağladı: genel olarak
onların analizleri sadece yorumdu (muhtemelen
Başarılı) ve başlangıç matrisi fikri bu teorilerden biri gibi görünüyor
yolcular için bunun sadece yansımaları ilginçtir. Üstelik bu fikir
nadiren mekanik olarak istismar edilmiştir (ki bu da
çok iyi analizler). Ropars'ın (1976) başlangıç hakkında söylediği gibi
Ekim ayında (Eisenstein, 1927), bir filmin başlangıcı daha çok ilgi çeker
yorumlama ihtiyacı üzerine, çünkü orada bazı şeyler atıfta bulunulmadan
veriliyor
önceden hiçbir şey yok, dolayısıyla daha belirsiz; ama öte yandan:
“Bu matrisin eylemi, metnin önceden bir sistem içinde hapsedilmesini
gerektirmez.
geleceğini belirleyecek sabit; üretici bir güç olarak müdahale ediyor […]
gelişme ve geri dönüş olasılıkları kendini kurdukça daha da güçlü hale gelir
hatta kendi içinde barındırdığı bir çelişki ilkesine göre ortaya çıkması bile
onun olumsuzlamasının tohumları.
Filmin başlangıcının analiz açısından bir diğer değeri de,
Odin'in yarı-pragmatik teorisinin kanıtı: Girişi sağlayan şey başlangıçtır
Kurmacada izleyicinin rolü vardır ve bu nedenle bir ardıllık olarak analiz edilir.
birbirini besleyen bilgi ve çekimlerin (veya bazen

Ekim ayında olduğu gibi kendisiyle çelişiyor). Bir karakterizasyondan başlayarak
Bilgi ve bilginin bir melezi olarak kurgunun (uzlaşıya varılması)
inanç, Odin'in (2000) Parçanın başlangıcına ilişkin analizinde göstermektedir.
Kampanyanın gerçekleştirilmesi için bu iki kutbun eşit derecede gerekli olduğu
kurgu da bu başlangıçta mevcuttur (yani jenerikler ve iki
ön planlar). Ancak böyle bir analizde hedeflenen filmden daha azdır.
belirli bir teorik yaklaşımın örneği, bizim için bir eğilim
Vernet'in analizinde daha da açık bir şekilde bulunmuştur (Bellour'da, 1980)
Sabit bir yapıyı keşfettiği altı kara film başlangıcından biri:
“Rahatlatıcı bir inanç”ın, “mutlu bir zaman”ın oluşturulması
Kahramanın güçlü olduğu ve duruma hakim olduğu bir kurgu” diye araya giriyor
sistematik olarak "ilk inancı baltalayan" bir olay,
Kahramanın başlangıçtaki durumuna döndürülmesini içeren film.
Film başlangıçlarının analizi ideallerle çok belirgindi.
yapısalcılar. Bu bakımdan ilginç bir bölüm olmaya devam ediyor.
film analizinde tutarlılığa inandığımız bir anı ortaya koyuyoruz
Filmin hikâyesi o kadar harikaydı ki,
Metnin başlangıcından itibaren oluşum ilişkileri. Fantezisi
“doğuşturma” artık konuyla alakalı değil ama filmin bu organik modeli
belli bir baştan çıkarma hissini sürdürür ve zaman zaman bilinçli olarak geri döner
ya da değil, analizlerde.

2.4 Görüntülerdeki hikaye, anlatı sesi, tanımlama

Edebi bir hikayede, ne yaptığımıza dair belirli sayıda işaret vardır.
Benveniste'den (1970) beri sözceleme adını vermiştir. "Ben" gibi kelimeler
“Burada”, “şimdi” (bu her zaman böyle değildir) anlamına gelebilir
Metnin gerçek yazarı olmayan bu hayali örnek,
hikayeyi anlatan teorik karakter. Benveniste'in tercüme ettiği şey budur
(kendini anlatıyor gibi görünen) hikayeye ve söyleme karşı çıkmak
(bir konuşmacı ve bir dinleyicinin olduğu varsayılarak bir telaffuz modu).
Devam ediliyor
Bu fikirde Genette, tarih ile söylem arasındaki karşıtlığın
mutlaktır, ancak derecelerle ve her şeyden önce algıladığımız şey
Ürettiği ifadelerde sözcenin varlığı. Hikaye yok
söylemden tamamen bağımsız değildir (örneğin geçmiş zamanın kullanımı

ortak bir telaffuz işareti), ancak bazı hikayeler şunları içerir:
diğerlerine göre daha belirgin markalardır.
Sinema teorisi de bunu takip etti ve
filmsel "söylemlerde" telaffuz işaretleri. biz görüyoruz
Sorun: Eğer bir romanda telaffuz işaretleri genellikle oldukça belirginse
fark edilmesi basit ama bir filmdekiyle aynı değil. Film müziği
esas olarak diyaloglardan oluşur (karakterler tarafından açıkça konuşulur,
dolayısıyla seslerin ve müziğin "saf" tarihi gibi görünen,
ifade edenin öznelliğini neyin işaretleyebileceğini göremiyor. Bu
bu nedenle görüntü bandına bakmak gerekir: ancak görüntünün görüntüyle
aynı ilişkisi yoktur.
Bu, bir cümlenin ne anlama geldiğini gösterir. Cümleler
Gaudreault'un (1988) işaret ettiği gibi, görüntüler gösteriyor
anlatıma ve gösterime karşı çıkıyor. Bazı girişimlerde bulunuldu
Film görüntüsünün kullanılabilecek özelliklerinin genel listelerini hazırlamak
ifadenin öznelleştirilmesiyle ilgilidir (Jost, 1983), ancak bunlar
Kırılgan, belirli bir özelliğin her zaman belirli bir anlamı vardır.
film: özellikle de çerçeveden saptığı anda belirginleşen çerçeve.
önden ve göz hizasında çekim, mutlaka yansıtmaz veya yansıtmaz
sadece telaffuzda değil, aynı zamanda bakış oyununa da girebilir
karakterler ve ayrıca kendi ifade değerlerini aktarırlar. Dahası,
bir filmde genel olarak bu karakterin tasvirlerinin eşdeğeri yoktur.
dil (sözcelemenin hic et nunc'unu işaret eden terimler).
Ancak modeller basit gözlemlere dayalı olarak oluşturulmuştur.
Eğer sözlü bir metindeki telaffuzu karakterize eden şey buysa,
Bilginin konuşmacı, karakterler ve okuyucu arasında dağılımı
Bir filmde bu ilk veri, vizyon açısından bir başkasıyla tamamlanıyor.
Bir romanda böylece her şeyi bilen (ya da
karakterlerden daha fazlasını bilen), kendisini neyle sınırlayan bir anlatıcıya kadar
şu ya da bu karakteri tanır (bir sahnede ya da roman boyunca), sonunda
Belirli bir karakterden daha azını bilen ve onu anlatmakla yetinen bir anlatıcı
ikincisinin gerçeklerini “dışarıdan” düşündüğüne erişmeden. Bu
Genette'in bu bilgi sorunu etrafında önerdiği kavram
Odaklanma: Birinci türden bir öykü odaklanmamıştır (anlatıcıdır)
anlatımın sorumluluğunu tek başına üstlenen); ikinci türden bir hikaye ise
içsel odaklanma (bir

Bu ilginç tipoloji şu anki haliyle uygulanabilir olmadığında
Çünkü konuşmacı doğrudan ve belli bir biçimde iletişim kuramaz.
olay ve karakterler hakkındaki bilgisinin derecesi tek anlamlıdır.
Daha. Ayrıca, görmek ile bilmek arasında ayrım yapmak çoğu zaman zordur
(ancak
bir diyalog mu yoksa “iç monolog”un bilgilendirici olup olmadığı); ya da
ikisi rekabet halindedir, bazen çelişkilidir. Bu şunu gösterdi,
olumsuzluklarda ise bazı analizler tipolojiyle okumaya çalışılıyor.
Filme alınmış kurguların Genette'i. (Bu kitabın ilk baskısında,
Ford’un Vadim Ne Kadar Yeşildi filminin analizine örnek verelim
[Benim vadim ne kadar yeşildi, 1941] yazan Henderson [1983],
Bu tipoloji, bu durumu açıklamakta yetersiz olduğunu göstermektedir.
Filmsel bir anlatıda bakış açılarının dağılımı.)
Bu nedenle sorun şudur: Bir hikayenin analizinde bunu yapmalı mıyız?
Filmsel, karakterlerin ve onların bilgisini kriter olarak alın.
konuşmacı mı, yoksa vizyonu mu? Her ikisi de zorluklar sunuyor:
bir karakterin bilgisi bir romandaki kadar iyi tanımlanmamıştır; gelince
Bakın, bir dizinin kendisi içinde değişkendir ve onu kriter haline getirin.
Odaklanmak onu sürekli olarak değerlendirmemize yol açacaktır.
değişiyor (özellikle klasik sonrası sinemada). Biz olamayız
özellikle Vanoye'nin (1979/2005) şu iddiasına katılıyorum:
ortak anlatı filmi” çoğunlukla sıfır odakta veya odak noktasındadır.
harici odaklama (bir sırayla tek bir odak noktasının olmaması nadirdir)
bir karakterin bakış açısıyla ilgili an). denemektir
Jost'un (1987) konuya eklemeyi önerdiği bu açmazlardan kaçmak için
Genette'in odaklanması, okülarizasyon kavramı, yani
Vizyon terimleri: ya bir plan bir örnekle ilgili olarak raporlanabilir
Diegesis'in içindedir ve o zaman içsel okülerizasyondadır veya değildir ve
daha sonra okülerleştirilmemiş (“sıfır okülerizasyon”); dahili okülerizasyon
sırayla "birincil" olabilir (kameranın "bakışına" atıfta bulunarak,
Bir bakıma "büyük görüntü yaratıcısı", sözce-imge ile özdeşleşmiştir
sıralama) veya “ikincil” (bir karakterin görünümüne atıfta bulunur). Jost
tarafından
devamı, bir çevirisini ekleyerek modelini daha da geliştirdi.
işitsel terimlerle odaklanma (kulaklaştırma, bkz. Gaudreault ve Jost,
1990), aynı tür kriterleri ve tü

çeşitli biçimlerde (birçok eserinin kalbinde bulunur)
Chion, özellikle 2003) ve bir dizi film analizi var
(veya daha sık olarak film sahneleri) oyunu incelediğimiz
görünüşler ve bakış açıları. Eski bir örnek ama avantajı var
klasik dilli bir filmden çok basit bir sahne seçmiş olmak
Browne'un (1975) La Chevauchée'den 12 çekimden oluşan bir parçanın analizi
fantastik (Stagecoach, Ford, 1939). Eylem olağanüstü değil:
posta arabası ilk aktarma noktasına varır ve yolcular rotanın
Kızılderililer tarafından kesiliyor; herşeye rağmen devam etmeye karar verirler ve
beklerken öğle yemeği yemek için oturun; bu onların harekete geçtikleri an
Browne'un analiz ettiği tablo (resim 17). Çalışmaları esas olarak şunlardan oluşur:
karakterlerin iş yerindeki görüşlerine şekil odaklı bir anket
Fahişe Dallas'la ve kamerayla ilgili; en çok Browne ilgileniyor
veya bu görünümlerden biri ile diğeri arasında daha az derecede tesadüf
(çerçevenin bir karakterin bakışını temsil edip etmediğini belirlemeye çalışır
veya telaffuz edeninki). Son derece net bir sonuca varıyor:
bu da ona bu sahnede iki kişi arasındaki asimetriyi fark etmesini sağlıyor.
karakter grupları (Ringo-Dallas ve diğer herkes), bunlardan biri
kameranın dışına bakma ve kamera tarafından "tarif edilen" bir görünüme sahip olma gücü
çerçeveleme, diğeri değil. Filmin kendi biçiminde yazdığı sonucuna varıyor
hatta gezgin grubunu bölen bir sosyal hiyerarşi (Ringo ve
Dallas hariçtir); başka bir deyişle bu sahnede yüzleşme
iki grup arasında (diyalog ve eylemler yoluyla) anlatılır ve
ayrıca gösterilmiştir (bunu doğrulayan bir bakış ve çerçeveleme oyunuyla)
anlatı). Telaffuz sorunu hakkında daha geniş bir karara varan Browne,
bu parçanın analizini, aralarında genel bir ilişki olduğu iddiasına kadar genişletiyor.
anlatım ve hikaye: onun için her kamera konumu,
her kamera açısı bir ifade işareti oluşturur;
buna bağlı olarak izleyicinin görevi her an neyin ne olduğunu belirlemektir.
saf izleyici durumundan hareketle, anlatım ve hikaye arasındaki bağlantı
Anlatı örneğine, aktif bir duruma atfedilebilecek planların önünde
onu öznelleştirilmiş çerçevelerdeki ifade etme eylemiyle özdeşleşmeye yönlendiriyor.
Bu son söz, bir kimlik tespiti fikrine başvuruyor.

bir Ford filminde ve Leutrat & Liandrat-Guigues'in senaryosunda makul [1990].)
17 [soldan sağa ve yukarıdan aşağıya] Fantastik Yolculuk (John Ford, 1939): Han sahnesi.

Bu sorun, bakış açısından pek çok sorunun arkasındaki itici güç olmuştur.
Son analizler de dahil olmak üzere analizler. Bu analizlerin avantajı,
Konularında somutturlar ve sıklıkla sonuçları anlatırlar. Ancak
bu, daha önce de vurguladığımız gibi, olayın yalnızca bir yönüdür.
genel telaffuz sorunu. Başka bir yön, daha genel ama
Ayrıca film çalışmalarına uygulanması daha zor olan ses
anlatı, yani anlatıcı ile anlatılan hikaye arasındaki ilişki:
anlatım hikayeyle ilişkili olarak zamansal olarak nasıl konumlanıyor?
(önde mi, eşzamanlı mı, arkada mı)? anlatı örneğidir
Diegesis'in içinde mi, değil mi? anlatıcının varlık derecesi nedir
hikayede mi? Burada yine klasik sinema çözümleri çoğaltmış,
çoğu zaman dikkat çekicidir. Alacakaranlık Bulvarı'nın başlangıcında (Gün
Batımı
Boulevard, Wilder, 1950), hikaye bir dış ses ile başlıyor.

bunun ana karaktere ait olduğunu hemen keşfeder (diegetic mevcudiyet
anlatıcının); ama film başladığında o ölmüştür ve hikayesi
gerçeklerin peşindedir; varlık derecesine gelince, maksimumdur.
Bunun tersine, Fantastik Yolculuk'un başlangıcında,
bizi birbiri ardına seyahat edecek dokuz karakterle tanıştırın
özenle; ama bu sunum bir ifadecinin işi
görünmez ve soyut olan, ancak birbirini takip eden olaylarla kendini gösterir.
skeçler; ancak her karakterin karakterizasyonu çok güçlü.
ve bunu güçlü bir görüşe sahip bir anlatıcıya atfetmemek zor
kesin. Meydana gelen büyük değişikliklere rağmen dikkat çekicidir.
Klasik dönemden bu yana hakim olan üslupta filmler günümüzde de devam etmektedir.
hikâye anlatma tekniklerinde de aynı çeşitliliği sergiliyorlar:
"dahil" veya bağlantısız, bir karaktere veya bir örneğe emanet edilmiş
soyut, şimdiki zamanda veya geçmişte (daha nadiren gelecekte), vb.
Genette bu ilişkileri tanımlamak için tam bir kelime dağarcığı oluşturmuştu.
anlatılanın anlatıcısıdır (örneğin homodiegetik ve heterodiegetik), ancak
filmleri belirli terimlerle analiz etmek için hiçbir zaman genel bir yöntem oluşturmadık.
anlatı sesleri ve her analistin kısmen kendi sesini icat etmesi gerekti.
enstrümanlar. Böylece, Yurttaş Kane'in önsözünü analiz eden Ropars (1972)
(Welles, 1941), Yurttaş Kane'in “kim” konuştuğunu [kim söylediğini] sorar.
Hikâyeyi veren anlatıcının kendisini nasıl ortaya koyduğu ve
İfade edilen çeşitli bakış açılarıyla ilişki? kısacası yazar kim
herhangi bir gerçek yazardan dikkatlice ayırt edilmesi ima ediliyor mu? Film, kendisiyle
anket yapısı bu tür sorgulamaya elverişlidir; Kane'in hayatı
intradiegetic tanıklar tarafından, bir karakter tarafından anlatıldı (gazeteci)
bu tanıkların sorgulandığını görüyoruz ve her şeyi bilen bir anlatıcı tarafından
bütünü organize eder: Ropars bu farklı seviyelerin ilişkilerini inceler
anlatımın filmsel metindeki izlerinden yola çıkılarak. O seçer
bunun için, paradoksal olarak, önsöz ve sonsöze odaklanmak,
ne tanıkların ne de gazetecinin görünmediği tek anlar; Şu tarihte:
Giriş bölümünde "egemen bir konuşmacının" varlığına dikkat çekiyor ve şunu belirtiyor:
"Yalnızca seste algılanabilen bu fonetik olmayan sesin kökeni
Meclisin organizasyonu ve

betimlemek ". Sonsöz daha da zengin, çünkü burası
" anlatıcının rolünü kendi egemenliğinde teyit eder;
Bilmeceyi sorduktan sonra açıkla.” Ancak analizin ortaya koyduğu şey şu:
“ses”e boyun eğmenin himayesindeki bu bariz kapanış
anlatıcının bakış açısı bir yanılsamadır: filmin sunduğu yolculuk
bu anlamı deşifre edin (telaffuz edilen Gül goncasından kızakta yazılan Gül goncasına kadar)
yanan) yazışmalar ve dönüşümler kurar
"Anlama bu dönüşün anlamın yokluğunu kınamak." Yazar okur
daha sonra anlatı sesleri açısından film, bir dizi olay olarak
"Kapanması yalnızca gösteriş sinyali veren" ve
sadece ilk hikayenin yetersizliğini telafi etmek için varlar.
haberler.
On yıl sonra Simon (1983) çözümleri olan iki filmi inceliyor.
aşırı ifadeler, Göldeki Kadın, Montgomery,
1946) ve Film (Schneider, 1965). İlki itmesiyle ünlü
Mümkün olduğunca kameranın bakışının bakışıyla özdeşleştirilmesi
bir karakterin: (yönetmenin canlandırdığı) kahraman aynı zamanda anlatıcıdır ve
Hikâye onun olaylara bakış açısıyla, "kamerayla" anlatılıyor.
birkaç istisna dışında özneldir. Simon analizini daha az yapıyor
genel önyargıya (şaşırtıcı ama monoton) göre
anlatıcının filmin başlangıcı gibi ondan kaçan anlar
bir olayın baş kahramanı rolünü kamuoyuna açıklayarak sunar.
geçmişte olup biteni içeriden bildiği ve anlatacağı an: an
kahramanın kendisini bir kişi olarak sunduğu teorik olarak karmaşık
yazar, ancak kurgusal bir yazar, bu karakteri oynayan aktör ise
Hayali, filmin gerçek yönetmenidir... Analiz öyle türden değil
“metinsel”, ancak hikayenin ana ifadeleriyle okunması,
anlatıcı ile anlatıcı arasındaki ilişkinin gösterenlerini öne çıkarmak (=
hikayenin alıcısı) ve anlatı durumunun tekrarları (aradakiler)
Başlangıçta sunulduğu haliyle anlatıcı ve geri kalanında görüldüğü gibi kahraman
film). Aynı şekilde, Film analizi de bu filmin nasıl olduğunu göstermeyi amaçlamaktadır.
anlatı odağını başka bir şeye bağlamaktan oluşan mevcut uygulamayla çelişmektedir.
film müziği (birinci şahıs anlatımı) veya örneğin yapılacaklar
anlatıcı ortaya çıkıyor. Film buna müsaittir: Bir karakterin peşindeymiş gibi

filmde ve ancak geçmişe bakıldığında anlaşılabilir. Bu anormallik
analistin ilgisini çeken şey. Gördüğümüz gibi anlatı sesinin analizi her şeyden önce
istisnai vaka çalışmalarına yol açtı, bir nedenden dolayı
başka konularda da zaten karşılaştık: sıradan uygulamalar daha az
Analiz edilmesi ilginç çünkü çok az şey öğreniyorlar.
Son olarak, anlatı ve kanıtlayıcı sese ilişkin bu sorular rapor edildi.
bazen izleyicinin "ikincil özdeşleşmeleri" sorusuna.
Vernet (1988) durum homolojisine ilişkin genel hipotezi formüle etti
karakter ile film izleyicisi arasında, özellikle konu
kara filmdeki özel dedektif gibi anlatıcı konumundaki karakter,
Görmek ve bilmek isteyen ve bu nedenle kurgu içinde,
izleyicinin odadaki konumu. Vernet analizini iki noktaya odaklıyor:
Bu homolojiyi ortaya koyan figürler, kameraya bakış ve dış ses.
Üç farklı alanı (çekim, sahne) üst üste bindiren veya hizalayan ilki.
diegesis, sinema odası), bir karakterin olduğu izlenimini vermeyi amaçlamaktadır.
bize bakıyor. Bu türlerde yaygın olan kameraya bakış
müzikal komedi ya da burlesk, aralarında geçici bir karşılaşmadır.
izleyici ve oyuncu; ikincisi, sapkın bir şekilde, kendisini
bayılma, çünkü çekimde oradaydı ama odada değildi (veya tam tersi)
izleyici açısından tam tersi). Bakışta ima edilen ortak
dolayısıyla kamera gerçek bir izleyici değil, kolektif bir ortaktır (
kamusal) ve hayali (“diğer kamu”). Aktör böylece bağlantılıdır.
karmaşık bir zincirle izleyici: “yıldız – meta karakter –
karakter - öyküsel izleyici - metakamu - gerçek izleyici - seyirci", burada
Vernet "kaydırılmış ayna" yapısıyla bir benzetme görüyor.
öznenin nostaljik olarak kendisiyle özdeşleşmesidir.
Freud'un "ego idealinin" "yerine geçen" olarak tanımladığı "ego ideali"nin oluşumu
Çocukluğun kayıp narsisizmi.” İlk görünüşünü analiz etmek
Vernet, aynı adı taşıyan filmdeki Laura karakterini (Preminger, 1944) şöyle açıklıyor:
Bu figürün karşılaşma karakterini ve onun içinde olduğu gerçeğini vurgulayın.
sonuçta izleyici için her zaman bir rol oynama fırsatı. İçinde
karşılaştırılabilir bir zihinle Sobchak (2011) “üretimini” analiz etmektedir.
öznellik” Dark Passage, Daves, 1947’de,
"başkalarının gözünden" gördüğümüz bir sahnede başka bir sınır vakası
karakter", Montg

2.5 Filmin izleyicisiyle ilişkisi
Telaffuz sorununun diğer tarafı filmin filmle olan ilişkisidir.
bazı analizlere yol açan izleyici, neredeyse her zaman
Teorik bir yaklaşımı geliştirmek veya pekiştirmek. Merakla,
Edebiyat alanında alımlama teorileri (“okuyucunun tepkisi”,
“yorumlayıcı topluluklar” ve diğerleri) hiçbir uzantıya sahip değildir
film analizi alanında kayda değerdir ve bizim açımızdan da öyledir.
yalnızca pragmatik yönelimin çatallanmasında bilgi,
1960'lı ve 1970'li yıllardaki göstergebilim araştırmalarından durumun böyle olduğu anlaşılıyor.
Zaman açısından uzak iki örnek vereceğiz. İlk olarak,
Odin (2000) tarafından daha önce alıntılanan çalışma, Part of vakasına odaklanmaktadır.
“İzleyicinin kurguya girmesi” kampanyası. Analiz aşağıdaki gibidir
filmin başlangıcı değil (jenerikler, su zemini üzerine yazıtları ile)
batıyor, yapımcılardan iki uyarı kartı, son olarak da iki
filmin ilk öyküsel çekimleri),
Doğrudan izleyiciye hitap ediyor ve farklı özellikleri karakterize ediyor.
karşılık gelen seyirci konumları. Krediler sırasında,
Akan suyun arka planındaki grafik yazılar iki noktayı ortaya koyuyor:
izleyicinin “konumu”, okuma ve görme; bu çatışma karşı çıkıyor
filmin kendisi de başka bir konumlandırmaya dayalı olan filmin jenerik öğesidir.
kurgu etkisini varsayar. İki kutu izleyiciyi bir
Kredi okuyucusununki ile bir kredi okuyucusununki arasındaki orta konum
kurgu okuyucusu; vesaire. Ancak şunu belirtmek gerekir ki, bu analizde
her zaman soyut ya da genel bir izleyicinin söz konusu olduğu,
konum, sunulan öğelere bağlı olarak değişen şekilde tanımlanır.
film, ancak yalnızca tek bir okuma yolunun tanımlanması bakımından benzersizdir (yine
Odin, metnin belirli noktalarında aralarındaki çatışmaların
filmin neden olduğu çeşitli konumlandırmalar farklı sonuçlar doğurabilir
etten kemikten bir izleyicinin gerçek tutumları).
İzleyiciyle ilişkiye retorik bir yaklaşım getirilmesini savunan,
Soulez (2011) “bu süreci,
Filmin metin ve söylem olarak oluşturulması hareketinin kendisi,
filmde bir şeylerin olduğunu düşünen seyircinin kendisidir.
filmin “kendisiyle konuştuğunu” düşündürüyor insanı. Şunu belirtmek gerekir ki tasarım

filmlerdeki bu tür figürleri tespit etmek için). Retoriği şu şekilde anlıyor:
“Poetikayla (ya da onun dalıyla) aynı şekilde genel analiz yöntemi
anlatıbilimsel)", aşağıdakilere karşılık gelen üç daldan oluşur:
ethos, pathos ve logos arasındaki kanonik üçlü bölüm: ilki,
Konuşmadan sorumlu olan kişi, ikincisi halk tarafından karşılanan kişi,
tartışmacı formlarda üçüncüsü. Odin gibi Soulez de şunu düşünüyor:
filmin anlam üretiminin okuma bağlamı tarafından belirlendiği;
bu nedenle retorik analiz az çok örtülü bir anlamı hedeflemez
gizli, içkin (göstergesel yaklaşım olarak)
1960'lar-1970'ler), ancak filmleri sosyal bir mekana konumlandırmak istiyor
verildi; bu nedenle “bir teori içinde yer alan bir kamu teorisidir”
filmlerin bir kapasiteye sahip olduğu inancına dayanmaktadır.
alıcılarıyla tartışırlar. Bu temelde gelebileceğimiz
sinemaya aktarılıyor olarak okunan filmsel biçimlerin analizine
görüntü ve seslerin retorik dinamiklerinin düzenlenmesi (bizim gibi)
onları sözlü dilden tanımlar).

2.6 Kurgu sorunu (ve kenar boşlukları)

Şu ana kadar filmlerden sanki her zaman filmlerden bahsediyormuşuz gibi
bahsettik.
olağan yollardan geçmeyi kabul eden bir izleyici için bir hikaye anlatın
hayali sözleşme. Bu, ilişkimizin en olağan rejimidir.
sinema çoğu zaman normal beslenme olarak kabul edilir;
ancak pek çok film “kurmaca film” tanımının dışında kalıyor.
bu sınırlı anlamda. En azından önemli sektörler için durum böyledir.
sinematografik prodüksiyon (kendi dağıtım ağlarına sahip,
festivaller, televizyon kanalları, web siteleri) terimi altında gruplandırılmıştır
belgesel. Ama aynı zamanda çeşitli uygulamaları da düşünebiliriz.
sinematografik, dağıtım açısından daha marjinal ama eşit
estetik ve entelektüel ilgi: örneğin film dediğimiz şey-
karakterize edilmesi genellikle daha zor olan testler veya üretimler
çağdaş sanat profesyonelleri (eskiden sinema olarak adlandırılan şey)
deneysel ve eski bir sanatçı filmi).

Tanım gereği kurgu, üretim ve yeniden üretimin bir karışımıdır:
her zaman icat edilmiş bir şeydir (bir hikaye, bir hikaye, bir hikaye, bir hikaye)
dünya), ancak bu eser, tüm ustalığına rağmen yalnızca ilgi çekicidir.

bize içinde yaşadığımız gerçek dünya hakkında bir şeyler anlatır. Bir roman, bir
Bir filmde, bir resim bana ikisi arasında bir aracılık sağlamak için kurguyu kullanır.
ben ve dünya; bu aracı erkekler tarafından yapılmıştır
Bana yeterince benzeyen, beni harekete geçirebilecek kapasiteye sahip olacak.
hayal gücüm ve belirli noktalarda kendi spontane yolumla karşılaşmam
Bu dünyayı görün ve duyun. Soru şu: ne kadar uzakta
gerçeklik kurgunun her unsurunda yer alır: kurguyu kabul ediyorum
Kabul edilebilir bir uydurma olarak ama bu bana bunun içinde ne olduğunu söylemiyor.
dünyayı ve olası bir dünyayı neyin icat ettiğini tanımlar – özellikle de aradan bu yana
açıklama ve buluş arasındaki sınır net değildir ve bu iki
genel olarak düşüncemizde olduğu gibi sıklıkla karışır (Goodman, 1978).
Kurgu ile kurgu olmayan arasındaki ayrım sorunu (olup bitenler arasında)
icat edildi ve dünyanın görünüşlerinin bir kopyası ortaya çıktı)
dolayısıyla kurgu eserlerinin bireysel olarak algılanması açısından daha az
sosyal kullanımları ve değerleri. Eğer bir kurgu düşünülebilirse
gerçeklikle doğrudan temas halinde olduğundan farklı bir şekilde dolaşacaktır.
efsanevi bir dünyaya açılıyor: hiç kimse, küçük çocuklar bile,
Star Wars'u dünyanın gerçekçi bir temsili olarak ele alacak, her şey
dünya Depardon'un Köylü Profilleri üçlemesinin
(L'Approche [2001], Le Quotidien [2005], La Vie moderne [2008])
Massif Central'ın köylüleri gerçek insanları ve durumları gösteriyor; içinde
Bu iki uç arasındaki geniş alan, neyin ne olduğunu çözmek meselesi olacak.
icattan gelir ve tam tersi olan şey gerçekte öyle kabul edilir.
Filmsel imgenin temel gerçekçiliği hakkındaki eski tartışma henüz çözülmedi.
başka bir anlam veya başka bir kapsam: her zaman hangi mesafeden olduğunu bilmek meselesidir
kendimizi gerçekliğin içine yerleştiririz ve onu bilmenin yollarını kendimize veririz.
Aslında kurgu, bazen söylenenin aksine, bir kurgu değildir.
aldatmaya yönelik yanıltıcı yapı: bu bir yapıdır, ancak
gerçeklikle nasıl örtüştüğüne karar vermenin yollarını sağlayan ve
o da kalkıyor. Kurmacanın izleyicisi her zaman iki şeyi aynı anda yapar:
kez: söylenenlerin gerçekliğine inanmayı kabul eder, bunu bilerek

belirli bir amaçla (örneğin bkz. Niney, 2002 ve 2009): aksi takdirde
Bir belgesel her zaman kısmen izleyicisine hitap eder, dedi.
kurgu tarzı (ve neredeyse her zaman bir “kurmaca film” kendi amacını hedefler)
izleyici kısmen belge modunda). Bu bizim için değil
Odin'in kurgulayıcı tutum olarak adlandırdığı tutum ile arasındaki farkı inkar etmek
belgeselleştirme tutumu – ancak sadece bu ikisinin
Tutumların her ikisi de neredeyse her zaman aynı kişide mevcuttur.
izleyici belirli bir filmin önünde dönüşümlü olarak ve bazen aynı anda.
Stromboli (Rossellini, 1949) bitmeden bir aktris gördüğümü biliyorum.
Bir yanardağın eteklerinde umutsuzca kaçıyormuş gibi yapan ama ben
Bu yanardağın son derece gerçek olduğunu biliyorum ve bunu da düşünebilirim.
Ingrid Bergman'ın oyununda fiziksel bir yorgunluk unsuru var (hatta
ahlaki) aslında onun tarafından deneyimlendi; bütün bunlar beni engellemeyecek
bu hikayeden etkilenmek (gülünç bulmadığım sürece); kısacası ben
Bir kurguyla karşı karşıyayım ama film onu kullanarak şekillendirmiş.
belgeler. Üstelik bunu fark eden seyirci sıkıntısı da yok
Belgesel bir yönü var ve bazen de eleştiriyorum. Boulogne-sur- sakinleri
Muriel'de (1963) bu kayıtsızlığa şaşırdık.
Resnais, karakterlerini bir bağlamda şehrin bir kısmından diğerine taşıyor.
diğeri çok uzak. Aynı şekilde The Fantastic Ride'ın önünde
(Stagecoach, Ford, 1939), yalnızca dikkatli olan izleyici
Yüzlerce kilometre yol kat etmesi gereken posta arabasının
neredeyse her zaman Monument Valley'de çekildi. Daha genel olarak,
Bir profesyonelin film karşısında okuma yapması yaygındır.
hataları tespit etmesini sağlayan neredeyse otomatik belgeleme,
herhangi bir kurgu oluşturan yaklaşıklıklar veya hileler (örneğin
Örneğin, oyuncular ata çok kötü biniyor, ata nasıl bineceklerini bilmiyorlar.
alet, tilt oynuyormuş gibi yapın veya patates soyuyormuş gibi yapın –
kurgunun güvenilirliğini hiçbir şekilde etkilemeyen “kusurlar”).
Film analizi söz konusu olduğunda, gördüğümüz gibi, teoriler
Neredeyse tamamen anlatı teorileri baskın olmuştur (ve
dolaylı olarak kurgu, bu kavram oldukça nadir olsa da
sinema alanında doğrudan sorgulandı). Güzel çalışmalar var
belgesel türüne ilişkin (Barnouw, 1974; Guynn, 1990; Colleyn, 1993;
Perraul

Gerçekliğin bir parçasının taklidi, bir mimesis teorisinden gelir ve
bu anlamda ilgili teorik yaklaşımların olduğunu tahmin edebiliriz.
(bkz. Bölüm 4). Ancak belgesel yalnızca şunlardan oluşmuyor:
belgeler: bunları düzenler, formatlar ve uygun şekilde toplar
üstü kapalı ve bazen asgari düzeyde olsa bile, öncelikli bir amacın varlığıdır.
Hatta en çok
filme alınmış seyahat hikayelerinin düz bir kısmı, eğer ne özgünlüğü ne de
derinliği ortaya koyuyorsa,
yine de belli bir niyetlilik içerir (bir
deneyim). Yani belgeselin sorunu iki yönlü: 1°,
kasıtlı hedeflemenin toplama ve uygulama üzerindeki etkisi nedir?
orijinal belge biçimi? film hangi pozisyonda yer alıyor
bu "gerçeklik" sorunuyla ilgili olarak? hangi kısmı veriyor
biçimlendirme (işlevsel mi yoksa etkileyici mi)? ; 2°, neye
izleyici koşulları bir belge olarak değil, bir belge olarak alacak
Görüntü ve seslerin böyle bir araya getirilmesini mi icat ettiniz? ona bunu
nasıl söylerim
bir kurgunun önünde değil, gerçekliğe dair bir söylemin önünde mi?
Estetik ve etik sorunları ve pragmatik sorunlar.
Bunlar açıkça analizin cevaplayabilecek donanıma sahip olduğu sorulardır.
diğerleri gibi yaklaşın. Sokurov'un belgesellerinin önünde
Tacikistan'daki Sovyet askerleri (Spiritual Voices, 1995 [illus. 18]) veya
denizaltıcıların (İtiraf, 1998) endişelerini analiz edebileceğiz
biçimlendirme (temel olarak düzenleme, ancak aynı zamanda gerçek bir
düzenleme
bazen sahnede) ve daha da zoru sistematik olarak
bize gösterilenin bir kişi tarafından icat edilmediğini garanti eden ipuçları
senarist. Belgeselin analizine özgü olan bu ikinci nokta,
telaffuz işaretlerine özel dikkat gerektirir; olduğu gibi
Breton'un (2012) önerdiği gibi, belgesel kendini bu şekilde tanımlıyor ve
ortaya koyuyor,
sahnelemenin yokluğuyla değil, ifadesel izlerle
Görüntünün ait olduğu gerçeklerle çağdaş olmasını sağlayan indeksler
tanıklık ediyor (mantıksal olarak onun için kurgusal görüntü karakterize
edilmiyor)
hikayeyle değil, bakış açısıyla sahnenin birbirinden ayrılmasıyla
yazı ve anlatım): "Belgesel bir görüntü […] onun amacını ifade eder
gösterinin kendisinde görünür hale getirerek görüntüleyin. Dizinsellik
ifade onun temel karakteridir. » Bu kadar basit olmasın,

18 Manevi Ses (Alexandre Sokurov, 1995). Film çekmenin ipuçları nelerdir? belgesel?

2.7 Kurgunun sınırları

Gördüğümüz gibi kurgu kavramı hem kesin hem de esnektir. Orada Rasyonel bir düzen oluştuğu anda kurgu, bir ilkeye uyarak açıkça ifade edilen bazı gerçeklerin nedenselliği. Vurguladık belgesel filmlerin çoğunlukla bu ilkelere nasıl saygı gösterdiği Kurgusal anlatı için aynı şey genellikle iki kategori için de söylenebilir. Günümüzde çok hareketli filmler, deneme filmleri ve sanatçı filmleri. Bir filmin deneme olabileceği düşüncesi buna yüklediğimiz anlamdan gelir. Edebiyatta terim: Yansımayı sağlayan bir eser (değil

zorunlu olarak teorik, ancak oldukça genel, hatta soyut)
verilen – felsefı, estetik, sosyal, politik veya diğer. İtibaren
Montaigne bunu eserinin başlığı haline getirdi ya da daha yakın zamanda
Denemeler'e koydu.
Bertrand Russell'ın şüpheciler (1928) adlı eserinde, bu kelime belirli bir
özgürlüğü ifade eder
öznelliğini iddia eden ve bunu yapma iddiasında olmayan argümanda
bilim eseri. Bir makale, ciddi bir konuyu ele alan bir metindir.
kapsamlı bir şekilde kapsadığını veya bir teori sağlamadığını iddia edin
bu konuda bilimsel ama kişisel bir bakış açısı sunan,
muhtemelen tartışmıştır. Modellediğimiz kelimenin bu anlamı üzerinedir
“sinematografik deneme” (veya “filmsel deneme”) ifadesi: bir film
yazarının amaçladığı şekilde genel veya daha özel bir konuyu ele alan
ancak açıkça tanımlanmış ve çok değişken bir yapıya sahip olabilir. Bu
nedenle
Literatürde olduğu gibi, çağrışımın çok geniş bir tanım olduğu
subjektif önemlidir.
Belgesel, gördüğümüz gibi şu şekilde tanımlanabilir:
belgeler ve bunların üzerine inşa edilmiş bir bakış açısı. Sonuçta sınav çok
bu tanıma yakın ve filme alınan ilk testler
belirli belgesel girişimlerinde arama yapın, örneğin
Flaherty'nin Louisiana Hikayesi (1948), kaplamalı olmasına rağmen
yansımanın olduğu yer
dramatik organizasyonun varlığı oldukça mevcuttur. Ama çoğunlukla
Avrupa'da
fikrin savaş sonrası dönemden itibaren geliştirildiği. Durum böyleydi
1
özellikle Fransa'da XXX Grubu içinde. Bu grup,
Kısa filmi savunan etkinlik, birçok film yapımcısını bir araya getirdi.
kişisel ifade ve bunu makaleler şeklinde kimin resimlediği - kısa
film tam olarak bu türe daha elverişli bir formattır. Orada bulduk
diğerlerinin yanı sıra Alexandre Astruc, Chris Marker, Georges Franju, Alain
Resnais, Agnès Varda, Jacques Demy, Georges Rouquier ve tarihçi
Jean Mitry sineması. Yapılan filmler çok çeşitlidir, ancak
kendini ifade eden yazarlarının yaratıcı özgürlüğünü talep etmek yaygındır.
kendi seçtiği konuya ve bu özgürlük idealine uygun gördüğü için
yansımanın Fransız kısa filmleri üzerinde kalıcı bir etkisi oldu. Küçük Olan'da
kaşık (1961), Carlos Vilardebó (Grémillon'un eski asistanı ve
Becker ve sanatçılar hakkında çok sayıda filmin yazarı) şöyle anlatıyor:

öbür dünyaya yolculukları sırasında uçarlar - bu iyi bir bahanedir
2
10 dakikada bile tarihsel ve felsefi yansıma. Kanlı
Canavarların (1948) filminde Franju, gerçekliği kanıtlanmış bir belgesel sunar.
bazen "gerçekçi" olarak tanımlanır ve yorumları bunu hiçbir şey söylemeden
sağlar.
bir test karakterini kaçamaklaştırır: bu bir kişinin nasıl katlettiğini gösterme
meselesi değil
hayvanları kasaplık etmek için ama koşulları protesto etmek için
bu katliama layık değil. Resnais'in sayısız filmine gelince
ressamlar (bunların en bilinenleri Van Gogh [1947], Gauguin [1950] ve
Guernica [1950]), hepsi oldukça yazılı bir yorumla donatılmıştır;
yazarın yansıtıcı ve ifade edici niyetini ortaya koyar.
Filme alınan deneme hiçbir zaman filmle aynı şekilde bir "tür" olarak
kurulmamıştır.
3
belgeseldi ancak akademik yayınlara da yol açtı ve
onu bir kategori olarak belirleyen müze programlaması. kavramı
sanatçının filmi, bol miktarda temsil edilmesine rağmen daha belirsiz kalıyor
son onyılların üretim ve dağıtımında. girmeyeceğiz
Burada bu konuyla ilgili tarihsel bir sunum yok ki bu çok uzun olur, sinemanın
1910'lardan bu yana sanatçıların deneylerine konu oldu
görsel sanatçılarla ve daha sonra “avangard”la karmaşık bir ilişkiye sahip
olan
gardiyanlar” sanatsal. Bir yandan görünümden bu yana şunu belirtmek
yeterlidir.
profesyonel olmayan video (1970'lerin ortası), film yapımcıları
filmlerinden bazılarının enstalasyon şeklinde sergilenmesini gerçekleştirdi,
görüntülerin televizyon tipi ekranlarda sunulması ve diğer
Öte yandan giderek daha fazla sanatçı imgelerden oluşan eserler üretiyor.
hareketli – buna “film” demek her zaman kolay değil. Yapabiliriz
bugünü çok sayıda çağdaş sanat sergisinde görün
dijital videoda, doğrudan çekimde veya
animasyon (bilgisayar grafikleri), her zaman “film” statüsünde olmayan
ancak
olduğu gibi alınan ve analiz edilebilir hareketli görüntülerden oluşan
çalışmalardır
gibi.
Sanatçı filmleri tanım gereği o kadar çeşitlidir ki neredeyse

Cyprien Gaillard'ın yazısı. Biraz kurgu olabilir az çok
basitleştirilmiş, az çok parodik. Aslında herhangi biri olabilir
film yapımcılarının pek çok eserinden beri filmler de dahil olmak üzere
sergilerde “asıldı”.
Tüm bu çalışmalar – denemeler, sanatçı filmleri – analitik bir jesttir
istediğimiz kadar: prensipte veya pratikte hiçbir şey bunu yapmaktan
alıkoyamaz
bir analiz. Burada onlara özel bir yer veriyoruz, çünkü öncelikle
difüzyon farklı kalır. Tiyatro “gösterimleri” hâlâ endişe verici çünkü
temel, uzun metrajlı kurgu filmler; bir veya yirmi yıldır, biz
artan sayıda belgesel var (ancak az sayıda)
kopyalar); testler belirli televizyon slotlarıyla sınırlı kalıyor, çok az
çok sayıda ve çok görünür değil. Sanatçı filmlerinin dağılımı şöyledir:
neredeyse yalnızca sergi aracılığıyla, bir galeride veya müzede yapılır
(ve bazen çevrimiçi). Yayınlanmış birkaç analiz var; bazıları
diğerleri, film analizi bugün hâlâ yoğunlaşma eğiliminde
Çoğunluk tanımıyla sinema üzerine kurmaca filmin keyif aldığı
teatral bir “serbest bırakma”.
Analiz elbette bu filmlere herhangi bir şeyle ilgili olarak uygulanabilir.
varolması için hiçbir nedeni olmayan prosedür ve yaklaşımlara göre diğer
farklı, iki çekinceyle. Bir yandan bunların dikkate alınması gerekiyor.
yayın ve izleyicileri hakkında ne söylediği: bir kurgu filmi
Bazıları daha fazlasını hedeflese bile herkesi hedef alır
belirli (sinema tutkunu, belirli türlerin hayranı vb.); bir deneme, daha da
önemlisi
bir sanatçının filmi, daha spesifik sosyo-kültürel kategorilere yöneliktir
– aydınlar, çağdaş sanatseverler vb. – ve bu onsuz değil
niyetleri hakkında ne varsayabileceğimizi etkiler. Öte yandan sayıyorum
tam olarak bu sosyolojik veriler göz önüne alındığında, biçimleri genellikle
daha ayrıntılı, daha karmaşık ve daha sıklıkla kendilerini farklılaştırmaya
çalışacaklardır.
Standart şekillerden kaçınmak.
Çok özel bir filmden alınan tek bir örnek vereceğiz,
Leviathan (resim 19). Bu film 2012 yılında Lucien Castaing tarafından
yönetilmiştir.
Kendilerini antropolog, sanatçı olarak tanımlayan Taylor ve Verena Paravel
ve film yapımcıları tarafından finanse edilmektedir ve Amerika Birleşik
Devletleri'ndeki Harvard Üniversitesi tarafından finanse edilmektedir.
Duyusal E

düzinelerce festivalde ve çok sayıda müze kurumunda
Tate Galerisi ve Centre Pompidou dahil. Bu nedenle, başlangıçtan itibaren,
önceden bildiğimiz hibrit bir ürünün çok az şansı olduğunu biliyoruz.
standart bir kurgu filmine benziyor. Bir saat içinde rapor veriyor ve
New Bedford merkezli bir gemiden yapılan balıkçılık kampanyasının dörtte
biri
(Massachusetts); kampanya üç ay sürüyor, cehennem ritminde
20 saatten fazla iş gününü içeren endüstriyel balıkçılık
mürettebat için. Film yapımcılarının önyargısı bir yandan
Gözlemci olarak filme aldıkları olaylara asla müdahale etmeyin
filme alınan konularla iletişim kurmadan gömülü; diğer yandan kullanmak
teknenin çeşitli noktalarına sabitlenmiş bir düzine küçük kamera,
çok geniş ve çok derin bir alan sağlayan çok kısa odak uzunlukları (fakat
gerçek olmayan perspektif); son olarak, post prodüksiyonda da çalışmak
ses (makinelerin kaydından "müzikalize edilmiştir") ve
görüntü (doymuş bir kromatizme doğru ilerlemek, kontrastla oynamak
maksimum ve genellikle gecedir, bu da bu etkileri güçlendirir).
19 Leviathan (Lucien Castaing-Taylor ve Verena Paravel, 2012): kamera göze
dönüşür.
makine, suyun üzerinde ve altında, hayvanlarda veya erkeklerde ayrım
gözetmeksizin film çekiyor,
görsel (ve ses) efektlerin kullanımında mekanik ve organik.

Sonuç çok orijinal: çok uzun, monoton çekimler.
bazen insan işlerini görüyoruz (kollar çok yakından, yüzler, jestler)
tekrarlayan), bazen hayvanlar topluca katledilir, parçalanır, durulanır, atılır
kutularda ve kalıntıları (kafalar, yüzgeçler) martılar tarafından yutuluyor
ve karabataklar, bazen kanın aktığı teknenin karkası veya güvertesi
Böyle bir film, hayvanların ve deniz suyunun çoklu analizini sunar.
yollar. Bunu antropolojik ve/veya politik projesi aracılığıyla kavrayabiliriz ve
bunlardan birinde yaşamı belgeleme biçimi ilginizi çekebilir
Balık pazarlarımıza tedarik sağlayan fabrika gemileri veya bu filmin olup
olmadığını merak edin
Kameranın neredeyse anonim olduğu yerde sessiz olmak, gösterme niyetinin
bir parçasıdır
bir şey (okyanusların aşırı kullanımı, koşulların insanlık dışılığı)
iş…). Diğer uçta ise her şeyden önce bir gösteri görüyoruz.
onu görkemli ve son derece güzel olarak değerlendireceğim (tıpkı dünyanın
büyük bir kısmı gibi)
o zamanlar kritikti) ya da son derece cesaret kırıcı ve son derece çirkindi.
Daha analitik olarak ve değer yargısı olmaksızın, aşağıdakilerle alakalı
olacaktır:
tavizsiz sertlik sunumu arasındaki boşluğu analiz edin, hatta
korku, olaylar ve estetik etkilerin çoğalması (özellikle
görüntünün parlak rengine ve aralıksız hareketlerine bağlı olarak, kapsam
yuvarlanarak). Hala bir yapıyı tanımlamaya çalışabiliriz, aksi halde
anlatı (zor olurdu), en azından ritmik: “harika bir biçim”
durağanlığıyla, ilerlemeleriyle, geçişleriyle, yoğunluklarıyla. Başka bir tane
eşit derecede alakalı bir yaklaşım karşılaştırmalı olacaktır:
Derin deniz balıkçılığı şu ünlü sahnelerle kıyaslanabilir mi?
Stromboli (ton balığı avcılığı, film içinde belgesel modunda)
kurgu), Pour la suite du monde (saf ve basit belgesel), ancak
ayrıca Moby Dick'ten (Leviathan'ın başlığı açıkça buna gönderme yapıyor)
referans).

Bölüm 4
Görsel ve işitsel bir ortam
Bir filmde anlatıya ait olan ile anlatıya ait olanı birbirinden ayırmak zordur.
temsili, özellikle de film bir kurgu filmiyse (ya da
bu durumda hemen hemen aynı, bir belgesel). Anlatım ve
temsil birlikte ortaya çıkar ve hangisinin olduğu her zaman açık değildir.
Bir filmde birini diğerinden ayırt edin. Bunun en bariz örneği ise
Montaj: Çekimlerin birbirini takip etmesi bir anlatı sürecidir (anlatılmaya
hizmet eder)
Bir bakış açısından diğerine, bir yerden diğerine geçerek hikayeyi ilerletin
başka bir olaydan diğerine), ancak güçlü bir boyutu olan
görsel (ve bunu örneğin, dediğimiz şeyi üretmek için kullanır)
bağlantı parçaları: bunlar ancak görülerek anlaşılabilir). İçinde
art arda bir bölümü hikayeye ve diğerini karaktere ayırmak
Filmin figüratifi ve temsilcisi olarak soyut olarak ayırıyoruz
İzleyicinin aynı anda algıladığı olgular, ancak
Film analizi genellikle çok farklı yaklaşımlar önermiştir.
bu iki alanda.
1. FİLM GÖRÜNTÜSÜNÜN ANALİZİ
Film görüntüsü, icadı sırasında bir yenilikti.
mutlak. Alışılmış bir medeniyette ortaya çıktı.
görüntüler ve hatta fotoğrafın yarım yüzyıl önce ortaya çıkmasıyla birlikte,
otomatik olarak görsellere benzeme alışkanlığı. Yenilik var
benzerlik ve tekrarlanabilirlik daha az olmuştur (bu aynı zamanda
filmsel görüntü) hareketin eklenmesinden daha iyidir. biz eskiden
görüntüler, ancak hareketli görüntüler değil - ve bu her zaman hatırlanmalıdır,

Hareketin görüntülerin çoğunu kazandığı zamanımız. Görüntüsü
Film her şeyden önce görünüşlerin sadık bir temsilinin üretimidir.
Ancak genellikle bir hikayenin yararına kullanılan bu görüntü,
aynı zamanda belirli bir anlama yönelik olarak inşa edilmiştir: bir birliktir
(karmaşık) anlamı. Son olarak, herhangi bir görüntü gibi bazen ayrılabilir
görüntüye ve şekle özgü niteliklerin çoğalması, bazen de dahil olmak üzere,
temsili değeri ve anlamı ile çelişmek. Bunların her biri
yönler analitik girişimlere yol açtı ve biz bunları ele alacağız
bu sırayla.

1.1 Görsel bir analog olarak görüntü

Film görüntüsü çoğunlukla analog bir görüntüdür; yani
görünür gerçekliği benzer şekilde yeniden ürettiğini. Bu anlayış
benzerlik karmaşıktır çünkü çift yönlü olarak belirlenir
ve kısmen çelişkili, cihazımızın performansıyla
algısal ve imajla ilgili kültürel alışkanlıklara göre değişir. Birkaç tane var
görüntülerin algılanması üzerine karşılaştırmalı antropoloji çalışmaları ve
Ayrıca günümüzde fotografik görüntülerin küreselleşmesi
o kadar ilerlemiş ki, artık var olmayan insan grupları yok.
otomatik analog benzerliğe alışkın; bu nedenle zordur
algısı açısından doğayı yetiştirmeden doğru bir şekilde ayırt etmek
benzetme. Bazen fotografik görüntüyü görecek kadar ileri gittik.
sadece analog değil indekssel (Schaeffer, 1987), yani
paylaştığı için görüntüsü olduğu nesneye atıfta bulunacağı
onda bazı nitelikler var: İmaj ile gönderge arasında çok daha güçlü bir ilişki
basit benzerlikten daha fazlası.

Animasyonlu bir fotografik görüntü (sinematografik bir görüntü)
o zaman iki kat indekslidir, çünkü bir özellik daha içerir,
Aynı zamanda göndergesiyle indeks ilişkisi içinde olan hareket. İçinde
her halükarda, imajıyla beslenen eski bir teorik yaklaşımın özü
Filmde "sürenin hareketli bir izi"ni gören kişi,
Deleuze (1983) André Bazin'in önemli bir sezgisini sentezliyor. İçin
İmajın ontolojisinden bahsetmekten çekinmeyen Bazin
sinematografik, ilişkisinin dolaysızlığı ile karakterize edilir.
belirli bir şeyi aynı şekilde yeniden üreterek temsil ettiği bir gerçeklik

hareket ve süre dahil olmak üzere karakterler. Resmini düşünün
Ona göre her şeyden önce önemli olan, filmde bir şeyin değiştirilmemiş kaydını görmektir.
zamanın belirli ilerlemesi ve gerçekleştirilen belirli hareketler. Bu
hegemonyayla birlikte filmsel imge fikri kısmen geçerliliğini yitirdi
dijital; dijital görüntü bu modda üretilebilir
baskı, ama aynı zamanda (ve şimdi, çekim anından itibaren, sayesinde)
cihaza dahil edilen yazılım) isteğe bağlı olarak dönüştürülebilir veya
neredeyse. Ancak bu gözlemin perspektife oturtulması gerekiyor çünkü bir yandan
gümüş görüntü hiçbir zaman mükemmel veya mutlak bir baskı olmadı (bu
otomatik hileden payına düşeni de içeriyordu) ve diğer yandan dijital
sistematik olarak hile yapmak için kullanılmaz.
Film imgesinin göndergesiyle indekssel bir ilişki içinde olması,
özellikle zaman (değişmeyen süre) ve hareket açısından
(olduğu gibi sunulur), kendi başına analiz için doğrudan perspektifler açmaz.
Böylece Bordwell ve ark. (1985) Klasik Sinemada Zaman Vermek
Hollywood çok mantıklı bir görüntü: her şeyin içinde bulunduğu düzen
Sunulan anlam arayışının, değişimin veya tersine çevrilmenin bir parçasıdır.
zaman her zaman motive olur; süreler, son teslim tarihleri, kaybolmalar
nedensel bir sistemin inşasına katılmak; ritim bir araçtır
anlayış ve duygu arasındaki ilişkiyi belirlemek; vesaire. İşte, mesela
diğer noktalarda analistin potansiyel tercihi basittir: ya
indekssel erdemlerini doğrulayan bir analiz-doğrulama gerçekleştirmek
sinematografik görüntü, bunları bir örnek üzerinde belirtir, belki de yardımcı olur
onlara daha iyi nüfuz eder; ya bu erdemlerin olduğu bir analiz nesnesi ararız
itiraz edildi veya tam tersine şu veya bu şekilde itildi
Sınır. Örneğin, son otuz yıldır film yapımcılarının sıkıntısı yaşanmadı.
uzun veya çok uzak atış üzerinde çalıştı; ancak prensipte bir uygulama ise
Film imgesinin indekssel ontolojisinin son derece başarılı çalışması,
Uzaktan çekimin izleyici üzerinde paradoksal etkileri de vardır: çekimlerin önünde
kahramanın biz nerede olduğunu bilmeden uzun süre nehirden aşağı indiği yer
Los Muertos'a ne hedefi ne de ne düşünüyor (Alonso, 2004),
zamanın geçişini deneyimleyebiliriz ama bu bir düşünce içeriğidir ve
son derece soyut bir duyg

örneğin, bir filmin görsellerindeki perspektif analizi: bu
prensipte her zaman inşaat yoluyla mevcuttur (amacının amacının)
kamera) ve bunu yalnızca süresiz olarak kontrol edebiliriz. Bu olur
bu perspektif oyununun bozulması veya vurgulanması ilginçtir. Bu nasıl
Antonioni'nin 1960'lardaki filmlerinin pek çok filme yol açtığını
mekanın temsili açısından çok sayıda yorum ve
Perspektiflerin belirli bir kullanımını vurgulayan mimari
Oldukça geometrik ve oldukça boş alanların derinliklerinde (Bernardi,
2006). Aynı durum neredeyse renk analizleri için de geçerlidir.
her zaman renk kullanımının çarpıcı olduğu filmlere odaklanıldı ve
önemli ve basit gerçekçi bir sunumdan sapıyor (örneğin Lola Montès
d'Ophuls [1955], André [1995] tarafından, ardından Maillart [2011] tarafından
analiz edilmiştir - bkz.
bölüm. 5).
Çoğu zaman film görüntüsünün bu algılanabilir ve görünür karakterleri
belirsiz bir terim olarak adlandırılan şeyin analizi yoluyla yaklaşıldı
ancak görüntünün kompozisyonu belirlendi. “Oluşturmak” “bir bütün
oluşturmaktır”
çeşitli unsurlarla” (DHLF). Bu kavramın görüntüye uygulanması
ressamların, tasarımcıların veya grafik tasarımcıların kullanımından gelir;
yol gösterici bir şema fikrini ima ederek daha kesin bir anlam kazanmıştır.
kompozisyon. Eserlerin çok sayıda kompozisyon analizi var
Resim, yapıları tanımlamaktan oluşan en ilkel olanı
geometrik (düz çizgilere ve basit şekillere dayalı)
çember, örneğin Bouleau [1963] veya Neveux [1995]), en ayrıntılısı
Yazarlara göre değişen bir düşünceyi ekleyerek,
şeması (örneğin Passeron, 1962). Sinema açısından bakıldığında bu
kesinlikle bir
yaklaşık, hatta sıra dışı bir kavram: görüntünün "kompozisyonu" sonuçları
bakış açısının seçimi, benimsenen odak uzaklığı ve sahnelemenin önünde
amaç, yani eşit olmayan şekilde kontrol edilebilen birçok faktör.
En iyi ihtimalle, bir çeşit görsel kuvvet çizgisini tanımlayabileceğiz.
onu çizilmiş veya boyanmış bir görüntüye yaklaştıran ancak
yalnızca analiste özgü ve doğası gereği bir okuma şeması olarak geçerli
olacaktır.
yorumlayıcı.
Bu yaklaşımın en açık örneklerinden biri (Fransızca)
geriye Rohmer'in (1977) Faust'un (Murnau, 1926) analizi kalıyor. İkincisi var
filmin bir noktasından itibaren aydınger kağıdına akta

yalnızca küçük bir kısmını tutar (örneğin ışığın dağıtımıyla ilgili hiçbir şey yoktur)
örneğin) ve bu prosedür kârlıydı çünkü analist
böylece filmle ilgili bir hipotezi destekliyoruz:
yakınsama ve uzaklaşma hareketleri, her ikisinde de tanımlanabilir
karakterlerin hareketlerinde ve farklı olarak karakterlerin kompozisyonunda
planlar. Burada güçlü bir fikir var ama aynı zamanda yorumlayıcı bir darbe de var çünkü
yakınsama fikri, bir cisimden söz edip etmememize bağlı olarak aynı değildir.
hareket (örneğin bir topun içine yuvarlanan bir insan vücudu) veya
bir görüntünün kompozisyonu (odaklanan çizgiler). Ayrıca bu
Yöntem yalnızca merkezi bir hipoteze uyarlandığı için anlamlıdır
filmi kavramsal çiftlerin ışığında okuyan analizin
genişleme/daralma ve çekme/itme. Rohmer'e göre bu ikisi
çiftler Faust'ta plastik çalışmanın biçimini karakterize eder, ancak
Ayrıca, ortaya çıkma ve kaybolmalara dayalı bir sahnelemeyle bağlantılı
aralıksız ve mecazi olarak filmin yapılandırdığı bir sembolizme göre
İyi/Kötü bölümü. Tahmin edilebileceği gibi, bu çalışmanın bulguları
(görsel, biçimsel ve simgesel) üçlü eşdeğerlik ortaya çıkar
bazen kesişecek "formülü" bulma arzusuna fazlasıyla itaatkar
üç seviyenin çarpımı; ancak yaklaşım ilginç olmaya devam ediyor, çünkü
Biçimsel analizi basit bir diyagram incelemesiyle ya da
istatistikler, ancak bu alanda bir noktayı zorlama riskini alır
yorumlayıcının bu şekilde olduğu varsayılır.
İndeks görüntüsünden bileşik görüntüye kadar: bu olasılık aralığıdır
analitik, büyük ölçüde açık kalıyor ve bugüne kadar çok nadiren
şüphesiz son zamanlardaki teorileştirmelerin yokluğundan dolayı istismar edilmiştir.
görüntünün indeksliliği (artık gerçekten geliştirilmeyen bir tema)
1980'lerden bu yana). Faucon'un (2013)kine benzer bir girişim,
Enerji kavramının montaja uygulanması etrafında
mutlu istisna; ancak verdiği örnekler,
teorik akıl yürütmeyle desteklenen, yalnızca bakış açısıyla analiz edilir.
"Uçakların enerji taşıdığını" varsayan bu teori;
tezahürleri çeşitli olan - kurgunun desteklediği ve
yenile » ; bu nedenle yalnızca olası bir uygulamanın ana hatlarını çizer
analiz. Diğer taraftan, arzu edilen sistematik bir karşılaştırma
sinema ve resim (Aumont, 1989/2007; Vancheri, 2007),
çer

resimselin analizi için öğeler sağlayabilir ancak
yalnızca oldukça genel bir çerçeve.
1.2 Anlamın taşıyıcısı olarak görüntü
Filmsel imge indekssel bir biçimde bir göndergeye gönderme yapar. Bu ne
ilk sinematografik görüntülerden itibaren bunların dikkate alınmasına izin
verildi
Bu da pek çok belgeye benziyor. Bir belge ilk olarak “alışılmış olan şeydi”
talimat vermek”, “kanıt veya bilgi görevi gören şey” anlamından önce
(DHLF). Yakın zamana kadar bu terim yazılar için kullanılıyordu; gerekliydi
dikkate almamız için yaklaşık bir buçuk yüzyıl
Bir belge olarak fotoğraf, terimin hukuki anlamıyla (bir unsur)
kanıt) ve sinematografik görüntü için biraz daha fazlası. Bu şu anlama
geliyor
Bir film görüntüsünün belge değeri sorgulanabilir ve her şeyden önce,
akraba. Senegalli Souleymane Cissé'nin (1987) La Lumière adlı eserini
görürsem,
büyülü nitelikteki olaylara dayanan bir hikaye alırsınız (yani
gerçekçi değil) ve yine de bu filmin benim için belgesel değeri olacak.
bana olmayan yerleri, davranışları ve insan tiplerini gösteriyor
tanıdık değiller. Çinli yönetmen Jia Zhang-ke'nin A Touch of Sin'in Önünde
(2013),
Zikzak bir anlatım kafamı daha çok karıştırabilir ve hikayeyi daha anlamlı
bulabilirim.
biraz dağınık ama bu süreçte çok sayıda içgörüden de yararlanmış olacağım
Çağdaş Çin toplumu üzerine. Vesaire.
Bu nedenle film görüntüsünün belge değeri paradoksaldır:
her zaman mevcut çünkü her film belli bir gerçeklikten bir şeyler gösteriyor
(Tamamen stüdyoda çekilen bir film bile insan bedenlerinin
Şu ya da bu yıldızın hayranlarının bildiği gibi, tehlikede olan kim olacak?
belirli bir bedenin harekete geçtiğini görmek için film izleyin); ama o
asla olduğu gibi tamamen güvenilir değildir, çünkü çoğunlukla
kurgusal tipte bir yapının hizmetinde. Aradaki oranlar
ham belge ve kurgusal detaylandırma değişkendir, ancak bu karışım
kuraldır. Her iki kartı da oynayan birçok film var.
eşitlik; hikayesi farklı yerlerde geçen herkes için durum böyledir
İzleyicinin tanımlayabileceği veya kendisine bilgi verilen bilinen
yeni içgörüler. Örneğin, Rohmer öykülerinin çoğunu
kendisi için tanımlamadığı ancak karakterize ettiği belirli yerler
etkili bir şekilde. Ünlü Les gibi daha da belirsiz filmler var.

Pazar günü erkekler (Menschen am Sonntag, Siodmak & Ulmer, 1930),
izinleri sırasında geziye çıkan küçük bir grup Berlinliyi gösteren resim
haftalık; Bellour'un (2009b) ustaca söylediği gibi,
“karakterler ortaya çıktıkları belgesele girip çıkıyorlar […] ve biz
görüntülerin anonimliği uğruna onları her bıraktığımızda geri adım atıyor;
özellikle kendilerine biraz yabancılaşan bir zamanda, çevreyi sarmak için geri
dönüyorlar […]
onun ötesine geçen şeyde kurgu.”
Ancak görüntü yalnızca bir belge değildir, çünkü dizinsel olmasına rağmen
ya bir görüntü hiçbir şeyi tamamen tarafsız bir şekilde sunmaz; O yapabilir
aynı referansı çeşitli şekillerde temsil eder; bu,
aynı gerçeklik, ama aynı şeyi söylemeyeceğim. En çok
Fotoğrafın sıradanlığı bize şunu öğretir: bir fotoğraf çekmeyi gerektirse bile.
Bir manzara veya mimarinin görünümü, bakış açısı, ortam,
alan derinliği, ışık, renk, görüntünün keskinliği
hatta sadece genel izlenimi değil, aynı zamanda
gönderenin anlaşılması ve hatta kavranması. Gelişmişliğe rağmen
az ya da çok sayıda düzeltme aracıyla donatılmış mevcut cihazlar
otomatik, çektiğim görüntüler %100 kontrol edilebilir değil ve
bunları üretmek öğrenmeyi gerektirir. Eğer ben bu daha da doğruysa
her gün görülen insan fotoğrafları
aile portresi ve bu resimde daha da belirgindir
aynı zamanda süreler ve ritimlerle de oynayan sinematografik.
Bu nedenle benzetme ile görüntü arasında daha önce de belirtildiği gibi büyük
bir boşluk vardır.
Metz'in (1970) belirttiği gibi, karakterler işte bu boşlukta ortaya çıkıyor
göstergebilimsel kapsamlarıyla analiz edilebilir görüntüler. Görüntüyü analiz
edin,
bu anlamda görüntünün çeşitli parametreleriyle ilgilenmek, değerlendirmek
göndergeyle indekssel ilişkiyi nasıl etkiledikleri ve
etkilerini anlayın. Bu konuda ne mutlak bir kural ne de
evrensel olduğundan, aynı parametre farklı şekillerde etki gösterebilir.
bağlama bağlı olarak. Örneğin, sabit bir çekimin kadrajı,
gösterilene dair belirli bir bakış açısı vardır ve her izleyici
kendiliğinden bir ön bakış açısı ile bir bakış açısı arasındaki fark
eğik (ancak filme alınan nesnenin tanımlanabilir bir yüzeye sahip olması
şartıyla)
önden: ormanda, buğday tarlasının ortasında veya altında
okyanus için böyle bir ayrım pek

çerçevelemenin özelliklerini not ettikten sonra bir sonuca varacağız.
Bu sonuç aynı zamanda değişken nitelikte de olabilir, örneğin
karşılaştırmalı.
Kameralı Adam'ın (Vertov, 1929) bir analizinde Aumont
(1984) iki benzer olayı karşılaştırır: bir trenin istasyona girişi,
Bir aydınlatma operatörü tarafından filme alınan ve bir trenin kameraya doğru gelişi
Vertov'un filmi (resim 20). Çerçevelemenin taraflı olduğu ilk durumda,
“Sığınağa sağlam bir şekilde monte edilen kamera, aynı anda trenin de gelmesini sağlıyor
hareketlerle ilgili olarak ayrıcalıklı bir konuma sahip olduğu zaman
platformda", "kameralı adam bir treni filme aldığında,
Her şeyi farklı şekilde yerleştirin: rayların arasına, maksimum riskin konumuna ve ayrıca
filme alınan nesneyle daha doğrudan bir ilişkinin olduğu konum: kameralı adam
önyargılı olmayın.” Bu temel karşılaştırmada analist şu yorumu yaptı:
basit gerçek veriler (gelen trenin önünden veya yanından çekim)
Film tasarımı açısından çağrışımları okumak (uzaktan,
risksiz vs riskli katılım): bir süreçteyiz
yorumlayıcı, görüntü analizinde klasik. Analizin ardından,
Aumont, trenin önden çekildiği bu anda bir tür
Vertov'un ön cepheye yönelik kalıcı arayışının amblemi
onun filmi. Örnek biraz basit, çerçeveleme karakterleri
nadiren bu kadar belirgindir (ve yorumlanması hızlıdır, oldukça
Gerçek bir nüfus sayımından ziyade filmin genel izlenimi
filmin tüm kareleri – bu daha iyi bir yöntem olurdu). içinde
Aynı çalışmada analiz daha sonra kameranın nesneye olan mesafesine odaklanır.
özellikle bu konuların filme alındığı (“çekim boyutu”)
İnsanlar bunu "ne çok uzak ne de çok yakın" şeklinde yorumluyor.
eşliğin sağlanmasını ve görüntülere dönüştürülmesini mümkün kılan tam mesafe
işçinin ve bu diğer işçi olan kinok'un davaya katılımı
sosyalist." Burada yine yorum olgusu ilginçtir.
ilkesi (çünkü gözlemlerimizden çıkaracağımız fazla bir şey yok)
görüntü parametrelerinin biçimsel özelliklerine yol açacaktır),
herhangi bir yorum tartışmalıdır.
Görüntü analizi açısından kural budur;

sözlü ve sabit anlamlara sahip olması gibi. Bir ön çerçeve,
orta mesafeli çekim artık tek başına hiçbir şey ifade etmiyor
İster panoramik bir görünüm, ister düşük açılı bir görünüm olsun. En fazla şunu söyleyebiliriz.
belirli üslup bağlamlarında veya belirli bir eserde,
belli bir seçimin belli bir değeri olabilir; bu ikilinin durumuydu
uzun süredir neredeyse tespit edilen dalış/karşı dalış
Otomatik olarak bakan bir bakış açısı olarak, güç kullanarak ve
Konuyla ilgili potansiyel olarak aşağılayıcı, hükmedilen veya yüceltici bakış açısı
kol saati. Ancak bu geleneksel tanımlama herhangi bir sonucun sonucu değildir.
algısal veriler; söyleyebileceğimiz tek şey kuş bakışı veya
Düşük açı gerçek hayatta yaygın değildir ve bu nedenle bir tercihtir.
işaretli çerçeveleme; ancak değeri, bağlama bağlı olarak değişken kalır.
inşa edildi.

20 Lumière ve Vertov'un gördüğü tren. Solda trenlerin La Ciotat'a gelişi
ve Bathery Place'de (New York), operatörler tarafından Kudüs'ten bir trenin
kalkışı
Işık: Her zaman perspektif içinde bir bakış açısı. Sağda Kameralı Adam
(Dziga Vertov, 1929), operatörün trenle bütünleştiğini veya başka bir yerde
garip, yabancılaştırıcı bir bakış açısı. Aşağıda film setinden bir kare daha var.
Aynı şey daha çok biçimsel fenomenlerin analizi için söylenebilir.
olarak adlandırılan montaj ve prosedürler dizisi gibi karmaşık
sahneleme adı altında. Çerçeveleme açısından daha fazlası yok,
kalıcı eşdeğerlikler kuracak bir düzenleme grameri ve
bir biçim ve anlam arasında otomatik olarak. En fazla var
Tüm kültürel alışkanlıklar gibi alışkanlıklar da zamanla değişir. Bu
daha önce bahsedilen (böl. 2, § 2.3) davada,
“ortalama süre” kavramıyla plan değişiklikleri; asıl gerçek
değişmeye devam etmesi, tek başına değişmediğini göstermek için yeterlidir.
hatta hiçbir anlamı yok (aksi halde şunu kabul etmek gerekir ki
Bir dönemin filmlerinin “ortalama anlamı” standartlaştırılmıştır.
pek mantıklı değil). Bu, analiz etmenin boşuna olduğu anlamına gelmez.
belirli filmlerin kurgusu – ve yine tercihen bazı durumlarda
Düzenlemenin bilinçli olarak yapıldığı dikkat çekicidir. Eisenstein kimdi
sessiz filmlerinde yeni çözümlerin büyük bir deneycisi ve
Radikal düzenleme, sıklıkla bu anlamda incelenmiştir. Bir analiz
eski ama detaylara verdiği önem açısından örnek olmaya devam eden
(Ropars, 1976),
Ekim önsözünün 69 çekimini işler (ortalama süresi
2 saniyeden az), sistematik olarak organizasyonun lehine
dizinin biçimsel biçimi ve parametrelerin etrafındaki mantığı arayarak
görseller – çekim boyutu, ışık, çekim ekseni, arka plan,
uzunluk, sabitlik veya hareketlilik. Elbette resmi bir analiz bile
basit bir açıklama veya bulguların ham bir ifadesi değildir:
Ropars'ın analizi anahtar bir fikir üzerinde yoğunlaşıyor:
Çar'ın heykeli ve onu yıkacak olan kalabalık (resim 21); heykel
Yapay aydınlatmadan yapılmış, süreksiz, soyut bir mekanda çekilmiş,
"söylemsel" olarak kalabalığa daha referanslı bir tarzda yaklaşılır.
gündüz aydınlatması, eylemlerin göreceli sürekliliği ve karakterlerin varlığı.
Başlangıçta, bu önsözün sonunda heykel gece mekan

iki kamp mevcut, kalabalık olduğu sürece etkisiz kalıyor
günlük diegetik alanda kilitli.
21 Ekim [ve sonraki sayfalar] (S.M. Eisenstein, 1927): Filmin açılışı
III.Alexander'ın heykelinin yıkılmasına kadar.

Düzenleme veya sahnelemeyle ilgili epeyce analiz var
(veya daha sıklıkla her ikisi birlikte) çeşitli filmlerde; eşit
Basit bir nedenden dolayı en yaygın analiz biçimlerinden biri:
Bir filmin bu yönlerini analiz etmek, aynı seviyede olma hissini yaşamaktır.
Filmin vazgeçilmez bir özelliği olan zaman içinde gösterimidir. Roparlar
ultra kısa çekimlerin bir montajını analiz etti, Burch (1979) aynı zamanda
belirli bir noktadan çekilen 8 dakikalık tek bir çekim hakkında yorum yaptı
eşsiz bir manzara: aşk, sefalet ve
Kurosawa Gecekondu Bölgesi'nin ortasındaki yaşam üzerine (1957).
Karakterler,
çerçevenin alanını kaplayacak şekilde zarif bir şekilde düzenlenmiştir
(özellikle
Uçağın alt kısmında bir çeşit çıkıntının üzerinde duran uçağın sonunda
aniden yükselecek,
sırayla el hareketi yapmak), birbirlerine doğru dönmek, ayağa kalkmak,
Kameranın gözü önünde takip edin, sahayı terk edin, sahaya tekrar girin.
bunların hiçbirini kaybetmemek için zaman zaman hafifçe dönmektense

yoğunlaştırılmış histeri. Belirli bir resmi alaka açısından bakıldığında,
Atış uzunlukları açısından Burch, bu atışın "çelişkili" olduğunu söylerken
haklıdır.
filmin geri kalanının parçalı dokusuyla canlı bir şekilde birleşiyor, böylece
dramatik ve yapısal pivot". Eisenstein'dan etkilenerek kendisine bağlandı.
özellikle montaj yapılarını tanımlamak için ve bu bakış açısından
Bu sahnede ritimdeki bir kopuşu vurgulayabiliriz (oysa eğer
filmi bakış açısı açısından analiz edersek kırılma daha az olur
açık): uzun vadeli bir analizin paradoksal sonucu
özellikle ritmin, hatta hızın etkileri.
Kurgunun, bakış açısının, sahnelemenin bu analizleri,
anlatı analizlerinden daha az teorik yaklaşımları harekete geçirir.
genel olarak, çünkü ekranın teorilere konu olması
anlatıma göre daha az resmileştirilmiş olup bu durum büyük ölçüde
anlatımdaki farklılıktan kaynaklanmaktadır.
görsel ve sözlü arasındaki arka plan. Üstelik karşılaştık (Bölüm 3,
§ 2.4) sinematografik anlatımda oyunu teorileştirmeye çalışır
Perspektifler: Bu, hikaye analizi ile hikaye analizi arasındaki buluşma
noktalarından biridir.
1970'lerde gösterildiği gibi evreleme analizi,
Bu bağlantıyı Lacancı psikanaliz yoluyla tedavi etmeye çalışın.
dikiş teorisi (Oudart, 1969). Terim bir anlamda alındı
Filmsel ifadenin "kapanışını" belirtmek için mecazi olarak
izleyici özne ile bu ifade arasındaki ilişkiye uyduğunu. İçinde
Oudart'ın tanımına göre, her filmsel alan, olmayan bir alan oluşturur.
İzleyicinin hayal gücü tarafından kabul edilen ve görsel unsurların
alan o kadar çok gösterendir ki; ama aynı zamanda her görüntünün
az ya da çok "önemli bir meblağ" olarak alınma eğilimi
özerk. Bu nedenle iki planın ardışıklığının anlaşılması için şunu gerektirir:
güçlü bir metonimi veya film dışı bir ifade. Bunun tersine dikiş,
tamamen filmsel bir eklemlenme biçimidir, çünkü
görüntülerin anlamına bağlı olmayan ancak oynanan mekanizmalar
tamamen gösteren düzeyinde ve özellikle de gösteren arasındaki ilişkide
alan ve bulunmayan alan.
Temel olarak şut-ters atışın bir yorumudur.
Oudart, 1°'yi, bir eksikliğin ortaya çıkmasını (yok olan alan) ve
2°, bu eksikliğin ortadan kaldırılması, bir şeyin ortaya çıkmasıyla
olmayan alandan gelir: dikiş, üretilen "boşluğu" iptal

toplantı. Onun teorik ilgisi açıkça bir başkasına dayanmaktır.
konuşan öznenin kendi öznesiyle ilişkisine ilişkin dikiş teorisi
Söylem ve Lacancı özne teorisi çerçevesinde geliştirilen
(Miller, 1966). Bu teorik önyargının sonucu, çoğu zaman olduğu gibi,
belli bir dogmatizm: dikiş sineması, yani
planlarını dışarıyla açıkça bağlantı kurarak ifade etmeye önem verir
alan ve alan (basitleştiriyoruz), sinemanın zararına değer veriliyor
hayali alanın her zaman bir yokluğun alanı olarak kaldığı dikişsiz alan
ve burada "anlamın yalnızca ölü harfini, sözdizimini algılıyoruz." var
bilmeden yeni bir teori olan bu teori hakkında söylenecek çok şey var
Astruc, Bazin, Rohmer, Mourlet'nin fikirlerinin avatarı ve
çok güçlü bir analitik aracı temsil etmez çünkü kapsamı dışındadır.
Etkili düzenlemelerin %90'ını alan. Yine de gerçek bir
1970'lerdeki etki (bakış teorisine duyulan arzunun kanıtlanması)
güçlüydü) ve esas olarak genişletilmiş versiyonlarda kullanıldı veya
bir şekilde yumuşatıldı. Bu, The Guardian'dan bir sahnenin analizinin
durumudur.
Browne'un (1975) Posta Arabası'ndan daha önce bahsedilmişti
(böl. 3, § 2.4), dikiş mekanizmasının herhangi bir bağlantıya genişletildiği yer
tam biçimi ne olursa olsun bakış; ama bunu yapan analist
en sık kullanılanı şüphesiz Heath'tir (1977).
Görüntü anlamı iletir: bu, ortak olan tek kesinliktir.
çoğu aynı anda kendi yöntemini icat eden tüm bu analizler
zaman bunu uyguladılar. Görüntünün analiziyle tekrar edelim,
teorilerin hiçbir zaman tam olarak resmileştirilmediği bir alanda – veya,
durum böyleyken, daha "büyük teorilerden" türetilmişlerdi
ağır, genellikle varsayımsal (bu nedenle kırılgan).

1.3 Görüntünün güçleri

Film görüntüsünün analizi için geriye üçüncü bir büyük olasılık kalıyor:
görüntünün temsil ettiği şeyle ve benzetmeyle değil, neyi temsil ettiğiyle
ilgilenin
söylendi ve anlamında, ancak görüntü olarak görüntüde - bazen sahip
olduğumuz şey
anlamlı bir terimle onun mecazi gücü olarak adlandırıldı. Günaha
antik, bunu sessiz sinema çağından buluyoruz (özellikle
Fransa, Élie Faure veya Fernand Léger ile) ve birkaç kişiyle daha

Sinemanın görsel sanat doğasına diğerlerinden daha duyarlı olan Eisenstein, özel.
Bu kitabın ilk baskısı (1988) çağdaş bir baskıydı.
Sinema çalışmalarında bu sinema/resim paralelliğine duyulan çılgınlık, bu o zamanlar pek çok çalışmanın konusuydu. Bu temelde şunu söyleyebiliriz.
Sahneleme hakkında az önce söylediklerimiz: her zaman yapabiliriz
Bir filmi açık ya da yeraltındaki varlığını arayarak analiz edin.
ama bu ancak bu araştırmayı şu şekilde yaparsak verimli olur:
açık bir teorik perspektif, aksi takdirde az çok
daha az tehlikelidir ve buna anlam vermek her zaman mümkün değildir.
Postmodern sinemanın bugün daha da geçerli olduğu söylenebilir.
resimli olanlar da dahil olmak üzere her türden çok sayıda alıntı ve ima.
Sayısız film bunları içeriyor ama bunların kayıtları ve analizleri henüz yapılmadı.
ancak onlara anlam verirsek ilgimizi çeker. Farkına varılması gereken bir şey var
Kirsten Dunst'un gözden geçirdiği Melankoli (von Trier, 2011[illus. 22])
hepimizin tanımlayabileceği resim reprodüksiyonlarından oluşan albümler
bu reprodüksiyonları bu filmle ilişkili olarak yorumlayacak başka bir şey ve diğer
yine de görüntülerin varlığına ilişkin daha geniş bir sonuca varmak için
bir filmde resim yapmak.
Bu nedenle, çok sayıda analizin hiçbirinden bahsetmeyeceğiz.
basit ifadeler kullanalım ve bunun yerine bazı ifadelerin taslağını çıkarmaya çalışalım.
sinema-resim birleşiminin olabileceği yönler
ilginç. Tekil bir resim eserinin varlığının kaydında
Bir filmde öncelikle iki ana durumu ayırt edebiliriz. THE
Birincisi, filmde görünen bir eserin eseridir, ister gerçekten olsun
filme alınmış veya bir reprodüksiyon filme alınmıştır. Sendromun başlangıcında
Stendhal'de (Dario Argento, 1996 [resim 22]), kahraman Stendhal'in müzesini ziyaret eder.
Uffizi, Floransa'da ve bir dizi ünlü tablo görüyoruz
Botticelli'nin Baharı veya San Romano Savaşı gibi bu müzenin
Uccello'nun yazdığı; fark edilmesi kolaydır ancak bilinmesi daha az belirgindir
bununla ne yapmalı; Breughel'in Icarus'un Düşüşü sahnesindeki varlığı
gerçekte Floransa'da değil Brüksel'de, çipi kulağınıza takın:

La Notte'de (La Nuit, 1961 [illus. 23]),
Sironi'nin aynı başlığı taşıyan bir tablosunun bir çekiminden dolambaçlı yol okunabilir
basit kelime oyununun veya gizli kültürel imaların ötesinde:
Antonioni gibi Sironi de bireyin sosyal yalnızlığından büyülenmişti.
kentsel yaşamda; Üstelik Bonfand filmde birkaç başka şeye de dikkat çekiyor
Ressamın dünyasına daha yeraltındaki göndermeler. Aynı ruhla,
Simond (1995) Kızıl Çöl'ün (Deserto rosso, 1964)
[illus. 23]) Matisse'in La Desserte rouge'undan bir alıntı içeriyordu
(1908); ama bu alıntı oldukça değişti: artık
Bir diegesis ortamının duvarına asılan tablo, filmden bir kare.
Tablonun kompozisyonundan ilham alınmıştır ve analiz her şeyden önce ilgili olmalıdır.
Bu önermenin inandırıcılığını göstermek için. Bu iki keşif
aynı niteliktedir: her iki durumda da analist bir filmin farkına varır.
bir alıntı veya resimli ima içeriyor (yeterince gizli
daha önce fark edilmemişti) ve ona anlam vermeye çalışıyor,
iki resmin aynı başlıklara sahip olması gerçeğiyle cesaretlendirildi (La Gece) veya filmlerdekilere benzer (Desserte rouge/Deserto rosso).
Bu bulgunun kullanılması bir yorum meselesidir, ancak
vücudunda belirli bir görsel olayın varlığına dayalı olarak
film.
22 Resim çalışmalarından alıntılar: En üstte, Carl Fredrik Hill'in Geyiğin Kükremesi
Melankoli (Lars von Trier, 2011), solda, Federico da Montefeltro'nun portresi

ve Stendhal Sendromu'ndaki Piero della Francesca'nın karısı (Dario Argento, 1996), sağda Sayat Nova'daki tezhipli el yazmalarının sayfaları (Sergueï Paradjanov,
1968).
23 Gizli Alıntı: solda, Sironi'nin La Nuit'teki La Nuit'i (La Notte, Antonioni, 1961), sağda, Matisse'in Kızıl Çöl'deki La Desserte rouge'u (Deserto rosso, Antonioni, 1964).
Filmin "bedeni" kavramı, sınırları ne kadar belirsiz olursa olsun, asıl önemli noktadır.
Görüntüyü bir eylem olarak ele alan analizlerin çoğunda ortak olan, figürasyon. Resimsel ilham, az ya da çok mesafeli ve az ya da çok daha az bilinçli, çoğunlukla önemli olmaya devam ediyor
1980'li ve 1990'lı yılların figür ve figürasyon teorileri
Bir figürün üretiminde neyin yapaylık olduğu vurgusu (
temsili değeriyle bağlantılı benzerliğin payının azaltılması); içinde
En azından Fransızlar üzerinde yarattıkları etki nedeniyle not edilmelidir.
bir nesil araştırmacı ve analist, Didi-Huberman'ın çalışması
(özellikle 1990a ve b), bunların temelleri teorik konumların ötesinde ve
Aldığı kesin tarihsel veriler, bir görüntünün olduğu gerçeğinde ısrar etmekten ibarettir.
izleyicisine, seyircininkine benzemeyen kendi araçlarıyla etki eder.
ve her şeyden önce asla analojileri aktarmaya indirgenmeyen dil
görünenle. Bu nedenle bu akımda tercih yoluyla analiz ettik.
safça gözden kaçan görüntüler (diğerleri arasında filmlerdekiler)
benzerlik veya onu aşan şey: farklı şekillerde yaklaşılan geniş program
araştırmacılara, programlara ve çağlara göre çeşitlilik göstermektedir.
En temelde, bazen plastik analiz olarak adlandırılan şey budur.
filmler. Bu terim zaten Faure'un (1922) terimiydi;
Görüntüdeki her şeye dikkat çekmeyi amaçlayan “sineplastik”
filmsel, görünüşlerin yeniden üretimi değildir: renkler, değerler,
grafik şemaları, çerçeveleme vb. Bu değerleri analiz etme problemi
Bir filmdeki plastiklere uygun bir kavramsal çerçeve bulmaktır. O yapmaz
bu tür araçların ayrıcalıklı kullanımı gibi olguları tanımlamak yeterli değildir.

renk, koyu (düşük ton) veya açık (yüksek ton) eğilimi veya
Eğiklerin, dairenin veya karenin hakimiyeti, bu tür okumaların olmaması
kendilerinin özel bir anlamı yoktur. Üstelik sayıları az olduğu için
Görüntüdeki kompozisyon teorileri arasında nadiren bu anlamda
çözüm aradığımız oldu. Bir başka olasılık, tarihi-kültürel,
Bu biçimsel ve plastik analizlerin bir konuyla ilgili olarak üretilmesinden
oluşur.
filmin özel projesi; filmin kendisi söz konusu olduğunda bu oldukça doğaldır.
bu kayıt üzerinde çalışmayı hedefliyor. Bullot (2007) bu nedenle ön planda
şunu görüyor:
Sayat Nova'nın ısrarcı görüntüleri (Paradjanov, 1968 [illus. 22]) ve
izleyiciye yönelik bakışların çoğaltılması, arkaik bir tarz
büyü gibi doğaüstü süreçlerin ifade edilmesine yardımcı olur ve
alamet ve çocuklukla ilgili bir sözlüğü akla getirme arzusunun izi,
diğeri ise ülkelerin geleneksel temsil biçimlerine atıfta bulunur.
Film yapımcısının geldiği Kafkasya (Ermenistan, Gürcistan).
Sinemanın sorunu plastik değerlerinin filmlere göre değişmesidir.
zaman ; ayrıca resmi taklit etme girişimleri de doğal değildir ve
çoğu zaman pek başarılı olmuyor. Bazen sessiz sinema üretilmeye çalışılıyor
resimler gibi oluşturulmuş çekimler, ancak bu ya bir animasyonu
canlandırdığımız anlamına gelir.
dramatik bir sahneyi temsil eden resim (ve resim hızla unutulur),
ya verileri gerçekten ön plana çıkarmaya çalışıyoruz
görseldir ve bu durumda hareket hızla bir engel haline gelir (görebiliriz)
Koulechov gibi film yapımcılarından pek çok örnek, bkz. Dura Lex
[1926] veya Kozintsev ve Trauberg, bkz. SVD [1927] ve New Babylon
[1929]). İşçilerin aşmaya çalıştığı şey bu açmazdır
Farklı ilhamlara sahip olan ancak tam olarak ilgilendikleri ortak noktalara
sahip olanlar
Sinemanın görsel ve plastik bir sanat olarak tanımlanma olanağı,
ama zamanla. Burada Brenez'in ilk eserlerinden alıntı yapabiliriz (özetlendi)
1998 koleksiyonunda) buluşun durumunu değerlendirmeye çalışırken
Sinemada resmi ("figüratif laboratuvar" dediği yer) ve
dikkatlerin bu alana çekilmesinde ilginç yansımaları oldu.
Bu girişim ne sistematik olarak sürdürüldü, ne de
Ne (başka alanlara yönelen) Brenez ne de onun taklitçileri arasındaydı.
ancak diğer araştırmacılar bazen “plastik” konusunu ele

maskenin şekli görsel olarak antropolojik açıdan daha az değerlidir,
bu genç adamın duygularını yüzünden göstermesine izin vererek
tanınmaz olsa bile (André, 2011).
Resmin kesinlikle görsel yönlerinin yorumlanması veya analizi
Dolayısıyla filmin içeriği çok çeşitlidir ve bunun, çok az içeriğe sahip
olmasından kaynaklandığını tahmin edebiliriz.
Bu sorunun ilham kaynağı olabilecek genel teorileri vardı.
belirli vaka çalışmalarını birleştirin. Bunu oynayan tek teorik yapı
rol, 1990'larda gerçekleştirilen çalışmalar dizisidir.
Figür sorunu – figürasyondan figüratife. Kelime hazinesinde
Bir resim klasiği olan (1900 civarına kadar) figür,
Maddi bedenlerin temsili (insanlar, hayvanlar, nesneler,
e
mimariler); 20. yüzyılın başlarından itibaren kavram belli bir alanı
kapsamıştır.
İmajın önemliliğine değinen soruların sayısı,
üretime ve aynı zamanda kendi kendine ürettiği doğrudan etkiye de bağlıdır.
THE
şekil teriminden türetilen, hangi yönleri kullanabileceğimizi açıkça gösterir.
İmgeyi bir tür kendi etkinliğiyle donatılmış, kendi varlığıyla bağlantılı olarak
düşünün.
Mimesis'i amaçlayan maddi eserin doğası:
– figüratif, mimesisle ilgili olanı belirtir, özellikle de elimizde
zıt fikri icat etti (figüratif olmayan, soyut);
– figüratif, genellikle bir kinayeye dayanan ikincil bir anlam düzeyini belirtir
(metafor veya metonimi); bu terimin imajıyla pek ilgisi yok
film ;
– figure edilebilir ve onun türetilmiş figürlenebilirliği son olarak şu soruyu
kapsar:
iktidardaki figür. Bu soru iki şekilde ele alındı
ana alanlar, Hıristiyan teolojisi ve psikanaliz
Freudyen ve eğer imaj çalışmalarına yeniden ilgi duyarsa,
Lyotard'dan (1971) bu yana güncellendikten sonra
temelde dinamik yönün altını çizdi. Temel olarak, bununla ilgili
Figürasyon sözcüğünü aktif anlamda ele alalım; görüntüyü bir nesne olarak
görebiliriz.
Kalıcı bir aktivitenin alanı, izleyicinin ya da
analistinin yalnızca buluşması veya tetiklemesi gerekir. Bu ne
önerisine özellikle anlamlı bir şekilde yanıt verir.

Neolojizm Lyotard tarafından görüntüde neyin olduğunu belirtmek için önerildi.
ne figüratif ne de figüratiftir, ancak yine de figüratif düzende kalır. THE figüral bu nedenle bir görüntünün motiflerini veya onun anlamını kabul etmez.
mecazi veya başka türlü olası ikincil anlamlar. Gerçek bir teşkil ediyor temsil etme ya da anlamlandırma işlevi olmayan görüntü olayı
bir şey, ama kendi iyiliği için değer. Daha sonraki çalışmalar – hepsi Söyleseler de söylemeseler de Lyotard'ın sezgilerinden ilham almışlar - her şeyden önce
Bu kavramı Freudcu kavramsal zemininden ayırmak için başvurulduğuna karar verildi.
hantal; Bunlardan en etkili olanı Deleuze (1981) idi;
Francis Bacon'un resimlerinde bir “gücün” tezahürü
desende meydana gelen deformasyonlardan anlaşılmaktadır ve Didi-Huberman
(1990b), figürsel olanla bağlantılı farklılığın gücünü vurguluyor: görüntü açıkça bir şeyi temsil ediyor, ancak kararlı bir şekilde bundan sapıyor ve oynuyor
kendi karakterleri, kapsamı, rengi, malzemesi. Şekil bir
elastik ve dinamik bir fikir. Ona yaklaşmanın birkaç yolu var;
yalnızca Lyotard'ın öne sürdüğü öncüllerin ortak noktası vardır: figür,
ne şekil ne de anlam ifade eder; görüntünün tam varlığıdır; her şeyden önce daha az
bir ilke kavramı – bir yoğunlaşma ilkesi (Vancheri, 2011).
Bu temelde, her biri bundan alınan bir dizi analiz
Kendisine yararlı görünen teorik yapı, bu olasılığın altını çizdi.
tam anlamıyla filmsel bir figür, yani hareketi ima eden bir figür,
süre ve hatta zaman. Fırtınayı örnek alarak
Tempestaire (Epstein, 1947), bir figür olarak kabul edilir ve
sadece bir güdü olarak çünkü bu bir “büyülenme”yi içeriyor
formların istikrarsızlaştırıcı etkileri", Dubois (1999),
temsili bir meydan okuma olarak fırtınanın figürasyonunun uzun soyağacı
resim ve onun yüce bir olaya benzetilmesi (yücelik anlamında)
Burke'ün dehşeti), orada bir "zamansal perspektif" deneyimi okuyor
filmin kendi içinden bir zaman farkındalığı yaratmasına olanak tanır
şeyler” (Böl. 5, § 3.3'te bu analize geri döneceğiz). Ayrılıyorum
André (2007) resimle değil müzikle bir yüzleşmenin olduğunu düşünüyor
Benzer bir olayda rüzgar (The Wind, Sjöström,

belirli bir görüntü; büyük ölçüde onu inşa eden icracıya aittir
ve her yeni olayda varlığını ortaya koymak zorundadır.
Burada önsel olarak görünen bir film türü için ayrı bir yer ayırmalıyız.
figüratif veya figüratif analizlere özellikle yardımcı oluyor: sahip olduğumuz şey
bazen soyut filmler olarak da adlandırılan bu kelimeye verilen anlamı alır.
resim, yani figüratif olmayan görüntülerden oluşan çalışmalar.
Bu tür çalışmalara ilişkin çok az sayıda analiz bulunmaktadır; bunun nedeni şüphesiz
bunun varsaydığı pek çok zorluk var: görüntülerden oluşmamak
figüratif, bu eserler pek anlatı olamaz ya da olamaz
yalnızca kısmen; ayrıca soyut görüntünün analizi
genel (resim dahil) çok az teorik çabaya yol açmıştır; burada daha fazlası
Her ne kadar başka yerlerde olsa da analiz her zaman kendine özgü bir özelliktir ve değeri
kendisine verilen genel bakış açısına bağlıdır.

2. MÜZİK ANALİZİ

2.1 Film müziği kavramı ve sınırları

Kasetin analizinden sonra film müziğinin analizini düşünmeyi önererek
imajı nedeniyle iki kişi arasındaki çok eski bir ayrımı sürdürme riskiyle karşı karşıyayız
tamamen farklı duyusal yöntemler, görme ve işitme. İtibaren
Konuşan sinemanın icadı – ve hatta öncesinde, sesli sinema ve
müzik eşliğinde sinema – sinematik bir gösteri
Hem görsel duyumları hem de ses duyumlarını içerir ve
İkisi arasındaki fenomenolojik fark indirgenemez. Bir ve
bu duyum aralıklarından diğeri,
uzay ve zaman algısı ve hatta farklı
nedensel ilişkilerin inşası; onların duygusal yolları
ayrıca farklı; kısacası filmin geçtiği iki kanal var
bizi çağırıyor ve etkiliyor.
Ancak bu paylaşıma meydan okumak için iyi nedenler hiç de eksik değil.
ve bunu çok basit buluyorum. Ana eleştiri (Chion, 1985, 2003)
bir film müziğinden tekil olarak bahsetmenin indirgemeci olduğunu belirtmekten ibarettir,
Bir filmin ses olayları bu kadar çok ve çeşitli olduğunda ve

Film müziğini "bir tür blok oluşturma" olarak düşünmenin yanıltıcı olduğunu
çoğu kişi için daha az hayali olmayan bir görüntü şeridi karşısında
"koalisyon"
sebepler:
1°, ampirik olarak filmsel seste en az üç tür vardır
unsurların birleşimi: sözel dil, müzik ve sesler veya sesler
çeşitli analojik ancak sözlü olmayan. Bunu da karmaşıklaştırabiliriz
Sınırda kalan durumları dikkate alarak paylaşım: Star'da R2-D2'nin ıslığı
Savaşlar (Lucas, 1977-2005) sözlü olarak ilan edilebilir veya
gürültüye; Daha sıradan bir şekilde, bir şarkı şu şekilde düşünülebilir:
müzikal veya sözlü olarak; ve birçok film aşağıdaki gibi gürültüleri ele aldı:
yarı müzikal unsurlar (filmdeki kuşların çığlıkları gibi)
Hitchcock [1963]).
2°, bir filmin sesi tek başına algılanmaz, aynı zamanda filmle birlikte algılanır.
görüntü ve otomatik olarak onunla ilişkilendirilir; bir birinci bölüm ayırt eder
Kaynağını aynı anda görülen şeylerde hayal edebildiğimiz sesler arasında
an ve tam tersine böyle bir kaynağa sahip olmayanlar; o yaşlı olan
açık ve kapalı arasındaki ayrım ve zaman zaman yapılan iyileştirmeler
(örneğin,
Daney [1977] tarafından içeri, kapalı, dışarı ve içinden dört bölümleme. Chion
notları, daha fazlası
genellikle bir filmin ses öğelerinin hemen
izleyicinin algısında aralarındaki ilişkiye göre analiz edilip dağıtılır.
ilerledikçe gördükleriyle etkileşime giriyor; bundan
belirli unsurların “yutulabileceği” anlamına gelen “acil sevk”
görüntünün sahte derinliği veya alanın çevresinde saklanması ve
yönelik diğerleri (film müziği ve olası yorumlar)
sahne önüyle karşılaştırılabilecek başka bir hayali yer. Burada yine yapmıyor
karara bağlanmamış ve hatta karar verilemeyen vakalarda eksiklik yok
(çoğunlukla istismar edilen şaka)
birdenbire radyodan geldiği anlaşılan film müziği
alan).
3°, daha geniş anlamda, film sesi özerk veya özgür bir ses değildir,
her zaman bir anlamın aracı veya bir kaynağın indeksidir. “grup
Bir filmin sesi" karmaşık bir teknik prosedürden, yani karıştırmadan
kaynaklanır.
yalnızca çok çeşitli ses parçaları eklemekle kalmaz
çeşitli (çekimler sırasında canlı ses kaydı, diyalogların dublajı,
ses efektleri, müzik, ses efektleri), ancak her anda bunların dozunu artırın

ve nadiren tamamen sağlam kriterlere dayanır. Sonuç şudur:
Bitmiş fılmde, ses olayları en çok takdir edilenler tarafından
Anlatılanlarla, onun hakkında verdikleri bilgilerle ilgili olup olmadığı.
4°, son olarak, olduğu haliyle sinemada, olduğu gibi seyirciler için,
insan sesinin yanı sıra hiçbir ses yoktur. şunlar var
ses ve diğer her şey. Başka bir deyişle, herhangi bir ses magmasında,
“Bir insan sesinin varlığı, etrafındaki algıyı hiyerarşik hale getirir”
(Chion, 1982). Sesin bu üstünlüğü film müziğinde de buna karşılık geliyor:
yukarıda kurgunun yaygınlığı hakkında söylediklerimize
genel olarak filmler: her ikisi de filmlerin olmadığını doğruluyor
serbest çalışmalar, az ya da çok gelişigüzel röprodüksiyonların istiflenmesi
gerçek olaylardan ibarettir ancak amaçladıkları insan denek için
tasarlanmıştır.
dünya ve yaşam deneyimini besler.
Genel olarak, film müziği az çok organize bir yan yanadır
Kendilerini bulan mesajların, içeriklerin, bilgilerin, duyumların
mekânlara göre dağılma biçimleriyle anlam ve dinamikleri
sinema alanının hayal gücü. Film müziğinin birkaç analizi var
yeterince açık olan bu temel nedenlerden dolayı bir filmin
kendiliğinden görülmesi (en az düşünceli izleyici tarafından bile) ve
esas olarak, çünkü film müziği hiçbir zaman tek başına gelmez ve elimizde
hiçbir şey yoktur.
onu izole etmek için ilginç bir analitik jesti asla düşünmedim. Bu değil
prensip olarak imkansız veya ilgisiz olmayacaktır; şunu not edebiliriz:
örneğin Godard'ın film müziği vardı
şüphesiz olmaya değer bulduğu filmi Nouvelle Vague (1990)
kendisi dinledi; daha genel olarak, film müziğini dinlemek
Görüntü olmadan bir filmin görüntüsü bazı durumlarda son derece açıklayıcı
olabilir.
en azından insanların yeni ilişkileri algılamasını amaçlayan bir araç olarak
filmin içinde. Bu anlamda mükemmel bir eğitim aracı teşkil edecektir:
erişime sahip olmadan önce bir grup öğrenciye bir film müziği dinletin
örneğin görüntünün üzerinde değişen etkiler olabilir,
analiz açısından faydalıdır.
Aynı "göstergebilimsel" dönemde Metz'in dil kuramı
Bazen kodların bir kombinasyonu olarak sinematografik
Film müziğini (diğer şeylerin yanı sıra, gürültüleri ve ambiyansları) analiz
etmek için çalışır.
kod terimleri. Muriel'in film m

filme özel ses kaydı ve miksajı ve aynı zamanda “ses gerçekçiliği”
var. Tamamen post-senkronlaştırılmış bu film,
Diyaloglar, çelişkili bir şekilde, dürüstlükle, kesinlikle ayrıcalıklı kalır.
1960'ların başındaki "canlı devrim"den edinilen sesler:
sık görülür, alışılmadık bir düzeyde geri yüklenir, hem (manipülasyonda)
anahtarlar, apartmandaki karakterler değil) kapalı (sirenler,
tekne motorları); analist için "Hélène'in dairesi çok gürültülü
boş bir kabuk gibi", tüm şehrin ölçekli bir modelidir. THE
Sokakta her zaman anlaşılır kalan konuşmalar
genellikle agresif parazit seslerin (kornalar, sirenler) serpiştirildiği
ambulans, motosiklet motoru, hoparlörden sloganlar atıldı). İçinde
Üstelik filmin müzikleri de bu sesleri ve adamın sözlerini içeriyor.
müziği de içeren genel bir skordaki karakterler,
Henze'den çok süreksiz.

2.2 Film müziğinin analizi

Müziğin filmde benzersiz bir konumu vardır. O biri
vokal olmayan ses öğeleri, ancak çoğu zaman kendi organizasyonu altında
özellikle melodik form onu bir sese yaklaştırır. Bu açık olabilir
bir karakter şarkı söylüyorsa; Salammbô'nun muhteşem havası (tarafından
hayal edilen opera)
Bernard Hermann, Yurttaş Kane için [Welles, 1941]), Susan tarafından
seslendirilmiştir.
herhangi bir konuşmadan daha fazlasını söyledi (Aumont, 1999) ve
Schumann'ın Gertrud'da (Dreyer, 1964) icra ettiği şarkısı bunun vesilesidir.
önemli duygusal oyunculuktur (Revault d'Allonnes, 1990). Ama o değil
müziğin sesle bu evliliğine kesinlikle gerek yok
anlam ve duygu yüklü bir söylem değerine sahip olduğu; karışık
Ford'un La müziği için kullandığı geleneksel Amerikan şarkıları
Fantastic Ride (1939) bunların söylenmesini gerektirmiyor
rolünü oynamak için: bu, sözde film için ortak olan kültürel bir fondur
ve izleyiciye (Buscombe, 1992) – bu şu anlama gelse bile, eğer ikincisi
değilse
Amerikalı ya da üç çeyrek asır sonra yaşıyor, bu referanslar çok az
bariz.
Müziğin ve sesin potansiyel eşdeğerliği değişkendir, örneğin
örneğin analizde (Chion, 1985) gösterildiği gibi
Le Plaisir'in üç eskizinden ikincisi olan La Maison Tellier'deki müzik

(Ophuls, 1952). Çeşitli repertuarlardan ödünç alınan bu müzik dağıtılıyor
Hikayenin üç yerinde dengesiz bir şekilde: Tellier'in evi (bir ev)
sokakta kurulan fuhuş), kırsal kesim (fahişelerin gittiği yerler)
bir “ilk cemaate” katılmak, sonunda tekrar geneleve gitmek,
bir partinin gerçekleştiği yer. Chion, dört müzikal unsuru tanımlar
farklı: 1°, temaları bir araya getiren danslı (veya dans edilebilir) bir karışık
e
19. yüzyılın hafif müziğinden alınmış ve genelevle ilişkilendirilen; Bu
aslında bir tema ya da ana motif değil, bir dizi melodidir
zayıf farklılaşmış ve karışık, ritmik ajitasyon hissiyle bağlantılı
e
hayati ve özet. 2°, bir şarkı (başka bir 19. yüzyıl bestecisi Béranger'dan),
La Grand-Mère, filmin yalnızca en çok kullandığı müstehcen bir şarkı
daha zararsız ve tek bir güdüyü, gençliğin pişmanlığını modüle ediyor.
Müzikal olarak bu tema bir düşüş, bir pişmanlık, bir
nesli tükenme; ilk başta tamamen enstrümantal, sonra uğultu, yavaş yavaş
onun sözleriyle giyinmiş ve "metresi" tarafından tüm gruba iletilmiştir.
3°, bir Katolik ilahisi, Sana daha yakınım, Tanrım, o zamanlar meşhurdu,
orta kısımla sınırlı olan ve ilk kez enstrümantal versiyonda görünen,
Bir çocuk korosu tarafından şarkı söylenmeden önce aniden bir şarkı
kesintiye uğrar.
Büyükanne'nin örnekleri “duş gibi, duş gibi”
Şu ana kadar bastırılmış dini duygular.” 4°, son olarak Mozart'ın Ave Verum'u,
karma koro ve orkestra için "muhteşem olduğu kadar kısa" bir eser
e
18. yüzyılın sonlarında küçük kilisenin üzerine ilahi bir lütuf gibi düşen
daha sıradan ayin müziği. Film bize şunu göstermiyor:
Bu oyunun icracıları, ancak din adamlarının tepkilerini vurguluyor
ve iletişim kuranlar, sanki bunun ezici etkisinden acı çekiyormuş gibi
müzik, "kamera gökyüzüne çıkıyor ve geri iniyor, bağlanıyor,
kilisenin geniş bir tanımı, tüm sadıkların birbirine
diğerleri aynı zamanda cenneti ve dünyayı birbirine bağlar. İyi örnekleme
ağırlıklı olarak karışık için işlevsel olan çeşitli efektlere sahip müzik,
şarkı ve ilahi için duygusal, Mozart için “yüce” ama
Biraz daha geriye giderek Chion'un ince analizine şunu eklemeliyiz:
tüm bu müzik, sanatsal statüdeki eşitsizliklerin ötesinde,
Batı müziğindeki aynı kültürel ana aittir ve bu
film bu nedenle bir

ancak minimum düzeyde bilgi gereklidir: eğer biri yapamıyorsa
Tonal müziği atonalden, minör tonu majörden ayırt etmek,
rüzgarları ve telleri nasıl tanıyacağımızı bilmiyorsak, eğer rüzgarları ve telleri nasıl tanıyacağımızı bilmiyorsak,
Orkestranın kompozisyonu, riskleri vereceğimiz açıklama oldukça
fakir. Eğer Batı müziği değilse iş karmaşıklaşıyor.
örneğin birçok Mizoguchi filminde olduğu gibi gagaku veya
raga, bazı Satyajit Ray filmlerinde olduğu gibi. Sadece
enstrümanlar aynı değil ama müziğin anlayışı, tarzı
tonlar, yasal aralıklar (Batı ölçeğindekilerden farklı)
12 ton) ve bir müzik parçasının normal yapısı
genellikle rock veya Beethoven dinleyenler için kafa karıştırıcı. Orada
Tüm filmler için de geçerli olan bir açıklama: bir filmin müziğinin analizi.
Film kültürel alana girer ve bu nedenle bir kültür gerektirir.
(filmlerdeki resmin analizi gibi). Her zaman yapabiliriz
Analizi kişisel tepkilere dayandırın, ancak sınıra hızla ulaşılır
ondan alabileceğimiz şeye ulaşmak ve müzikal konularda başka yerlerden daha fazla,
repertuvar(lar)ın bilgisine duyulan ihtiyaçtan kaçamayız
filmdekiler bunlar. John gibi İrlanda asıllı olan Gallagher
Ford, kitabında (1986) sayısız şeyi tanımlamakta hiç zorluk çekmiyor.
eserlerini vurgulayan geleneksel ve popüler şarkılardan alıntılar
Bu film yapımcısı, ancak Satyajit Ray (1992) hakkındaki kitabında Tesson
şunları söylüyor:
alıntılanan müzik eserlerini takdir etmek için daha fazla çaba (ve
gerçekleştirilen) Le Salon de musique'de (1958).
2.3 Gerçekçi seslerin analizi (sesler, ortamlar, kelimeler)
Sesleri, ortamları ve kelimeleri bir araya toplayarak örtük olarak takip ederiz.
Chion'un konumu ve onun gibi ses için ayrı bir yer ayıracağız
bir yandan insan (ve anlaşılır diyalog), bir yandan da müziğine
diğeri. Ancak böyle bir gruplandırmanın çok belirsiz olması gibi bir
dezavantajı vardır.
hem içsel düzeyde (“ambiyans” kavramının açıkça ifade ettiği gibi,
yapılandırılmış ses pasajlarını, karışık sesleri ve kelimeleri kapsar.
bireyselleştirilebilir) ve dış düzeyde, çünkü sınırlar gözeneklidir.
Çoğu durumda kendimize kelimelerin öyle mi yoksa öyle mi olduğunu
sormamız gerekecek.
anlaşılır değildir (ve dolayısıyla söylenenleri dikkate alacak olursak
açıkça algılanm

müzik veya gürültü. Bu son noktaya ilişkin klasik bir örnek,
Kuşlar (Hitchcock, 1963), Hermann'ın müziği arasındaki ortaklığın olduğu,
Kaydedilmiş kuş sesleri ve yeniden işlenmiş ya da uydurma kuş sesleri
elektronik olarak onları çözmek zor olacak kadardır. filmleri
Tati genel olarak konuşma ve konuşma arasında daha nadir görülen bir
karışıklığın örneğidir.
sesler; Mösyö Hulot'un Tatilleri romanındaki karakterler ne diyor?
(1953) veya Amcam (1958) pek çok sahnede kesinlikle
alaka, bir tür sözlü söylenti gibi (sistem
Boğuk ünlemlerin ve yansımaların az çok olduğu Playtime [1967]
belirsizliği, nadir açıkça ifade edilen diyaloglardan büyük ölçüde daha ağır
basmaktadır).
Tüm film müziği içerisinde gürültüler en çok bağlantılı olan bileşendir
1930'larda sesli sinemanın icadına; aslında neredeyse hiç yoktu
müzikten farklı olarak sessizlikte varoluş yoktur (ki bu
genellikle oturuma eşlik eder) ve diyaloglar (kısmen kopyalanmıştır)
ara başlıklar). Bu dönemin filmleri arasında neredeyse pek çoğu
özellikle deneysel olanın sınırlarını aşmaktan çekinmeyen
hızla inandırıcı hale gelecektir. Bay Lanetli (Lang, 1931) gibi bir film
bu seviyede olağanüstü bir zenginliğe sahip ve oldukça avantajlı
sistematik olarak kamera dışında: böylece ana motif ilk andan itibaren ıslık çaldı
katilin ortaya çıkışı, sokaktan geçenlerin çığlıkları, guguk kuşu
Elsie'nin annesi ve annesi boş merdiven boşluğundan sesleniyor, çivi sesi
Suikastçı, onu fark ettiğinde tavan arasında toparlanmaya çalışır.
yeraltı dünyası vb. Ancak bu geçiş dönemi konu değildi.
Bu açıdan sistematik çalışmalar.
Genel olarak gürültü analizi yalnızca birkaç yaklaşımın ortaya çıkmasına
neden olmuştur.
küresel teoriler. Chateau'nunki (1976), geliştirilmiş olmasına rağmen
çok özel bir nesneye (Robbe-Grillet filmleri) yönelik olarak,
verme kaygısı nedeniyle hala ilginçtir (ve muhtemelen kullanılabilir).
Rasyonel tipolojiler. Birbirini takip eden ikiliklerle, daha doğrusu,
geçti, şunu ayırt ediyor:
– bağlantılı ya da bağlantılı olmayan sesler (görüntüye, öyküye); bir
kombinasyon
Görsel-işitsel bağlantı, ses ve onun yayılım kaynağı
aynı anda ortaya çıkar, aksi takdirde serbest kombinasyondan bahsederiz;
– fonik (yani eklemli) ve fonik olmayan sesler;

gürültü, vb.);
– insan veya insan dışı kökenli sesler;
– doğal sesler, enstrümantal sesler (aralarında
yeni ortaya çıkan elektronik seslerde yer alıyor
Pierre Schaeffer, Pierre Henry veya Michel Fano gibi müzisyenler;
– somut sesler ve müzikal sesler (geniş anlamda).
Bu kategoriler ayrıcalıklı değildir ve belirli bir ses açıkça
ile ilgili olarak gördüğümüz gibi bunların birçoğuna aittir.
müzik. Chateau'nun ince detaylarına rağmen, onlar
bazı temel sorunlar yaratmaya devam ediyor. “Bağlantı” kavramı
örnek belirsiz durumlara yol açabilir, çünkü her zaman böyle değildir
Duyduğumuz sesin buna ait olup olmadığını kesin olarak bilmek mümkün
şunu görüyoruz; Filmin canlı sesi varsa (filmle senkronize olarak
kaydedilmişse)
resim), bu bağlantı daha garantilidir, ancak bu durumda bile
karışımın yapılmadığından asla emin olamaz; yargılamak istiyorsak
çekim koşullarından bağımsız olarak bağlantı, bu şu anlama gelir:
her seferinde aşağıdaki gibi bir bağlantıyı göz önünde bulundurarak bir
hipotez ortaya koymak için
makul olup olmadığı. Aynı şey, ayırt edilen diğer parametreler için de
geçerlidir.
Chateau, insan kökenli olup olmadığı gibi (her zaman belirlenemeyen,
özellikle
tam olarak amacın bu olduğu tür filmlerinde – örneğin
L'Emprise [Furie, 1983], görünmez bir varlığın süper güçlerle donatıldığı yer
dilin sınırında olan çeşitli biçimlerde duyuldu
gerçekten çare).
Bu son örnek, saf ses özelliklerinin nasıl olduğunu açıkça göstermektedir.
Konuşma ilginçtir (ve muhtemelen anlamlıdır). Tek Yön
Bunu sağlamanın basit yolu, bir filmi altyazısız izlemektir.
bilmediğimiz dil; iletilen bilgi miktarı
kelimelerin tonuna, ritmine, seslerin tınılarına, hatta
az ya da çok müzikalitenin ürettiği çağrışımlar
o zaman konuşma daha belirgin hale gelir. Bu bir nevi kalite
bir kez ortaya çıktığında, konuşmanın ses "imgesi"
anlamsal içerik. Bu Bazin'in kitabında gözünden kaçmadı.
Welles'in (1950):
“Radyo deneyimi Welles'in görüntünün ses kısmını yenilemesine olanak
sağladı

geleneksel. [...] Kane'den veya The Guardian'dan bir sahne sırasında gözlerinizi kapatmayı deneyin.
Amberson, birbirine tepki veren seslerin renklerine ve seslerin bireyselliğine şaşıracaksınız.
her ses. »
Bu hala analize açık ve yeterince değerlendirilemeyen bir alandır.
2.4 Diyaloglar ve ses sorunu
Diyaloglar, belirttiğimiz gibi, tekildir.
film müziğinin önemli bir parçası. Bir yandan, yukarıda belirtilen ayrıcalıktan yararlanıyorlar.
Chion: İnsan sesleri tarafından söyleniyor ve bu nedenle dikkatimizi çekiyorlar ve sempatimizi öncelikli olarak; öte yandan, bir duygu aktarıyorlar
diğer ses öğelerinden çok daha açık,
en motive edici sesler bile. Bu nedenle diyalogların analizi
kaçınılmaz olarak iki taraf: biri anlamsal, söylenen metne bağlı, onun anlamlar, diğer göstergebilim ise bu metnin nasıl sunulduğuyla ilgilenir.
Kelimenin tam anlamıyla ifade edilmesiyle söylendi (ve sadece "hangi" anlamında değil)
konuşmak ? "). Bir transkripsiyon üzerinde gerçekleştirilebilecek metin analizi
yazılıdır, dilseldir; herhangi bir analize benziyor
Anlamın anlaşılması, çağrışımların belirlenmesi meselesi olan metinde, ifade oyununu anlamak; bunun için muhtemelen olabilir
Diyalogların bir ifadesini telaffuz edildiği şekliyle karşılaştırmak ilginç
aslında filmde senaryo ve/veya yönetmen tarafından planlananlarla birlikte çekimden önce kesiliyor.
Konuşulan diyalogların analizi, şu konulara odaklanır:
diğer fenomenler: karakterin fiziği tarafından bilgilendirilirler, onlar
sesler ve atmosferlerle örtüşürler, bize bir sırayla ulaşırlar
hiçbir şey yapamayacağımız ve ses özelliklerine sahip olan
hemen etkiler. Vanoye (1983) film boyunca şunları analiz eder:
Oyunun Kuralları'nın (Renoir, 1939) başından itibaren diyaloglar
dramaturjik (karakterlerin kim olduklarını bilmeden önce nasıl konuştukları) vardır), gürültülü (bir ses nasıl “radyofonik” hale gelir), duygusal
(Jurieu'nun cümleleri üzüntüden üzüntüye geçişi nasıl ifade ediyor?)
öfkesi ve spikerin öfkesi, onun utancı). Daha ileri gidebiliriz ve
Diyalogların analizinde konuşulan sözün karakteristik özelliklerini öne çıkarır.
Vanoye, diyalogların transkripsiyonlarında (L'Avant-scène'den) şunu belirtiyor:
sinema), bu özelliklerden birkaçının ihmal edilmesi: tereddü

tekrarlar, kısa duraklamalarla ifadelerin bölümlere ayrılması veya
sessizlikler, belirli değişmez biçimlerin kullanımı,
konuşma hızına. Ayrıca bazı hususların önemine de dikkat çekiyor.
Sözlü iletişime eşlik eden pragmatik araçlar:
sözlü, tonlamalı unsurlarla gerçekleştirilen alışverişlerin düzenlenmesi,
jestlerle, bakışlarla. Schpountz'un giriş dizisi (Pagnol,
1938) bu tür sözlü özelliklerle doludur; şahıs zamirleriyle ilgili oyun
Amca ve amca arasındaki yüzleşme sırasında oyuncuların diksiyonu
vurgulanıyor.
yeğen ; amcanın cümleleri çok fazla tekrar içeriyor,
tereddütler, alışılmadık sözdizimsel ifade değişimleri, onomatopoeia,
Cevapları birbirine bağlayan pragmatik özellikler, cümle sonunda altının
çizilmesi…
Kısacası spontane (doğaçlama) konuşulan bir metin hissine kapılıyoruz.
tabii ki oyuncu tarafından öğrenildi). Analist bununla yüzleşecek kadar ileri
gidiyor
Bu diyaloglar ve onların aktörlerin jestleriyle sunumu
bir örnek olarak, duygulanımların tezahürü, sözel akışın düzenlenmesi:
Diyalog işitilebilir önemliliğiyle analiz edilir ve
yalnızca dramatik ama fiziksel (hatta fizyolojik).
Başka bir çalışmada Vanoye (1985) “pragmatik”i kullanmaktadır.
Grice'ın dört konuşmayı karşılaştırması için "konuşkan"
filmsel, ikisi kurgu filmlerden (Pialat, Rohmer), diğer ikisi
Röportajlara dayanan araştırma filmleri (Godard, Perrault). Grice
(iyi konuşmanın ünlü "özdeyişlerinin" mucidi) şunu öne sürüyor:
Bir konuşmanın rolünü yerine getirebilmesi için kurallara dayanması gerekir
tüm konuşmacılar tarafından kabul edilir; Ayrıca bir konuşma şunları içerir:
belirtilenlere eklenen açık olmayan anlamlar (içerme düzeyi)
açık. Vanoye böylece Godard ile bir başkası arasındaki konuşmalardan birini
analiz ediyor.
Fransa Tour Détour Deux Enfants'tan (1979) küçük bir çocuk: diyalog
soru-cevap modunda ifade çiftleri halinde yapılandırılmıştır ve
her zaman alışverişi başlatan erkek sesi kapalıdır. Küçük kız
Yerleşik etkileşim ritüeline boyun eğer ve "ilkesine" saygı duyar.
soruları yanıtlarken işbirliği” yapıyor, ancak azaltarak buna direniyor
minimum düzeyde etkileşim (çok kısa cevaplar); onun sesinin tonu
cevaplara kişisel bir yatırım göstermiyor ve görünüşü
neredeyse hiçbir zaman kameraya doğru yönlendirilmez, an

Eğitim durumunun doğasında olan şiddeti vurgular ve daha geniş anlamda,
yetişkin/çocuk oranına göre. Bu konuşmada ve diğer filmlerin konuşmasında,
Analiz iletişimsel etkileşime odaklanır, ayrıca
özel olarak filmsel parametreler (ölçek ve uzunluk) kullanın.
çekimler, konuşmacının görüntüdeki varlığı veya yokluğu ve genel olarak
konuşmacının ilişkisi
görüntüye kaydedilen konuşma). Araştırmaya çok da uzak değiliz
1990'lı yıllardan itibaren yürütülecek söylemin pragmatiği
(örneğin Michel de Fornel tarafından,
seksek oynayan çocukların konuşmaları).
Farklı bir yaklaşımla Marie (1974) konuşma sistemini analiz eder.
Muriel'de (Resnais, 1963). Bu "konuşkan" filmde şunu kullanıyoruz:
dil bol miktarda bulunur, ancak dramatik işlev birincil değildir ve
sıradan konuşmaların parçaları, ilerleme için gerekli değil
olay örgüsünün sık sık birbirine yapıştığı; analiz şunu vurguluyor
Tekrarlayan yapıların sıklığı, ton ve ritimde kesintiler,
ortak yerlerin bolluğu ve tüm sözlü kayıtlar –
diyalog, mikro hikayeler, dış ses yorumları, şarkı, konuşma
senkop. Marie'ye göre konuşma tarzlarındaki bu heterojenlik ve
anlatım ve hikayenin ilerleyişinden daha fazla veya daha az mesafe,
filmsel konuşmayı karakterize etmek (teatral konuşmaya karşı); ayrıca şunları belirtiyor
bu kelimeler içerik açısından odak noktalarına göre belirlenir
yiyecek ve işkence olmak üzere iki tema etrafında şekilleniyor ve gösteriler yapılıyor.
filmin anlamına en güvenli erişim yollarından biri olduklarını.
Bir filmin sözlü diyaloglarının analizi,
başvurduğumuz dil teorilerinin varlığını ortaya koyar.
1970'lerde pragmatiğe yönelik yapısal analizler
1980'lerden itibaren (ve bugün hala bu oldukça esnek teoriler
hiçbir zaman tamamen terk edilmemiş olmak) veya daha istisnai olarak,
retoriğe yöneliktir (Soulez, 2011), ikinci yaklaşım buna odaklanmaktadır
bir filmin diyaloglarında (ve daha geniş anlamda, telaffuzunda),
izleyiciye hitap etme bilincini ve kaygısını belirtir.
muhatap (Casetti [1986] tarafından daha önce ileri sürülen bir fikir); Soulez
örneğin Hiroşima mon amour'un meşhur ilk cümlesini analiz eder
(Resnais, 1959), "Hiroşima'da hiçbir şey görmedin", sanki hiçbir şeye hitap etmiyormuş gibi
yalnızca kadın kahramana (o da yanıt verir) ama ay

Bu sesin kapalı konumunda “sen” etkisi oluşturan her şey
En azından altta yatan, filmin retorik bir okumasını sunan “tribün”
temsil sorunu etrafında Bu arada şunu not edelim, burada olduğu gibi
Diyalogların analizinin varsaydığı diğer birkaç olay
özellikle analist ile film arasında dilsel bir topluluk; Biz
Bir filmi kendi dilinde veya başka bir dilde aynı şekilde analiz etmez.
yabancı dilde, hatta kişinin kendi dilinde ama farklı bir dille konuşulması
aksan (çalışmaları bizimkinden çok uzak olan Perrault'un filmlerine bakın)
fonetik olarak altyazılı olmaları gerekiyordu).
Konuşmayla ilgili bu çalışmaların tümü ses sorununa değiniyor, ancak
onu ana nesneleri haline getirirler. Sesi incelemek, tanımı gereği, bir şeyi
incelemektir.
kişinin anında tezahür etmesi ve bu yüzden değildi
film analizlerinde yalnızca teorilerin kanatları altında gerçekleştirilen
ister insan ruhuna dair teoriler olsun, ister daha yakın zamanlarda olsun
vücut teorileri. Diğer alanlarda olduğu gibi bu alanda da
Uzun süredir aslan payını psikanaliz alıyor, film analizi ise
edebi, göstergebilimsel ve hatta sosyal bilimlerde güçlü bir trend izledi
bütün bir dönemin (1980'lere kadar). Üstelik hiçbir eksiklik yok,
Büyük psikanaliz teorilerinde,
Yorumlama filmi gibi önemli bir prodüksiyona uygulamak
Bilinçdışı ve espri (Freud)'da ya da seminerde rüyalar
Çalınan Mektup (Lacan). Konuyla ilgili diğer teorilerden daha fazlası,
uygulamalı psikanaliz gösteri sorunuyla ilgileniyordu (bkz.
Etkisi uzun süre çok güçlü olan Mannoni [1969]) ve
genel olarak bakış açısına: uygulamalı psikanaliz büyük bir başarıya sahiptir.
bakışın görüntü olmadığını bir kez ve son kez göstermeyi hak ediyor
bir his ama psişik bir eylem, şöyle bir şeye yanıt veriyor
bir arzu (görme arzusu veya daha da içgüdüsel olarak görme dürtüsü)
veya skopik sürücü). Daha yerel olarak şunu ekleyebiliriz:
1970'lerde belirli sayıda birleştirme teorileri oluşturuldu.
eşit olmayan ikna edici sonuçlar, psikanaliz (özellikle
Lacancı), dilbilim (özellikle Saussurecü) ve Marksist
ideoloji (bu toplantının özellikle ayrıntılı bir örneğine bakın)
[Althusser, 1970]). Son olarak şunu belirtmek gerekir ki, bu kapsamda
yürütülen çalışmalar
aynı 1970'lerde, yeni doğmakta olan feminizmin himay

bakmak (eril) ve bakılmak (kavram) arasındaki fark etrafında
bakılacak-olmak, Mulvey'de [1975]).
Ancak bu çalışmaların hepsinde bakış (skopik dürtü)
sesten çok daha fazla çalışılmış ("çağrı" dürtüsü); şüphesiz
konuşmanın ilk ve ana tezahürü olan konuşmayı yapar.
ses – daha eşit şekilde akar, dağıtımla daha az işaretlenir
cinsiyetler arası sosyal ve psişik, bakışın bununla çok ilgisi var:
sesin tınısı dışında gerçekten farklılıklar var mı?
cinsiyet, erkek ve kadın sesi arasında? biz ayrılıyoruz
açık soru. Ayrıca son olarak mevcut analizler
Sesle ilgili endişeler sanıldığından daha mı az teorik?
bekleyin ya da en azından bunlar oldukça ampirik bir duruma dayanıyor
teori. Fransızca'da bu temanın ana başlatıcısı Michel
Chion'un kendisi ilk olarak psikanalizden etkilendi, ancak
tek bir çalışma aracılığıyla (Vasse, 1974), bir çocuk psikanalistinin çalışması ve
yalnızca iki klinik vakaya dayanmaktadır; geçerken şunu belirtebiliriz ki
kitap, psikanalizde ne kadar kolay çizdiğimizin tipik bir örneğidir.
çok az sayıda deney teorisi - tutum bazen kopyalanır
filmsel analiz meselesi... Chion söz konusu değil ve onun kullanımı
Vasse'nin tezi (insan sesinin tüm kullanımını çığlığın yayılmasıyla ilişkilendirir)
İlkel, dolayısıyla göbek kesiminde) daha verimli olduğu için daha verimlidir.
Bu kavramsal çerçevenin içinde katı bir şekilde yer almayan, ancak bunun bir parçası olan
sırayla başka bir çerçeve (acousmêtre teorisi, hayali bir varlık)
görmeden duyuyoruz) sayesinde somut vakalarla ilgilenebiliyor
sesi yayıldığı yeri görmeden dinlemek. Böylece zenginleştirir
Doktor Mabuse'nin Ahit'i gibi bazı klasik filmleri okumak
(1933), Lang'in sürgünden önceki son Alman filmi ve bir manifesto filmi.
talkie'nin lehine: Aslında filmin ana fikri ayrılmaktır.
Mabuse dilsizdir ama onu bir başkasının ağzından konuşturmak için
görünmez kalır ve sesi daha da duyulur
bir kayıttan: “dilsiz bir beden, bedensiz bir ses, böylece bölünmüş olur
korkunç Mabuse'ye hükmetmek için”. Mabuse'nin gücü
Kötülük ilkesi bu adlandırma ve görme yasağından kaynaklanır.
karakterler sırayla kendilerini empoze eder ve bir karakterin rehberliğinde
arayışındaki temsilcisidir (Hofmeister – giderken delirir)
Mabuse'nin adını telaffuz edin), izleyici duym

Bölüm 5
Analizin kısa tarihi
1. SİNEMA OKULLARI VE SİNEMA ELEŞTİRİSİ
ANALİZ KROTALARI
Analiz faaliyeti yıllar boyunca birçok farklı ülkede gelişmiştir.
1920'li ve 1930'lu yıllarda sözlü veya yazılı olarak, esas olarak
iki alan, eleştiri ve ilk film kulüpleri bir yanda,
mesleki veya daha geniş anlamda sanatsal ve kültürel eğitim
yapraklar.
1.1 Film yapımcılarının eğitimiyle ilgili ilk analizler:
SM Eisenstein
Analiz geleneğinin eskiliğinden daha önce bahsetmiştik.
çeşitli bağlamlarda fılmler. İki ana kaynak şunlardı:
eleştirinin uygulanması (bkz. Bölüm 1) ve öğretim. Biri
Bu alandaki öncüler genç sinemacı Lev Kuleshov'dur.
1919'dan itibaren sinemanın ilk öğretmenlerinden biri olma fırsatı
Moskova Devlet Sinematografi Okulu'ndan. 1929'da bir yayın yayınladı.
Sinema sanatının temellerini ele alıp sentezlediği Sinema Sanatı adlı küçük
bir kitap.
On yıllık öğretmenlik deneyiminden edindiği teorik ve pratik. O
Ancak belirli fılmleri analiz etmez, asıl olanlarla ilgilenir
Sinema sanatının sorunları hem teorik hem de
Senaryodan kurguya ve oyunculuğa kadar pratik. oyunuyla ilgili yaptığı
araştırma
aktör bugün hala orijinaldir çünkü bir teori geliştirmektedir.
Yönetmenin bu durumu esnetmesine izin vermesi gereken aktörün
“çerçevelenmesi”

Sahnelemenin genel hesaplamasına isyan eden malzeme. Kuleşov evlenme teklif etti
için tüm olası hareketlerin oldukça analitik bir tablosu
gövde kameranın önüne yerleştirildi; Bu teorik makale sıklıkla ele alınacaktır.
daha sonraki "sinema gramerleri", 1930'lar ve 1940'larınkiler,
daha sonra film kulüplerinden film kayıtlarıyla, minimum ön yapılandırmalarla
1960'lı yıllardan kalma analizler.
Ancak her şeyden önce doğrudan dikkate alınabilecek kişi S. M. Eisenstein'dır.
1934'te bir analizin analizini yayınladığında analizin doğrudan atası olarak kabul edildi.
Ünlü filmi The Battleship'ten kısa bir parça (yalnızca 14 kare)
“Potemkin” (1925). Daha önce yapılmış bir çalışma yok gibi görünüyor
bir dizi çekimin böylesine sistematik bir analizine yol açıyor. Bu analiz
Fransızca olarak da çok uzun bir süre yayınlanmadı çünkü henüz yayınlanmamıştı.
ancak 1969'da tercüme edildi. İlginçtir ki bu yayın
aynı dergide (Cahiers du cinéma) yayımlanmasından altı ay önce
Bellour'un adadığı filmin ilk "yapısal" analizinden biri
Hitchcock'un The Birds (1963) adlı eserinden bir parça, incelediğimiz analiz
Daha fazla yorum yapacağız.
Eisenstein bu analizi yayınladığında çatışmanın tam ortasına müdahale etmişti.
“Şair-montagist” film yapımcıları ile film yapımcıları arasındaki ideolojik karşıtlık
“gerçekçilik” estetiğinin ortaya çıktığı anda “prosateurs-anlatıcılar”
sosyalist” – sosyalistliğe geçişin mümkün kıldığı bir gerçekçilik biçimi
konuşmak – hegemonik olma yolundadır. Sadece birkaç yıl
son büyük sessiz filmlerden sonra onların metaforik yükü ve
zavallı, kendisini eleştirmenler ve resmi film yapımcıları tarafından aşağılandığını düşünüyor.
yaşayan insanın “gerçekçi” temsilinin gerekliliği,
çağdaş insan ve günlük yaşam. Eisenstein'a göre mesele
Halen üstü kapalı ama tehlikeli olan formalizm suçlamasıyla karşı karşıyayız.
Makale çok uzun değil ve Eisenstein bir kez olsun bu fikrinden vazgeçiyor.
Açıkça duyurulmuş ve tanımlanmış bir projenin yararına olağan konu dışı açıklamalar:
aşırılıklara karşı “sinematografik dilin saflığını” savunmak
tiyatro ve edebiyatın “klasiklerine dönüş”

ve bunu kaliteli dilin bir örneği olarak kabul edin: yönlendirme
Sık olmayan yapıcı analiz ve eleştiri.
Analizin ana çizgisi yazar tarafından çok net bir şekilde açıklanmıştır.
Analizinin başında:
"Ardışık düzlemlerin plastik bağımlılığını göstermek için kasıtlı olarak seçtik
şok edici sahnelerden biri değil, ilk gelen pasaj: sahnenin art arda on dört
çekimi
“Odessa merdiveninde” vurulmadan önce. Bu Odessa sakinlerinin yaşadığı
sahne
isyancı savaş gemisine erzak yüklü kayıklar gönderin.
Dostça selamlaşma dalgası iki temanın kesin bir şekilde kesişmesine göre
inşa edilmiştir:
– Kayıklar savaş gemisine doğru koşuyor;
– Odessalılar dostça işaretler yapıyor.
Sonunda iki tema birleşiyor. Esas itibarıyla kompozisyon iki düzeydedir:
alanın arka planı ve ön planı. Alternatif olarak temaların her biri baskın hale
gelir, geçer
ön planda ve diğerini ikinciye iter.
Kompozisyon şu şekilde oluşturulmuştur: 1°, iki düzlemin (çerçevenin içinde)
plastik etkileşimi üzerine,
2°, iki derinlik düzleminin çizgileri ve şekillerinin çerçeveden çerçeveye
değiştirilmesi üzerine
(düzenleyerek). İkinci durumda, kompozisyonun çalınması sanatçıların
etkileşimi yoluyla gerçekleştirilecektir.
önceki görüntünün plastik izlenimlerinin bir sonraki görüntüye şok ya da
şokla katılması
bir dizi eylemle. »
Analizin tamamını burada ayrıntılı olarak tekrarlamak mümkün değildir,
bu prensip beyanının hemen ardından gelir. Fotoğraf panosu
ve bizzat Eisenstein'a ait olan aşağıdaki diyagramlar (resim 24) bize şunu
sağlayacaktır:
yazarın programını nasıl uyguladığını hızla anlayın
analiz. Örneğin II, III, IV, V ve VI düzlemlerinde şunu fark edeceğiz:
açıkça altı çizilen plastik bir temanın görünümü ve dönüşümleri
diyagramlarda olduğu gibi: bir daire yayının teması. Diyagramlar
aynı zamanda verilen biçimsel önemi de çok açık bir şekilde ortaya
koymaktadır.
örneğin çerçevedeki hareketlerin yönlerine ve
çerçeve dışına doğru bakış yönleri (özellikle bkz. planlar I, II, III,

24 [ve sonraki sayfalar] “Potemkin” Savaş Gemisi (S.M. Eisenstein, 1925). Yazarı tarafından analiz edilen kayık dizisi.

Bu analizde en dikkat çekici olan şey onun karakteridir.
son derece resmi; Eisenstein ayrıntılara büyük önem verir.
çekimlerin kompozisyonu, kadraj, ardışıklığın plastik tarafı
çerçeveler vb. – elimizdeki bir film için bu şaşırtıcı görünebilir
özellikle lirik gücü ve devrimci coşkuyu övdü. O
bu tam olarak lirizmin, iletişimsel coşkunun,
ve sonuçta filmin politik etkililiği ancak şu şekilde sağlanabilir:
Titiz resmi çalışma, ihlaller de dahil olmak üzere kendi yasalarına uyma,
Sinemayı daha fazla gerçekçiliğe döndürmek şöyle dursun, onu yalnızca
düzleştirir. Eğer
Eisenstein bu daire yaylarını, bu dikeyleri ve çizgileri fark etmek için çok
zaman harcıyor.
bu yataylar, bu çift ve tek gruplar, bu sadece daha iyiye gidiyor
planı siyasi ve resmi olarak tam yerinde ortaya çıkarın.
kırmızı bayrak (XIII):

“Ana yelken küçük yelkenlere dağıldıktan sonra yeniden bir araya geliyor; ama bu
Artık bir yelken değil, “Potemkin”in üzerinde dalgalanan bir bayraktır. Yeni kalite
parça: aynı anda statik ve dinamiktir; dikey direk sabittir, bayrak dalgalanır rüzgarda. Resmi olarak plan XIII, plan XI'i tekrarlıyor. Ancak yelkenin değiştirilmesi
bayrak plastik birlik ilkesini ideolojik birlik ilkesine dönüştürüyor
tematik. Artık yapının çeşitli unsurlarını plastik olarak birleştiren basit bir dikey değil.
kompozisyon – savaş gemisini, kayıkları ve sahili birleştiren devrim niteliğindeki standarttır. »
Bu örnek birçok bakımdan istisnai bir örnektir. Hatta aralarında
Film yapımcılarının çoğu sanatlarının araçlarının farkındaydı, çok azı bu konuda bilgi sahibiydi.
1934 ve hatta sonrasında, incelemelerde bu derece titizliğe ulaşılmıştır.
onların filmleri. Eisenstein'ın kendisinde bu metin belki de
böylesine sistematik bir yaklaşımı daha da ileriye taşıyor ve sıklıkla uyguluyor resim veya edebiyat analisti olarak niteliklerini daha isteyerek. O
Bugün film analizinin öncülerinden biri olarak karşımıza çıkıyor.
1.2 Bazin ve film kulübü kayıtları
Kuleshov ve Eisenstein film yapımcılarıydı, aynı zamanda
Meslek okullarında çalışan öğretmenler
yaratıcıların eğitimi. Savaş sonrası döneme ve yaratılıncaya kadar değildi.
IDHEC, benzer bir olgunun Fransa'da da ortaya çıktığını görecek.
Aynı tarihsel dönemde, yani Kurtuluş döneminde, film kulüpleri
muhteşem bir gelişme yaşayacak ve günlükler yaratacak
kolaylaştırıcılarına yönelik uzmanlar. Bu bağlamda André
Bazin, popüler eğitim derneğinin yorulmak bilmez lideri
“İş ve Kültür” bazı filmlerini onlarca kez izleyiciyle buluşturuyor
çok çeşitli yerlerdeki fetişler: okul film kulüpleri, komiteler
işyerleri ve kilise salonları. Bu sunumlar sözlüydü ancak
Le Jour se analizinin stenografisi yapılmış ve defalarca yeniden işlenmiş versiyonu
Marcel Carné'nin (1939) leve adlı eseri bize onun hakkında değerli bir tanıklık veriyor.
pedagoji, “filmografik bir sayfa” şeklinde.
Bu özellikle 20'den fazla sayfa ile geliştirilmiştir. Bazin
bu sayfaların geleneksel ve oldukça akademik planından kasıtlı olarak

Her zaman tekniği tartışıyoruz.” Kendi adına, bunu göstermek istiyor
Le jour se leva ile kendimizi “bir tekniğin” huzurunda buluyoruz.
mükemmellik kesinlikle paha biçilmezdir
eylem meselesi.”
Bazin filmin yapısının özgünlüğünden yola çıkıyor;
şimdiki ve geçmişteki sahneleri inceliyor ve filmsel araçları göz önünde bulunduruyor.
film boyunca şimdiki/geçmiş geçişine izin verdi. O gelişir
özelliği ile bağlantılı olarak müziğin kullanımına örnek
çapraz geçişler, ardından elemanların kapsamlı bir şekilde numaralandırılmasına geçilir.
filmdeki ortam ve işlevleri. Nesnelerin rolünün analizi
Polis anlamında gerçek bir antropometrik portre çizmemizi sağlar
Jean Gabin'in filmde yorumladığı terimin François'dan aldığı "kahraman"
kentsel bir dünyanın, bir banliyö ve işçi sınıfı Thebes'in ölçüsüdür.
tanrılar kör ama aynı derecede keskin zorunluluklarla birleşiyor
toplumun.” Tartışmanın ilerleyişi ustaca bir örnektir
didaktik yaklaşım çünkü metin okuyucuya sorulacak sorularla doludur.
Bir animasyon stratejisinde halka açık. Özete sadık kalacağız
Yazarın geliştirdiği iki örnekten biri olan dekor örneği (resim 25).
François, etrafta insanlarla birlikte otel odasında kilitli durumda.
romantik anılarını simgeleyen nesnelerin çoğu ondan geliyor. Bazin
daha sonra halkın odanın dekorunu yeniden yaratmasını öneriyor. O
listeler:

- Mobilya. Halkın tepkisi belli: Bir yatak, bir masa, bir şömine, bir ayna, bir rattan koltuk, bir sandalye, bir Normandiya gardırobu. Olasılık dışı cevap ama mümkün
çeyreklik bir oran: bir lavabo, bir komidin.
- Çeşitli nesneler. Halktan kesin tepki: şöminenin üzerinde bir oyuncak ayı, broş,
ucunda tabanca, gazeteyle kaplı bir elektrik lambası ve bir futbol topu. Bazı seyirciler bir bisiklet aynakolunu fark edeceklerdir. Eylem sırasında geçen diğer nesneler
çeşitli mobilya parçaları: yeni kravat, küllük, bir paket sigara, bir çalar saat, iki kutu
boş kibritler, duvarda iki fotoğraf ve Gabin'in bir çizimi, her birinin spor fotoğrafları
buzun tarafı vb. İzleyicilere masa örtüsünün, yatak örtüsünün,
duvarın duvar kağıdı. Hemen hemen tüm izleyiciler onun doğasını ve

25 Gün doğuyor (Marcel Carné, 1939). François, odasının önünde kilitliydi.
André Bazin'in yorumladığı Norman gardırobu.
İzleyiciler istisnasız mobilya ve nesneleri unuturlar.
ekranda tekrar tekrar beliriyor: mermer kaplı bir şifonyer
şömine ile dolap arasında yer alır; bu şifonyerin üzerinde bir kap var
Bisikletin gidonuna sabitlenen alüminyumdan yapılmış bir kasa
kabuk; yerde, şifonyerin yanında bisiklet hortumları var. Çünkü onlar
Odanın tamamında herhangi bir zamanda herhangi bir işlevi olmayan tek şey
dramatik.
Bazin her nesneyi birbiri ardına alarak kullanımını gösteriyor
karakterinin karakterinden dramatik ve sembolik bir işlev
François, örneğin suya düşmeye büyük özen gösteriyor.
yatak odası halısını lekeleyen sigara külü: “o kadar çok ki
biraz manik temizlik ve düzen, dikkatli ve biraz da eski tarafı ortaya çıkarıyor

karakterin çocuğu ve ahlaki bir özellik olarak izleyiciyi etkiliyor”. O
Gabin'in sigaralarını arka arkaya yakma zorunluluğuna ilişkin yorumlar
diğeri ise kibrit eksikliğinden...
Gardırop yorumundan birkaç noktaya dikkat edelim
-Norman:
Gabin'in kapının önüne ittiği bu ünlü Norman gardırobu,
Komiser ile kapıcı arasında merdiven boşluğunda geçen lezzetli diyalog […]
Bu hiç de öyle değil
Gabin'in kapının önüne koyabileceği şifonyer, masa ya da yatak değil. Olması gerekiyordu
Bir mezarın üzerine devasa bir levha gibi ittiği bu ağır Normandiya gardırobu.
THE
Gardırobunu kaydırırken yaptığı hareketler, mobilyanın şekli Gabin'in bunu yapmadığı anlamına geliyor.
Odasına barikat kurmayın; oraya duvar örer. » Ve Bazin şu sonuca varıyor:
“Günün mükemmelliği
yükselirse, sembolizm hiçbir zaman gerçekçiliğin önüne geçmez, aksine ona eşlik eder.
sanki ek olarak. »
Yazar, "bir nevi Sherlock Holmes tarzı araştırmasına" devam ediyor.
sunduğu diğer ipuçlarına dayanarak Gabin'in hayatını ve karakterini yeniden inşa edin.
“Gabin kimdir?” sorusuna cevap vermek amacıyla odanın dekoru. ",
“Bir efsane olarak neyi temsil ediyor? ".
André Bazin birinci sınıf bir film analizi anlayışına sahipti
emir. Bu metinde, bu eleştirel zeka animasyonda uygulanıyor ve
halkla doğrudan ilişkiler içindedir. Onun için bu uygulama
analizdeki ustalığının kökeni ve onun bu duruma üzülmesine üzülebiliriz.
sözlü analizler daha sistematik bir şekilde stenografiye tabi tutulmamıştır ve düzenlendi. Bu fenomeni sayısız sözlü analizde buluyoruz
Jean Douchet'nin Hitchcock hakkındaki kitabı hakkında yazdığı (Bölüm 3'te bahsedilmiştir)
§ 1.1).
1.3 Yazar politikası ve yorumlayıcı analiz
Eleştirinin ve dolayısıyla analizin tarihi,
1950'lerde belirli bir yaklaşım tarzıyla işaretlendi
filmler: tarafından tanımlanan ve uygulanan “yazarlar politikası” aracılığıyla
Cahiers du cinéma, Alfred Hitchcock'un 1954'teki özel sayısından.
Üç yıl sonra Rohmer ve Chabrol bu politikayı geliştirdiler.

“Suçlu Kim? », Éric Rohmer şunu belirtiyor:
“İzlemeli çekim, çerçeveleme, objektif ve hepsi gibi kelimelerin yerine bu kelimeleri bulduğumuzda çok şaşırmayalım.
o berbat stüdyo jargonu, asil ve daha gösterişli terimler olan ruh, Tanrı, şeytan,
endişe ve günahtan. »
Chabrol ve Rohmer'e göre mesele aslında gizli metafiziği ortaya çıkarmaktır.
film yapımcısının çalışmasını ve daha fazlasını şu şekilde bulabilirsiniz:
“Derinlik aramamız gereken formdadır, büyük olan budur.
metafizik. »
Daha sonra alternatif inşaat örneğini alırlar ve
Hitchcockvari ve gözden kaçan hikayeleri karakterize eden ileri geri hareket.
kovalamaca filmleriyle ilgileniyor; bu hareketin olduğunu gösteriyorlar
gerçekleştirdiğimiz alışverişin fikri ve temasıyla yakından iç içe geçmiş durumda.
eseri boyunca bir ifade bulabileceği bir durumla karşılaşır.
ahlaki (suçluluğun aktarılması), psikolojik (şüphe) veya
dramatik (şantaj, hatta saf gerilim) veya hala maddi (
Hikayenin ritmi).
Bu gösteri esas olarak Amerikan dönemine dayanmaktadır.
o zaman pek dikkate alınmadı: "Rebecca'da, Hitchcock'un dokunuşu
önceden basit bir özellikti, dünya görüşü haline geliyordu. » Ve desteklemek için
Bu dünya vizyonu, iki eleştirmeni derinleştirmeye yöneltiyor
filmlerinin analizi. En detaylı bölümlerden biri
monografinin başlığı “Sayı ve şekil”; adanmıştır
L'Inconnu du Nord-Express'in analizi (Trendeki Yabancılar, 1951).
Metafiziği formda arıyorlar, izini sürecekler
yönlendirme ve ileri geri takas fikrinin hayata geçirilmesi
Gelmek :
“Bu çizgiyi bir daire ile keselim, bu ataleti bir dönme hareketi ile bozalım: işte bizim
şekil oluştu, tepkimiz tetiklendi. Elimizdeki Yabancılardan kalan
buluntulardan biri değil
Bu matristen çıkmayan tren. »
Bunu baş dönmesinin nedenlerine ilişkin baş döndürücü ve ikna edici bir sıralama takip ediyor:
Filmin yolculuğunda hız, beyazlık ve çember:

“İster cinayetin baş dönmesi olsun, ister entrika zevki, ister cinsel sapkınlık, hastalıklı gurur, Şekil ve Sayı türündeki tüm bu kusurlar bizim için oldukça soyut, evrensel bir şekilde tasvir edilmiştir, böylece Kahramanın takıntıları ile bizimkiler doğadan değil, derece farkıdır. Suçlu tutumu Bruno, insanın temel tutumunun bozulmasından başka bir şey değildir. [...] sanatı Hitchcock, herkesin hayranlığıyla bizim de katılmamızı sağlayacak. karakterlerin yaşadığı baş dönmesi ve baş dönmesinin ötesinde rafine, neredeyse geometrik bir figür, ahlaki bir fikrin derinliğini keşfetmemizi sağlar. » Ve birkaç satır sonra: “Her biri Her jest, her düşünce, her maddi ve manevi varlık, içinden gelen bir sırrın emanetçisidir. her şey netleşiyor" ve şu şekilde bitiyor: "Gerçekten bir girdaba kapılmış durumdayız. evrensel yerçekimi. Eureka'nın yazarından bahsetmek boşuna değil. » Yazarların mantıksal olarak çalışmanın analizine odaklanan politikası, aslında filmleri yorumlamanın bir yöntemidir. Bir filmin her öğesi belirli bir dünya görüşüne göre deşifre edilir analisttir ve bunu yapanın Hitchcock'un çalışması olması tesadüf değildir. bu yorumlayıcı eleştiriyi doğurdu. Haklı olarak belirtildiği gibi Narboni (1980):

"Eğer Hitchcock'un Fransız yorumcularına göre onun filmlerinde her şey bir gösterge olarak görülüyorsa, belki de Hitchcockçu kahramanların gözünde her şeyin işaret: nesneler, manzaralar, dünyadaki figürler ve başkalarının yüzleri, çünkü bu kahramanlar, arzu varlıkları esasen sadece duygulanımlar ya da hislerle değil, aynı zamanda bir En büyük filmlerde görülen yorumlama tutkusu ve şifre çözme ateşi, gerçeklik ilkesini baltalayan bir dünya inşa etme hezeyanı noktasına kadar. » (Aynı yorumlayıcı yaklaşımla Douchet'nin kitabına da bakınız.) Hitchcock [1967], bölümde bahsedilmiştir. 3, § 1.1.)

2. METİNSEL ANALİZ VE ÇERÇEVE DONDURMA

2.1 Filmin metin analizi ve yapısalcılık

Yorumlayıcı analizin bu gelişme eğilimine karşı eleştiri ve kültürel animasyon, 1960'ların ortalarında ortaya çıktı filmin yapısal analizi dediğimiz şey, daha sonra sözde analiz metinsel. İkincisi, hızlı gelişmede önemli bir rol oynadı.

1960’larda çok spesifik bir ideolojik bağlamda
O dönemde yapısalcı düşünce hakimdi. Bu hareket tarafından başlatıldı
antropolog Claude Lévi-Strauss çok sayıda hikayeyi inceliyor
Bu hikayelerin çoğunlukla
karmaşık, görünüşte keyfi, aslında bir düzenliliğe ihanet ediyor ve
"derin" yapılarınki olan çok geniş bir sistematiklik
bu mitler. Lévi-Strauss'un çalışması ayrıca şunu gösteriyor:
Bu şekilde anlaşılan yapı, bir sonucu gerektirir: yani,
görünüşte çok farklı anlamlı üretimler aslında
aynı yapıyı paylaşıyor. Yapılar boşluk sistemleridir ve
Analizin mesajların akışında ortadan kaldırması gereken farklılıklar. Onlar
genellikle ikili karşıtlık sistemleri olarak görülür.
Bu nedenle yapısal analiz tüm önemli üretimler için geçerlidir.
Önemli olan, mitten bilinçdışına, bunlardan geçerek
sınırlı ve daha tarihsel olarak sanatsal çalışmalar olarak tanımlanan ve
edebi ve örneğin filmler. En açık film analizi
“Lévi-Straussienne” Fransızcada Dumont etnologlarınınkidir
ve Kubrick'in 2001: A Space Odyssey'ine ithaf edilen Monod (1970)
(1968). Yazarlar filmin “anlamsal yapısını ortaya çıkarmayı” amaçlıyorlar.
“sözcüksel ve dilbilgisel unsurlara yalnızca bir şekilde başvurarak
aksesuar." Bu önyargı filme dair vizyonlarıyla tutarlıdır.
yıldızların kökeni efsanesinin "yeni versiyonu"
"efsanevi" analiz gibi. Bu onların tarzında onaylandı
operasyonel: tüm analiz bir transkripsiyondan gerçekleştirildi,
üç sütun halinde ses, görüntü, sözcükleri içeren bir kaydın
filmin müzikleri ve yazarların yaptığı tanımlayıcı yorumlar
projeksiyon sınıfı Analiz daha sonra ilerlemeyi takip ederek ilerler.
filmin kronolojisi; Önemli sayılan unsurlar şu şekilde düzenlenmiştir:
karşıtlıklar/farklılıklar sistemleri. İşin esasları ve en önemli tarafı
daha tipik olarak yapısalcı, "metodolojik olarak olumsuzlama"da yatar.
yazarların yerine koyduğu nihai anlamın varlığı"
anlamlandıran öğeler arasındaki ilişkiler açısından kavranan anlamlar
dilin içinde.” En fazla böyle bir sistemin kurulması
ilişkiler sonuçta yorumlama girişimlerini destekleyebilir.
Lévi-Strauss dışında en belirgin etkiler
Metin analizinin gelişimi Eco, Barthes ve
duydum Metz. Eco (1968) bu fikri ortaya atan ilk kişilerden biridir.

eserler de dahil olmak üzere iletişim ve anlam olguları
Edebi ve sanatsal göstergeler sistemi oluştururlar.
Her eserin (her filmin) genel kodlarla ilişkilendirilerek incelenmesi
iletimini ve anlaşılmasını düzenler. Kitabın ikinci bölümü,
“Gizli bakış” başlıklı uzun bir gelişmeyle başlıyor
görüntü kodlarının tanımına ve eklemlenmesine ayrılmış; O
daha sonra dört görsel “mesajın” ayrıntılı bir okumasını içerir
(reklam). Barthes aynı zamanda “retorik” üzerine de çalıştı.
Başka bir görüntünün analizine ayrılmış bir metinde "Görüntünün"
reklam. Ancak Eco'dan farklı olarak Barthes şu konuda daha çok ısrar ediyor:
iletişimden daha önemli düzeyde: tespit ederek,
Örneğin yeşil ve kırmızı renklerin kullanımında bir çağrışım vardır.
“İtalyanlık” kavramıyla ilgilenirken, özellikle bu çağrışımın İtalyan
dünyasındaki yeri ile ilgileniyor.
görüntünün içkin anlamlarından oluşan bir ağ ve koşullara çok az bağlı
Bu mesajın okuyucu-alıcı tarafından algılanması. 1960'tan itibaren iki
Revue Internationale de Filmologie'deki makalelerinde Barthes şu soruyu
ortaya atmıştı:
Filmin yapısal analizi ilkesi. Bu makalelerin ikincisinde,
şöyle yazdı:
“Filmde anlamın yerleri, biçimleri ve etkileri nelerdir? Ve daha fazlası
aynen tekrar: filmdeki her şey ne anlama geliyor? veya tam tersine, unsurlar
Gösterenler süreksiz midir? Filmsel gösterenleri birleştiren ilişkinin doğası
nedir?
onların işaretlerine mi? »
İlk göstergebilimin sağlamaya çalıştığı işte bu sorulardır.
başlangıcını büyük ölçüde etkileyecek olan sistematik tepki
bir kavramı teşvik ederek film analizi teorisi ve pratiği
merkezi, kodunki (bkz. Bölüm 2, § 1.1). Tüm fenomenleri kapsayan
Filmsel anlamın düzenliliği ve sistematikliğinin kodu bellidir.
Tıpkı sinemada “dil”in yerini alan şey gibi. Kod kavramı,
Özetle, anlam düzeylerinin çeşitliliğini tanımlamamıza izin verir.
“sinematik dil”; ancak bazı kodlar daha fazlaysa
analog hareketin kodu gibi diğerlerinden daha önemlidirler,
Dilin oynadığı organizasyonel rolü nasıl oynayacağını biliyorum, hatta daha
az
belirtilen temel anlamı beğenerek iletin. Bu kavram böylece tanımlanmış
belirli bir filmde her ikisinin de rolünü incelememizi sağlar
çoğu filmde ortak olan genel olgular;

figüratif benzetme, daha yerelleştirilmiş sinematografik olgular
klasik Hollywood sinemasının "kusursuz montajı" gibi ve
Filmin dışında kalan ve son derece değişken olan kültürel belirlenimler,
Cinsiyet sözleşmeleri ve sosyal temsiller gibi. Operatör
analitik olarak güçlü olduğundan geneldir ve kod hemen sunulur.
mükemmel bir yapısalcı kavram olarak fılmolojik alan. O
Her metne özgü “metin sistemi”nden farklı olarak, ikincisi
filmsel ifadenin yapısının bir modelini belirlemek. Film
bir “fılmsel metin” ya da söylem birimi olarak tasavvur edilir. Bu bir
“sinematografik dil”in kombinatoryal kodları.
Eğer bu metinsellik kavramının analiz için önemli olduğu kanıtlanmışsa,
Barthes'ın S/Z (1970) adlı makalesi aracılığıyla zaten
birkaç kez alıntı yapıldı. Bir kısa öykünün analizine ayrılan bu kitabın eşiğinde
de Balzac, Sarrasine, Barthes “çoğulu” vurgulamayı öneriyor
bir eserin; Analistin görevi bu çoğulluğu vurgulamaktan ibarettir.
metne “yıldız ekleyerek”. Bu analitik okumanın en önemli aracı,
bu, çağrışımdır ve çağrışımı ayırt etmeyi mümkün kılacak olan şeydir
Fikirlerin basit çağrışımlarının meşruiyeti, okumanın sistematikliğidir.
Metni nihai bir yorumla kapatmayı daha iyi reddetmek için Barthes
göstermeyi amaçlayan bir tür ağır çekimde, adım adım analiz etmeye karar
verir.
Klasik metnin yapılarının “tersine çevrilebilirliği”. Pratik konsept
Burada esas olan Lexie'dir: küçük bir metin parçası,
analistin neyi umduğuna bağlı olarak yargıyla tanımlanan değişken.
Bu nedenle analiz, bunların her birinin ardışık olarak incelenmesinden
oluşacaktır.
Önemli birimleri, çağrışımları tanımlamak ve bağlantı kurmak için sözcükler
bu çağrışımların her biri genel kodların düzeylerinden birindedir.
Bu yaklaşım doğrudan Kuntzel'in (1972) çalışmasındaki yaklaşımına ilham
vermektedir.
M le Maudit'in başlangıcının analizi (Lang, 1931). İlk şey olan
metodolojik olarak konuşursak, en görünür olanın uyarlanmasıdır.
Barthes'ın prosedürleri, analiz edilen metnin kendi sırasına göre "takip
edilmesi"
ilerlemenin kronolojisi, söz konusu metnin sözlüklere bölünmesi, keyfi
Bu bölümün kriterleri. Teknik molalara aldırış etmeden,
Dizimsel ya da öyküsel olsun, Kuntzel filmin istediği parçasını keser.
son derece eşit olmayan üç söz

keten; 3°, dizinin geri kalanının tamamı), böylece öyle olmadığını hemen gösterir.
analizini hikayeye sunmuyor.
2.2 Çerçeveyi dondur
Kuntzel'in bu analizinden önce bir ilk analiz yapılmıştır.
Bellour (1969) tarafından yayınlanan ve kısa bir bölümü kapsayan yapısal çalışma
Kuşlar (Hitchcock, 1963). Amacı bir örnek üzerinde göstermekti
“İmgelerdeki öykünün ikili tarafından birbirini takip etmesiyle anlam nasıl doğar?”
tekrarlama ve varyasyon kısıtlaması, aşağıdakilere göre hiyerarşik hale getirilmiştir:
simetri ve asimetrinin mantıksal ilerlemesi. Bir içerir
bir fotogramla gösterilen, plan plan, dört sütuna bölünme
bu bölünmeyle ilgili plan gereği. İlk sütun açıklıyor
planı ölçeğiyle özetler, diğer sütunlar ise planı belirtir.
karşıtlıklar gören karakter/görülen karakter, sabit çekimler/içeri
hareket, yakın/uzak çekimler. Bu bölünmeden önce bir
planları seri halinde bir araya getiren diyagram: 3-12 = başlangıç; 12-14 = A0 serisi, 15-
24 = A1 serisi… İki merkez etrafında kuruludur: A merkezi (seri
A3) ve merkez B (seri B2). Bu diyagrama bir plan eşlik etmektedir:
Körfez ve iki kıyısı, Melanie'nin kanoyla dönüş yolculuğu
(resim 26), iskeleden Brenner'ların evine, otomobille dönüş
Mitch Brenner'ın yazısı. Sıralama 81 çekim içeriyor çünkü numaralandırma
Plan 3'te başlıyor. Bu bölüm,
film ve kurgu masasında 35 mm'lik bir kopyadan okuma ve
Üretici firma tarafından sağlanan teknik döküm.
Bellour, sekansın seçimini göreceli olarak olağanüstü olmayan bir şekilde açıklıyor
sürekli, neredeyse sessiz, neredeyse tamamen müzikten ve sözlerden arınmış, ama "sinema konuşmasının kalbindeki yüksek erdemleri gün ışığına çıkaran" sessiz sinemanın üslubu ve göstergesi”. O iyilik ediyor
açıkçası karakterlerin görünüşü, önce Melanie, sonra Mitch ve
planların ölçeğine (yakın/uzak) bağlı olarak görme/görülme değişimi ve
Sabit çekimler/hareketli çekimlerin karşıtlığı. Analitik yorum
serinin ilerleyişini adım adım takip etmiyor. A ve iki merkezden başlar.
B, yani 32-36 ve 56-60 planları. Merkez A, 5 çekimde Melanie'yi gösteriyor
eve girin ve içinde iki kuşun olduğu bir kafes yerleştirin.

zarf, ardından çıkış; merkez B, Mitch'in gözlemlediği çekimleri değiştiriyor
ikizler Melanie kanosunun motorunu çalıştırmaya çalışırken.
Analizin ana kısmı, katılımcıların görüşlerindeki değişime ilişkin yorumda bulunuyorsa
karakterler, önce Melanie, sonra Mitch ve Bellour'un sonunda yeniden tanıttığı karakterler
filmin yazarının gelişimi,
“Karakterlerin ve kişilerin vizyonlarını görüntüler halinde öykünün ardışıklığına getiren kişi.
Herhangi bir hikayeye özgü bu kopyalama işlemi, yetkilerini onlara daha da fazla devretmektedir.
bu durumda yönetmenin filmin esasını ortaya koyduğu form düzeyinde işler.
onun sanatı.”

26 The Birds'de Melanie Daniels'ın Bodega Körfezi'ni geçmesi (Hitchcock, 1963). Montaj, bakan karakter ile bakış açısının nesnesi arasında gidip gelir.
Metnin son satırlarında şu sonuca varıyor:
“Hitchcock'un, Melanie'nin bakışlarını sorgulayan ve onun büyüsüne kapılmasına izin veren Mitch'le özdeşleşmesi,
buna hiç şüphe yok; ama Hitchcock'un kendini Melanie'yle özdeşleştirmesi daha da azdır.
Hitchcock'un etkilerini bu saf sanat eserinde anlattığı ve analiz ettiği fantezi onun gözünde
sahneleme sanatının kendisine göre olması narsisttir. »
Bu analize yaklaşım, yaklaşımdan kökten sapmaktadır.
geleneksel eleştiri. Her kareyi inceliyor, ama daha da fazla dizi
seri halinde, keyfi olarak bir araya getirilen küçük plan grupları
analist. Yaklaşımında adım adım ilerler ve geri döner.
diziyi yorumlaması üzerine sistematik olarak. Yalnızca Eisenstein
Potemkin kayıklarının sırasını analiz etmek bu yaklaşımın ana hatlarını çizmişti
(bu bölümdeki § 1.1'e bakın). Bellour (1975) bu yolda devam etti
Saldırının sırasına adanmış metniyle analitik takıntısı
Yolda Ölüm'deki uçak (bkz. Bölüm 7, § 1.2).
Aynı yönetmen, şu tarihten bu yana sistematik olarak analiz edilmeye devam edecek:
bu tarih az çok yenilikçi bir şekilde. İş ve kişilik
Alfred Hitchcock tükenmez bir analitik yaklaşım deposudur
son otuz yılda yayımlanan kitaplarla da doğrulandığı üzere
Donald Spoto (1976, 1983), Robin Wood (1989), Tania Modleski (1989),
Martin Lefebvre (1997), Jean-Pierre Esquenazi (2001) ve diğerleri
Tekrar. Bu sayede farklı türlerin evriminin izini sürebilirdik.
film analizi yöntemlerinden feminist çalışmalara ve
Yaratılış sosyolojisi.

3. YAPISALCILIK SONRASI ANALİZLER

3.1 Sinema ve psikanaliz

Önceki bölümlerde tartıştığımız gibi (böl. 3, § 1.3;
bölüm. 4, § 1.3), şekillenen büyük teorik hareketten sonra
1965'ten itibaren yapısalcılık hareketinde yer alan ve çalışmaya yol açan

Bir dil olarak sinemada bu göstergesel yaklaşımların
Dilbilim, dilin işleyişinde önemli bir noktayı bir kenara bırakmıştır.
filmler, yani dil içinde ve dil aracılığıyla uygulanan öznel etkiler.
Bir özne teorisinin sinemanın gösterge-analizine dahil edilmesi,
teorinin kendisi tarafından çağrılan oldukça mantıklı bir hareket. itibaren
1970'li yıllarda özne teorisinin psikanalitik modeli bir değişim yaşadı.
Freudo-Lacancı versiyonunda geniş genişleme, çünkü
anlamın konuşan ve düşünen özneyle olan ilişkisinde üretilmesi ve çünkü
bakış ve gösteri meselesiyle ilgilendiğini: bir eser
Octave Mannoni'nin Clefs pour l'imaginaire'i gibi doğrudan
izleyici özne ile bu hayali üretimler arasındaki ilişki sorunu
oyun ve filmdir. Psikanalistlerin kaleminden
André gibi Freud Okulu (Jacques Lacan tarafından kurulan şirket)
İlk karşılaştırmalarını okuyabildiğimiz Green ya da Jean-Louis Baudry
Gösteri olarak sinemanın aygıtı ile yapı arasındaki sistematik
konunun. Bu semiyo-psikanalitik dönüş bir kitapta gözlemlenebilir.
Christian Metz'in The Imaginary Signifier adlı eseri gibi izleyici teorisi
film analizinden uzak ama film analizini etkilemiş olan
Bellour ve Kuntzel'den daha önce alıntı yapılmıştı.
Psikanaliz kullanılan filmlerin ilk analizleri
film metnindeki temsil ve kayıtla ilgileniyorlar
öznenin yapısının “derin yapıları” ve ilk başta
şef, Oedipus ve hadım etme.
Oedipus ve hadım edilme, Babanın yasası: Genç Bay Lincoln (Ayet)
onun kaderi, John Ford, 1939)
John Ford'un Young Mr. Lincoln (1939) adlı eserine ilişkin analizlerinde,
1970'te Cahiers du cinéma'nın editörleri şunu vurguladı:
gerçeğin ve enkarnasyonun sahibi olarak genç Lincoln figürü
Filmin sunduğu şekliyle hukuk, karaktere referansla okunmalıdır.
bu Yasanın ataerkilliği. Filmde olduğu gibi psikanalitik teoride,
Kanun aslında sembolik olarak Babanın Adıyla ilişkilidir ve bu ilişki
Dolayısıyla Yasa'ya tabi olan herhangi bir konu, bu Ödipal güzergahın bir
yönüdür: çok
tam olarak, Oedipus'un son aşaması olan Baba Yasasının kabulü,
hem simgesel olana erişimi işaret eder, hem de simgesel olanın
aşamalarından biridir.
yetişkinliğe geçiş; bu katılım “hadım edilme” pahasına geliyor

sembolik (= özne annesini fethetmeye çalışmaktan vazgeçer). Bu yapı
analizin filmde farklı düzeylerde keşfettiği; ilk giren
Lincoln'ü şöyle göstermek için yapılan senaryonun birçok detayı:
daha yüksek bir Yasanın vücut bulmuş hali, ama aynı zamanda temsil ve
sahneleme. Henry Fonda'nın canlandırdığı Lincoln'ün bir görünümü var
özellikle dik; film boyunca bir irade gücü sergiliyor
tarafından "hadım etme" olarak tanımlanan bakışlarında açıkça ortaya çıkan
analiz; sayısız ayrıntı hem onun hem de onun işareti olarak okunur
Hukuka, adalete, hukuka, hakikate yakınlık ve onun hukukla olan ilişkisi
sembolik olarak temsil ettiği hadım etme. Özel bir yer yapıldı
Lincoln'ün kadın figürlerle ilişkisinin analizi ve özellikle
Annenin farklı yüzleri. Bu analizin en dikkat çekici özelliği
hiçbir zaman psikolojik karakterizasyonuna güvenmemek
karakterler. Lincoln figürü hadım edilmeyi simgeliyor olarak görülüyor ve
Yasa, ancak bunun bir enkarnasyon olduğu asla öne sürülmüyor
psikolojik, bilinçli, bunun en dikkat çekici niteliklerinden biri
analiz, karakter ile "figürü" asla karıştırmamaktır (yani,
yani görünür gösteren).
Sonraki yıllarda psikanalitik ilham ortaya çıktı
film analizlerinde çok çeşitli bir şekilde. Onun
şans eseri ilk biyo-psikanaliz girişimlerini geride bıraktı
film yapımcıları genellikle oldukça indirgeyicidir (Eisenstein,
Dominique Fernandez, Hitchcock - Donald Spoto veya Buñuel -
Fernando Cesarman ve onlardan sonra gelen pek çok kişi) filmlere ilgi
duyacak
kendileri. Bu, örneğin Gillain'in durumudur (1991/2014, 2019)
Analiz etmek için Melanie Klein ve D. W. Winnicott'un tezlerinden ilham alarak
François Truffaut'nun film üstüne filmi.
400 Darbe ve Kadınları Seven Adam (François)
Truffaut, 1959 ve 1977) D. W. Winnicott'un bakış açısından
Winnicott'un düşüncesinin temel taşı uzay teorisidir.
geçiş. Mekansal temsillerin ve şekillerin olduğunu göstermemizi sağlar.
anaokulu filmin hayali mantığıyla sıkı bir şekilde bağlantılıdır
(400 çekim). Geçiş alanı, aralarında yer alan potansiyel bir yerdir.
oluşumu sırasında oluşan iç gerçeklik ve dış gerçeklik
Çocukluğumuz dünyayla ilişkimizin geleceğini belirler. 400'de

Darbeler (1959), geçiş mekanı ile hapishane mekanı arasındaki karşıtlık
filmin tüm görsel dinamikleri güçlü bir şekilde işaretlenmiş olup, bu
dinamikler
Oyun ve özgürlük zevkinin ifade edildiği dış mekan sahneleri ve
Antoine'ın sürekli saldırganlıkla karşı karşıya kaldığı iç mekan sahneleri
yetişkinler ve özellikle annesi. Birçok plan her şeyi gösterir
hikaye boyunca çocuğun yanı sıra diğer karakterler de arka planda filme
alınmıştır.
merdiven çubukları, hapishane çubukları, kafes ağları ve hatta
René'nin Merkez'e yaptığı başarısız ziyaretteki gibi sadece bir pencere.
Tüm bu temsillerde bir ilk yansımayı görmeliyiz.
anne-oğul arasındaki sorunlar ve sürekli girişimler
özerk ve ayrı bir kimlik oluşturmak için ikincisinden bastırılmıştır.
Filmin açılışından itibaren ve dolayısıyla karakterin gelişinden çok önce.
Bayan Doinel, aynı zamanda bir dizi faaliyetten de bahsedildiğini görüyoruz.
Winnicott'un tanımladığı soruna titizlikle atıfta bulunarak,
oynayarak, yazarak ve uçarak.
Anne Gillain için (1991/2014), Kadınları seven adam (1977)
kendisini olabilecek bir vakanın gerçek psikanalizi olarak sunuyor
Freudcu modele "Bacaklı Adam" diyoruz, çünkü böyle bir şey var.
kahramanın en büyük takıntısı: "Bacaklar" diye yazıyor, "pergellerdir
Yerküreyi her yönden araştırın, ona dengesini ve gücünü verin.
uyum. » Hikayenin parçalanması ve sürekliliğin olmayışı
hastanın anamnez çalışmasının kronolojik yeniden üretimi dolambaçlı yolları
tamamlanmamış anıları kullanarak öyküsünü yeniden kurmaya çalışır,
uzak geçmişe yapılan saldırıların, şimdiki zamanın yüzeyine dönüşün.
Ama aynı zamanda konuşmaya verilen ezici ayrıcalık sayesinde film
bir analiz çağrıştırıyor. Görüntüler sürekli olarak bir etki altındadır.
onları emreden, uzaklaştıran, kovan söylem. kelimeler
görüntüler aracılığıyla ifade edilen fantezilerin acımasız gücüne sürekli hakim
olun.
Analitik dinleme, filmde bile karakteriyle mevcut.
editör Geneviève, başında ve sonunda seslendirmesi ile
Hikâyenin orta kısmı Bertrand'ın hikâyesine yanıt veriyor.
Penceredeki Kadın, Fritz Lang,
1944) ve Profesör Wanley'in Rüyası
Daha genel kapsamlı bir kitapta, klasik tema etrafında
sinemada rüyaların ve kabusların temsili (2012), Scheinfeigel

gösterimini Les'den bu yana çok sayıda film analizine dayandırıyor.
Kador kayalarının gizemleri, Léonce Perret (1912)'den Amca'ya kadar
Apichatpong Weerasethakul (2010) tarafından Boonmee.
Yazara göre Portreli Kadın, bunun harika bir örneğidir.
hikayelerin gerçekten rüya gibi esnekliği ve yaratıcılığı
sinematografik. Freudyen düşünceye çok duyarlı olan Fritz Lang,
çalışma protokolüne tam olarak uyan bir plan tasarladı
Freud'un tanımladığı şekliyle mecazi rüyanın işlevi, yani
“Rüya düşüncelerinin” geçişi ve devreye giren iki temel süreç
iş, yoğunlaşma ve yer değiştirme. Ve film bittiğinde,
izleyici düşüncedeki maceralarını gözden geçirdiğinde,
Bazı ayrıntılara rağmen Lang'in aşağıdaki projeyi tasarladığını tahmin etmek
için nedenleri var:
Freud'un rüyaların gelişimi hakkındaki sözlü metnini metne uyarlayın
özel bir aktarma yoluyla tam temsilci olacak filmsel.
Başka bir deyişle La Femme au Portrait, yazmayı hayal eden bir film.
Raymond Bellour'un belki de bu kitaplarında formüle etmiş olduğu bir rüyanın
şartlar:
“Lang'da film bir bakıma her zaman yapım aşamasında gibi görünüyor.
Çabayı hissediyoruz,
mümkün olanın cazibesi, arzu ile nesnesi arasındaki boşluk, tipik yazı gibi bir
şey
yazının gücünden emin olmasıdır” (Bellour, 1979).
Ne olursa olsun, ilk üç dizi temelleri atıyor
böyle bir yazma niyetinden. Görünüşe sahip bir adamı öne çıkarıyorlar
sıradan, Joseph Wanley (Edgar G. Robinson), sunum yapan bir bağlamda
izleyicinin bilebileceği bazı önemli unsurlar
geriye dönük olarak bunların onun "düşüncelerinin" bağlantı noktaları olduğu
rüya ". Bu nedenle Wanley'in kendisi ve onun "rüya düşünceleri"
bu üç başlangıç sekansında açık havaya maruz kalma şekliyle. Hepsi orada:
biri kolluk kuvveti olan arkadaşlarıyla libido hakkında tartışma
sivil, portre, skopik dürtünün zevkine bir fetiş gibi sunuldu
erkeksi, bilge Wanley'in, iyi bir öğretmenin, iyi bir kocanın ve iyi bir sansürün
olduğu
Bir ailenin babası kendisi için çabalıyor, karısı çok terbiyeli ve çok az
kadınsı çekiciliğin temsilcisi. Üstelik tüm bunlar,
Tahtada adı yazılı olan “Sigmund Freud” imzalı film yapımcısı
ve eserlerinden birinin başlığı: Gündelik Yaşamın Psikopatolojisi
Wanley'in kriminal psikopatoloji dersinin başlığıyla adlandırdığı

öğrencilerine verecek. Bu nedenle bu, birkaç kesin özelliğe yoğunlaşmıştır.
yakında çalışmayla yakalanacak olan bu ünlü düşüncelerin mayası
rüyanın.

3.2 Cinsiyet çalışmaları

Psikanalitik çalışmaların bir başka uzantısı da içinde yer almaktadır.
cinsiyet çalışmaları (eril/dişil), hem karakterlerin hem de
seyirciler. Bunlar esas olarak tarafından geliştirildi
araştırmacılar veya daha sıklıkla İngiliz ve Kuzey Amerikalı araştırmacılar,
1970'lerin başından kalma belirli programatik metinlere dayanmaktadır.
Feminist çalışmalar kadınların temsilini vurguluyor
Bir arzu nesnesi, “skopik dürtünün” nesnesi olarak ve farklılık üzerine
rolüne bağlı olarak erkek ve kadın figüranlar arasındaki konumun
bakış atmak. Kurumsal bir çerçeve tarafından teşvik edildiler.
Amerikan üniversiteleri disiplin yönelimi olarak
birçok departman. Kurucu metinlerin çoğu yayınlandı
İngilizce ve hala en meşhur olanı “Görsel Zevk ve
Anlatı Sineması” (Mulvey, 1975 – bkz. Bölüm 3, § 1.3)
İki öznel mekanizmaya dayanan sinematografik aygıt
ana: röntgencilik, diğerini nesne olarak ele alan bir dürtü (
Başka bir kişiye bir nesne olarak bakmanın her zaman bir temeli vardır
erotik); ve özdeşleşme (mevcut sinema insan formuyla bağlantılıdır)
her düzeyde, ölçekte, mekânda, hikâyede bize bir nevi
ayna).

Bu metin doğrultusunda yukarıda bahsi geçen iki analize değineceğiz.
Tania Modleski'nin önceki bölümleri kadınlara ayrılmıştı
Hitchcockian ve Linda Williams'ın temsiline ilişkin görüşleri
Coming Home araştırmasına dayanarak Amerikan ekranlarında cinsellik
(Dönüş, Ashby, 1978).

Arka Cam, Alfred Hitchcock, 1954
Tania Modleski tarafından görüldü
Çok Şey Bilen Kadınlar (2002) adlı kitabında,
ironik bir şekilde bir Hitchcock filmi olan Tania Modleski'nin yönünü
değiştiriyor

Laura Mulvey'in esas olarak iki filme güvendiğini hatırlıyor.
teorisini açıklayan yönetmen: Fenêtre sur cour (Arka Pencere, 1954)
ve Soğuk Terler (Vertigo, 1958), insanların ihtiyaçlarını karşılamak için özel olarak hazırlanmış filmler
erkek izleyicinin korkuları ve fantezileri
kadın imajıyla ilişkilendirilen hadım etme tehdidi, onu görme ihtiyacı
Hikaye boyunca fetişleştirildi ve kontrol edildi. Mulvey'e göre teşhircilik
Lisa'nın (Grace Kelly) kıyafetlere olan tutkusu ve
moda, kendisini bir mükemmellik imajı haline getirme arzusuyla
klasik. Röntgenciliğe ve profesyonel izleyicinin faaliyetlerine gelince
Jeffries, foto muhabiri olarak yaptığı çalışmalarla kurulmuştur: o bir hikaye anlatıcıdır
hikayeler ve bir görüntü avcısı. “Ama o zaman ne olur?
kadın mı izliyor? », diye soruyor Tania Modleski. Jeff sahip
alçılı bacak, sevdiği kadını tehlikeden kurtaramayacaktır
Öte yandan Lisa çaresiz ve beceriksiz olmaktan çok uzaktır.
Mulvey'in onu pasif bir imge olarak tanımlamasına rağmen
klasik mükemmellik ve işte burada ortaya çıkan sorun
Modelski.
Onu ilk gördüğümüzde Lisa kendini bir
her şeye kadir varlık, çünkü Jeff sandalyesinde uyuyor. paralellikler
Daha sonra filmde Lisa ve Thorwald arasındaki ısrarcı tavırlar ortaya çıkıyor.
(suikastçı) bir tarafta, Jeff ve Thorwald'ın karısı arasında. Bu
Paralelliğe nadiren dikkat çekilmiştir, çünkü bu daha çok aşağıdakilere göre var olan simetridir.
altı çizilen cinsiyetler arasındaki ayrım, yani aralarındaki benzerlik
Jeff ve Thorwald ve Lisa ile sarışın karısı arasında. Ama film sırasında
sürekli fiziksel olarak üstün gösterilen kadındır
kahramana sadece hareketleri ile değil aynı zamanda hakimiyeti ile de
çerçeve içinde: neredeyse her çekimde Jeff'in üzerinde beliriyor
birlikte oldukları yer. Mulvey'in şu sözlerine dayanarak:
Modleski, Lisa'nın kıyafet ve modaya olan tutkusunu şöyle açıklıyor:
“Erkeklerin kadın faaliyetlerine yönelik küçümsemesini kabullenme riski var
feminist eleştirinin bu yerin tüm karmaşıklığını görmezden geldiği
kadınlar tarafından işgal edilen çelişkili. » Film giderek daha fazla vurgu yapıyor
daha çok ikili bakış açısına dayalı, çünkü ters çekimlerde
Lisa ve Jeff'i pencere çerçevesinde izlerken bul
Sokağın karşısındaki komşulara bakı

peki tam tersine diziyle ve hikayeyle ilişkisi farklı değilse
insanınki. Filmin çok başlarında Jeff şaka yapıyor
Lisa'nın dairesi ile genç komşusunun dairesi arasındaki benzerlik
birkaç erkeği kabul ettiği görülen dansçı Bayan Torso.
Jeff kendisinin "aralarından seçim yapabilen Kraliçe Arı gibi" olduğunu
söylüyor
erkekler" diyor ama Lisa şöyle yanıtlıyor: "Onun işini yaptığını söyleyebilirim
gelmiş geçmiş en zor kadın: kurtları uzakta tutmak. »
Dolayısıyla Lisa ve Jeff'in konuyla ilgili çok farklı yorumları var.
Bu dizideki kadının arzusu erotizm ve şiddet ile suçlanıyor
gizlidir ve bu, Lisa'nın şu şekilde ulaştığı yorumudur:
sonuçta film tarafından doğrulanacak olan kimlik. Modleski'ye göre,
Sinemanın yaşaması için farklılık gereklidir, öyle ki
asla yok edilmemeli, yalnızca sürekli inkar edilmeli, temelinde yatan şey
budur
Arka Pencerenin sonu: Jeff yine aynı pozisyonda uyuyor
filmin başında Lisa'nın ona bakmadığından emin olduktan sonra,
kitabını bir kenara bırakıp kendi dergisini aldı. Bunun önemine rağmen
jesti, filmin ona verdiği duyguyu vermesi daha da önemlidir.
son bakış. Bu, girişimi tasvir etmesiyle ünlü bir filmin sonucudur.
bir erkeğin bakış yoluyla güç kullanması: “Erkekler ise
minyatür bir dünya üzerinde uygulanan her şeye kadir gücün uyku ve rüyası,
kadınlar göründükleri gibi değiller, hayallere hapsolmuşlar
erkeksi, efendinin oyuncak bebek evinin mahkumları. »
Linda Williams tarafından görülen Eve Dönüş (Dönüş, Hal Ashby, 1978)
Linda Williams'ın Screening Sex (2014) projesi daha iddialı.
çünkü konu ekranlarda bir cinsellik tarihiyle uğraşmak
Amerikalılar, özellikle cinsel eylemin temsili yoluyla
eşit. Kitap, çok az şeye karşılık gelen birbirini takip eden üç döneme
bölünmüştür.
sansürün serbestleştirilmesinde neredeyse onlarca yıl ve aşamalar
Ana akım sinemada Hollywood. 1968-1978 dönemi
karşı çıkan öğrencilerin protesto hareketleri dikkat çekti.
genç askerlerin Vietnam'a savaşmaya gitmesi için seferber edilmesi
Ünlü bir sloganla “Savaşmayın, sevişin” başlığını taşıyordu.
Williams seksoloji ve cinsel politikaların bağlamını analiz ediyor
bu yıllarda Kinsey'in, ardından Masters ve Johnson'ın raporlarından
özellikle kadın cinselliği ve baskın teorilerle ilgili

orgazm. Daha sonra Jane'in örnek filmografisinden yararlanılıyor.
Fonda, Barbarella'dan (Vadim, 1968), ardından Klute'daki rolünden
(Pakula, 1971). Fonda, takip edilen lüks telekız Bree Daniels'ı canlandırıyor
gizemli bir katil tarafından ve Klute adında güçlü ve dilsiz bir polis tarafından
korunuyor
(Donald Sutherland). İster gerçek ister simüle olsun, orgazmı çağırın
Film gösterilmese bile kız hikayede önemli bir rol oynuyor
doğrudan sahte orgazmlardan, "kötü" olanlardan. Ama film olan
Eve Dönüş Williams'ın gözünde bir dönüm noktasıdır.
Yazar Eve Dönüş'ün savaş karşıtı bir film olmadığını hatırlatıyor bize.
1960'ların sonu, ancak 1970'lerin sonlarından kalma bir "pasifist ağıt",
kendisinden önceki on yıla geriye dönük bir bakış sunuyor. Jane Fonda
bir deniz subayı olan Sally'nin genç karısı rolünü oynuyor.
Vietnam Savaşı sırasında Kaliforniya'da. Filmin başında onu görüyoruz.
kocasına (Bruce Dern) veda etmek için gönülsüzce sevişmek
ayrılmadan önce. Adam ona tutkusuzca nüfuz ederken, o hareketsiz kalıyor.
kocasının ona sunduğu şeyi pasif bir şekilde kabul etmek. Utangaç Sally onu
alır
Bu “kötü” cinsiyetin yankısı şeklinde zina sırasında bağımsızlık
evlilik görevine tabidir. Hastanede gönüllü olarak görev aldı
belden aşağısı felçli bir gazi olan Luke (Jon Voight) ile arkadaş olur
isyan. Savaşmaktan duyduğu hayal kırıklığını ve utancını kanalize etmeyi
öğreniyor
Vietnam barış aktivizmine katılarak. Zincirlendikten sonra
Yaşam koşullarını protesto etmek için Deniz Üssü Köprüsü'nde
Hastanedeki gazilerin daveti üzerine geceyi Sally ile geçirir.
ikincisi. Williams'ın esprili bir şekilde ifade ettiği gibi: "tek bir sahnede
görünüşte Koedt'in "Orgazm Efsanesi" adlı makalesini örneklemek için
tasarlanmış
vajinal”, ilk orgazmını bir erkek olan Luke ile yaşıyor
felçli, artık belden aşağısını hissetmiyor." O şımartıyor
daha sonra ikisi arasındaki cinsel eylem dizisinin ayrıntılı bir analizine geçilir.
baskın stereotip kodlarına karşı çıkan kahramanlar
Hollywood filmleri (sürekli müzik eşliğinde yavaşlayan çekimler dizisi) ve
Bu dönemin pornografik sineması. Bu dizi bir ders gibi görünüyor
sinema için tasarlanmış sinestezi. Luke, Sally'ye hiçbir şey hissetmediğini
söyler
ona dokunduğunda ama görebiliyor.

dokunmanın, hissetmenin ve görmenin yeni yolları. Sally ile arasındaki ilişki
Luka asla bir insana güçlü ve aktif bir fallus olarak görünmez.
pasif priz. Yeni bir “iyi” tanımı sunan bu sahne
seks, hem kadın hem de erkek arasındaki ilişkiye bir yanıt sunarak on yılı
sonlandırıyor.
Bree Daniels'ın Klute'daki müşterisiyle olan ilişkisi ve Sally'nin pasifliği
kocası Eve Dönüş'ün başında. Ancak yine de yeterli değil
Daha büyük savaşı kazanmak için bir Hollywood filmindeki sahne
Sinemada cinsiyetin temsilinde cinsiyet eşitliği. Sally
ritminden ve kesinliğinden uzak, sürekli ve uzun süreli bir zevk yaşar.
fallik seks, ancak performansı erkekliğe bir tür erkeklik kazandırıyor
iğdiş edilmiş gazi.
Geneviève'in gördüğü "tekil erkeksi" Yeni Dalga
Saraç
Önceki iki analiz Kuzey'den yazarlar tarafından üretildi.
Amerikan. Sellier (2005) Yeni'nin yeni bir okumasını önerdi.
Cinsiyet çalışmaları açısından dalga, yani. raporlar
sosyal cinsiyet. Onun için Yeni Dalga bir model haline geldi.
auteur sineması, yaratıcının öznelliğini, onun ustalığını birleştirerek
işin paylaşılması ve hem kültürel hem de normların çiğnenmesi
ahlaki, ancak bariz bir paradoksla birlikte, çünkü bu kalmış bir sinemadır.
genellikle siyasi protestolardan uzak, güçlü bir haleyle
toplumsal protesto. Ama doğduğu sırada, yani 1950'lerin sonunda, bu
Yeni sinema ilk olarak görüntülerin özgünlüğü nedeniyle takdir edilmektedir.
gençlik ve sunduğu romantik ilişkiler. 1957'den itibaren,
arzusunu dile getiren ilk medya yıldızı Brigitte Bardot
Kadınların cinsel özgürleşmesi özellikle yakıcı bir konu
1970'lere kadar her türlü tartışmayı yasaklayan bir ülkede
doğum kontrolü ve kürtaj. Ancak gerçek şu ki, bu genç sinemacılar
neredeyse tüm erkekler yavaş yavaş bu işin risklerini değiştirecek mi?
ortadan kaldıran sanatsal özerklik iddiasına doğru yenilenme
öznelliğin ifade edilmesini destekleyen sosyal konular ve
biçimsel yenilik kültü. Yeni Dalga filmlerinde
kadınlar ebedi dişiliğin yeni bir avatarı değil, büyüleyici ve
erkek kahraman için ölümcül olsa da, sıklıkla yabancılaşmayı somutlaştırırlar.
kitle kültürü; bu durumda çoğunlukla sınıflardan gelirler

Les Bonnes femmes (Chabrol, 1960) ve Adieu'da olduğu gibi hakimiyet
Filipin (Rozier, 1962), ama her zaman değil: Une femme'nin burjuvası
evli (Godard, 1964) veya Vie Privée'de iyi bir ailenin kızı (Malle,
1962) de aynı derecede yabancılaşmıştır.
Bu hipotezler film sekanslarının analizine dayanmaktadır. Bu yüzden,
Are Les Cousins (Chabrol, 1959) arasındaki güç ilişkileri üzerinden okunur
mu?
erkek ve kadın karakterler. Duygusal bir itiraf bölümünün ardından
Charles (Gérard Blain) ve Florence (Juliette Mayniel), Paul arasındaki aşıklar,
Charles'ın alaycı kuzeni (Jean-Claude Brialy), onun yokluğundan yararlanıyor
Bu, Florence'ı, eğer isterse mutsuz olacağına inandırmak içindi.
gencin sevgisine karşılık verir. Dizinin modernliği şunlardan
kaynaklanmaktadır:
Paul'ün yaptığı portrede ortaya çıkan kadın imgesi
Floransa, onun önünde. Genç kadın stereotipini yıkmak
Sahne, gerçek aşkı arayan duygusal bir kadın figürü sunuyor.
Büyük aşkın vücut bulmuş yanılsamalarıyla karşı karşıya kalan özgürleşmiş
genç kadın
burada taşralı Charles tarafından. “Uzun çekimlerden oluşan sahneleme
Fiziksel ve psikolojik hareketleri takip eden hareket
karakterler durumun acısını bizimle paylaşıyor. » Ama bu
Sahne aynı zamanda kadın karakterin de rızasıyla bize şunları söylüyor:
hatta kadınların gerçek doğasını yalnızca erkeklerin bildiğini. O
yararına konuşma ve bakış açısına el konulmasıyla işaretlenmiştir.
erkek karakterler: Floransa'ya kendi gerçeğini açıklayan Paul'dur,
bunu doğal olarak katlıyor, bu da kadınların
arzularının ve hayallerinin gerçeğine erişemeyecek kadar yabancılaşmışlardır.
derin doğa.
Yazar için bu sahnede bunun tipik bir örneğini görebiliriz.
Yeni Dalga'ya özgü modernlik ve arkaizm karışımı: var
şaşırtıcı bir gerçeklikle, bugün hâlâ algılanabilen bir ifadeyle ifade etmektedir.
modellerine tamamen ayak uyduramayan bir gencin rahatsızlığı
önceki nesillerin davranışları; ama bu rahatsızlık
erkek egemenliğinin yeni bir biçiminin şiddetle onaylanması
Chabrol'un filmi Paul'ün karakterlerini tamamen destekliyor
ve akıl hocası Clovis.
3.3 Şekilsel analiz

Bu şekle ayrılan çalışmalardan daha önce bahsetmiştik (Böl. 4, § 1.3),
resimde maddi bedenlerin, varlıkların temsiliyle özdeşleştirilen
insanlardan hayvanlara ve nesnelere. Şekil teriminin türevleri, örneğin
figüratif, figüratif, figüratif ve figüratiflik, yönleri açıkça belirtir.
görüntünün bir çeşit etkinlikle donatılmış olduğunu düşünebiliriz
sahip olmak. Sözde "şekilsel" analiz, kökenlerini Jean'in kitabında bulur.
François Lyotard, Söylem Figürü, ana tezinin temelini oluşturan
düşünceye karşı çıkmak için Freud'un rüyalarının yorumlanmasına bir dönüş
yapısalcı daha sonra baskın ve dilbilimin etkisi
Saussurean. Lyotard, Cézanne, Klee veya
Hem konuşmada mevcut olan “şekilsel alanı” tanımlamak için monory
şekildekilerden daha fazla. Ona göre, “figürde radikal bir göz yumma var ve
arzunun" deneyimlerini görmezden gelen Freud'un aksine
sanatsal modernite ve dil ve dille olan bu göz yummayı azaltmaya yönelik
girişimler
Lyotard, "iyi biçim"i enerjik bir dinamiğe benzetiyor
bu da görselleri okumanın alışılagelmiş kodlarını aşar. Böylece, Konuşma
Figür onu modern sanatın yoğun ve özgün bir yorumuyla tanıştırıyor.
Claudine'in makalesine çok erken dönemde ilham veren de işte bu figür
kavramıdır.
Eyzykman, La Jouissance-cinéma (1975), o zaman, çok sonra ve sonra
bu kavram Deleuze ve Didi-Huberman tarafından yeniden ele alınacaktı;
analitik, son makaleye kadar Fransızcada oldukça iyi temsil ediliyor
Sentetik bir sunum sunan Vancheri (2011) tarafından. Figürlü
dilsel olmayan bir temsil anlayışının adı haline gelir.
metin ve görsel aynı zamanda arzu düşüncesine de hizmet ediyor
kritik bir libidinal güç olarak anlaşılır. Vancheri bu konuda çalışıyor
Salomé'nin dans sekansını "figürasyon" olarak değerlendirin
bir kalkışın zarifliği” Pier'in Aziz Matta'ya göre İncil'de
Paolo Pasolini (1964).
Aziz Matta'ya göre İncil'deki baş kesme figürü
(Il Vangelo Secondo Matteo, Pier Paolo Pasolini, 1964) göre
Luc Vancheri
Sıra, müjdecinin metninin 12 ayetini oldukça yakından takip ediyor.
Yalnızca dans bölümü uzun süreli dikkatin konusudur;
Matta'ya şunu bağışlamayın: "Fakat Hirodes kendi gününü kutladığı gibi
Doğumdan sonra Herodias'ın kızı tüm konukların önünde dans etti ve çok
memnun oldu.

Hirodes'e, ona istediği her şeyi vereceğine dair yemin ederek söz verdi.
diye sorardım. » Resim geleneği tarafından popüler hale getirilen geri kalanını biliyoruz:
Salomé'nin isteği, Vaftizci Yahya'nın kafasının kesilmesi ve son olarak da başın kesilmesi
bir leğen getirilip Herodias'a emanet edildi. Bu son bölüm değil
Hikayesini dışarıda çekilen bir kalkışla bitiren Pasolini tarafından gösterilmiştir.
alan. Yönetmen için esas olan Salomé'nin dansıdır.
Jean-Baptiste'in hücresindeki bazı fotoğrafları. Ne zaman dikkatimizi çekiyor?
Vancheri (2011), bu küçük koreografinin ardından dansın geldiğini belirtiyor,
Herkesin dikkatini yoğunlaştıran bu öneri hem öneriliyor hem de reddediliyor. O
aslında Pasolini'nin sahnelemesindeki en önemli ve merkezi an: biz
sadece onu görüyor. Ama garip bir şekilde filme alınmış, Salomé kendini çerçevelenmiş halde buluyor
dansın tamamı boyunca omuzlarda, hatta boyunda:
koreografı zar zor görülebiliyor. Bu nedenle yalnızca zarif hareketleri takip ediyoruz
çiçekli bir dal üzerinde oynayan baş ve kollar (resim 27). “Nedir
dolayısıyla Pasolini'nin bir cismi elips haline getiren sahneleme anlayışı
Kolayca hayal ettiğimiz zarifliğin boşuna olmadığını düşünüyoruz.
Herod'u sevindiren baştan çıkarma? » diye sorar analist. Nasıl varsayılır
yaşananlar karşısında hissedemediğimiz hayal kırıklığı
göremediğimiz dansın önünde kaçar mı? Bunun için gerekli
bizi bütünüyle inkar eden bu şaşırtıcı çerçeveyle ilgileneceğiz, böylece
bize Salomé'nin tüm ihtişamıyla sadece detayını bırakıyor. Bazı çekimler
Baptiste, Salomé'nin gelişinden önce geldi. Ancak ikilinin planları
Bu cenaze dansının kahramanları, ne kadar şaşırtıcı olursa olsun
güzellik aynı skaler büyüklükle bağlantılıdır: ikisi de filme alınır
omuzlarda ve boyunda. Çerçeveleme karakterleri keser,
başı korur ve gövdeyi bastırır. Böyle resmi bir ısrar bizi zorunlu kılıyor
bu skaler eşitliğin sonuç olarak neyi amaçladığını ve neyin
bunu anlam olarak öğretir. Vancheri'nin önerdiği hipotez şudur:
çerçevenin yaptığı kesim ile kesilen kesim arasında bir şeyin tehlikede olduğu
Çerçevenin kesimi ile tablonun kesimi arasında Baptist'in cesedini bekliyor
çıkarmak. “O halde bu sahnelemede çerçevenin kaygısı nedir?
hem muhteşem hem de hayal kır

yani henüz şekillenmemiş ama henüz şekillenmemiş bir talebin ortaya çıkması
Zaten bir figür haline getirilmiş olan görüntüde zaten verilmiştir. Çerçeve kesimi
bu Jean-Baptiste'in bastırılmış kamera dışını pek de ifade etmiyor ve Salome, azizin ve dansçının görünmeyen bedeni, kalkış
yapmak istediği kişinin vücudunu paylaşır ve fiziksel olarak keser
kapa çeneni. Matta metninde çok konuşan birinin sözünü kesmek
bu nedenle kafasının kesilmesinden ibaretti. Dolayısıyla çerçeve aslında filmin bu biçimidir
Kalkış düşünen, karakterlere şiddet uygulayan bu figür
filme aldığını. Herodias'ın ölüm arzusunu anlatan figüratif şiddet ve
İki kadının ölüm arzusunu karşı konulmaz bir şekilde birbirine bağlayan Salomé,
Kral Herod'un şehvetli arzusu. “Şehirsel şiddet şunu akla getiriyor:
Temsilin açıklığının ötesinde, bir düşüncenin gizli gücü,
henüz formüle edilmemiş olsa da yine de düşünülmüştür. »

27 Aziz Matta'ya göre İncil (Pier Paolo Pasolini, 1964): Salome ve Vaftizci Yahya'nın "kesilmiş" başı.

Jean Epstein'daki fırtına figürü (Le Tempestaire, 1947)
Philippe Dubois tarafından görüldü
Philippe Dubois, Jean Epstein'ın Tempestaire'i üzerine yaptığı çalışmada (1998)
fırtınanın tarihteki temsiliyle ilgileniyordu
resimli temsil ve Epstein'ın filminde. Ona göre iş
Epstein, bir motifi yoğun bir şekilde ifade eden figüratif tipte bir çalışma sunuyor
ikonografik (fırtına) ve görüntüleme materyalinin kendisi. Eğer için

Epstein'e göre sinema her şeyden önce fiziksel ve doğrudan bir zaman deneyimidir.
işinin tamamı boyunca yollar bulmaktan asla vazgeçmedi
bu deneyimi filmlerinin biçiminde ve düşüncesinde somutlaştırmayı amaçlıyor.
Görüntünün etine yazılan zaman meselesi üzerine yapılan bu araştırma sembolik bir tespit noktasından analiz ediliyor:
fırtına. Bu figür, film yapımcısının çalışmalarında yinelenen bir özelliktir.
gerek belgesel filmlerinde gerekse kurgularında
Breton döngüsü. İki rüzgarın, doğanın ve doğanın çatışmasını temsil etmek için
insanın nefesi (“tempestaire”in nefesi), insanüstü olanın nefesi
dış deniz fırtınası ve insani ama neredeyse büyülü olan şey
karakteri ve cam küredeki nefesi ile Epstein her şeyi tercih etti
malzemede somutlaştırmayı amaçlayan görüntü ve ses üzerine resmi çalışma
sinematografik anlatımda bile içerdiği motifin etkisi
bu sahne. Sinemanın asıl malzemesi olan zamana ulaşacak. Bunlar
filmin kaydırma hızındaki değişiklikleri burada oluşturacak şekilde etkileyin
ana çalışma: yavaş çekim, hızlı çekim ve zamana dönüş. Başlangıç
Ağır bir gökyüzünde bulutların geçişindeki hızlandırılmış çekim, evrim geçiriyorlar
sanki artan bir yavaşlama anlamında
dalgalar, dalgaların çalkantıları, köpük patlamaları, yavaş yavaş
sanki gizemli bir etkisizleştirmeye doğru gidiyormuşuz gibi frenlendik
Birbiriyle çatışan güçlerin ilerici ilerlemesi. Ve bu hareket bir sonla bitiyor
geri dönüş, yani fırtına kuvvetlerinin kendi üzerlerine tersine çevrilmesi
görüntüleri geriye doğru geçirerek bile. Boşta çalışmak getirirse
neredeyse hareketsizliğe doğru fırtına, önemli olan neredeyse olandır, değil
immobilizasyon. Çünkü bu neredeyse şiddetle anti-fotoğrafik bir şeyi gizliyor
on kat sanal bir güç: aslında kendi içinde her ikisini de içerir
Birbirini kesinlikle telafi eden ancak birbirini iptal etmeyen karşıt güçler. Daha fazla
hareket yavaşladıkça hareketlerin yoğunlaşmasıyla daha çok karşı karşıya kalırız
karşıtlar, dolayısıyla gerçekte bir gücün olduğu bir şeye doğru
benzeri görülmemiş, neredeyse iki fırtınanın, deniz ve kara
ağız - tempestaire'in nefesi - telin üzerinde dengelenerek
Kalitelerini güçlü bir şekilde birleştirerek birbirlerini karşılıklı olarak

Bu iki analiz, figürün büyük olasılıkla olduğunu gösteriyor
çok farklı görsel öğelerde kendini gösterir: çerçeveleme, ağır çekim.
Seyirci ve figür: Psychosis'ten duş sahnesi
(Alfred Hitchcock, 1960) Martin Lefebvre tarafından görüldü
Bazı yazarlar figür terimini başka bir anlamda, bazen de
retoriğe ya da güdüler teorisine gönderme. Martin'in durumu bu
Figürü izleyicinin konumuna ya da "seyirciliğe" bağlayan Lefebvre,
Bütün bir kitabı (1997) çok ünlü tek bir kısa diziye ayırmak,
Psycho'daki duştaki cinayet (resim 28), yani 2'39"
film, analizin kendisi olsa bile 256 sayfada yorum yapıldı
Kitabın yalnızca 14 sayfasını kaplıyor; ankete dayanan bir yorum.
Bu sekansın 46 çok kısa çekimi. Yaklaşımın orijinalliği
teorik önyargı. Lefebvre, gelişmelerini deneyime dayandırıyor
Seyirci (“seyirci”) ve izleyicinin kendisinde sakladığı şey
bu ardışık deneyimlerin hatırası. Bu banal deneyime göre
"algısal, tartışmacı, bir dizi süreçten oluşan"
izleyici ile film arasındaki etkileşimi düzenleyen duygusal ve sembolik
ve filmsel nesnenin bir metin olarak inşasını sağlamak.” Bu
yaklaşımı anlatıbilimcilerin ve göstergebilimcilerinkinden farklıdır.
izleyiciyi nasıl programladığını görmek için filme bakın; o
bunun izlerini arayan sosyologlardan da ayrılır.
Filmin dışında hareket etmek (halkın kabulü, eleştiri). Bunun için
yazar birbirini takip eden üç kavram kullanıyor: ilgili endo-form
izleyicinin buluşmasıyla ortaya çıkan bilişsel ortam ve
film, izleyicinin onu inşa ettiği filmin argümanı olan biçim,
ve son olarak parçaların hayali bütünleşmesini gösteren şekil ve
İzleyiciyi etkileyen şekiller:
“Hepimizin aslında küçük bir kapalı sineması, bir nevi hayali müzesi yok mu?
mahrem yaşamımızın ritmine, neyi koruduğumuza, neyi yansıttığımıza dair
sinema
sinemada bizi etkiledi mi, etkiledi mi? Figür böyle bir müzenin eseridir. Bu
bizi etkileyen parçanın veya şeklin hayali ve hafıza temsili. »

28 Psikoz (Alfred Hitchcock, 1960): Duş sahnesinin başlangıcı.

Kitap bu üç kavramı üç bölümde geliştiriyor. Bölüm
forma adanmışlık, şu tanımla tanımlanan “sahne” kavramına dayanmaktadır:
Bilişsel bilimler: hem bilgi yapısı hem de
hafıza yapısı; yani orada bulunan bilgi
aynı zamanda anılar. Bir konuyu ilgilendiren “senaryo”dan farklıdır.
belirli bir kursa sahip bilişsel durum. Cinayet altında
duş bir dizi komut dosyasına göre deşifre edilir: Motel/Duş;
Öldür/Bıçak sahnenin anlaşılmasını belirler. Bu okuma
“Figür, hayal gücü”ne ayrılan bölümde ortaya çıkıyor. Dönem
şekil şu şekilde tanımlanır:

“Figürün ortaya çıktığı, yansıtıldığı yerde tam tersine izleyicinin zihnindedir.
Bu anlamda figür, izleyici için ancak sahnede bulunmadığı ölçüde mevcuttur.
algılanan görüntü ve sesler. […] Dolayısıyla izleyiciyi filmle birleştiren ilişkide
ortaya çıkıyor. »
İzleyicinin hafızasındaki bu takıntılı figür,
Bellour'un metninde önerdiği birkaç yoldan geliştirildi
aynı filmde (1979):
“Nor-man: ne erkek… ne de kadın olan, çünkü o bir olmak yerine bir olabilir.
diğeri, daha doğrusu her ikisi, biri diğerinin içinde. […] Crane: Marion adı,
başka bir isim
kuş. Orada Norman için eksik ya da eksik görünen göstereni bedenine yazar.
aşırı. »
Lefebvre tarafından önerilen analiz daha sonra bu ikisinin karşıtlığından
başlıyor.
soyadları Crane ve Bates ve ilk şehir adı Phoenix. Kafatası
sahnenin okunmasını mümkün kılan etobur bir su kuşudur
yemek ve yamyamlık işareti altında duşta,
yiyecek ve mutfak tarafında bıçak ve bir şekilde aydınlatmak
beklenmedik bir şekilde tuvalet sifonunun görüntüsü ve daha da fazlası sesi
Norman. Son bölüm, ortaya çıkan serinin soyağacına ayrılmıştır.
Psycho'nun devam filmlerinden başlayarak Psycho II
(Franklin, 1983) ve Psycho III (Perkins, 1986), ardından Brian De'nin filmleri
Palma, Carrie (1976), Blow Out (1981) gibi, ardından da kanlı filmler gibi
Hayalet Trendeki Katliamlar (The Funhouse, Hooper, 1981) ve seri
Cadılar Bayramı'nın (Carpenter, 1978), “bir figürün nasıl olduğunu göstermek”
amacıyla
Bir hayalet gibi izleyicinin anısına ve hayal gücüne yerleşebilir ve
tahsise dayalı bir film kültürünün geliştirilmesine katılmak
ve bir grup filmin bir dizi biçiminde sembolik entegrasyonu,
hayali müze.”
Kara Lagün'den Yaratık, (
Jack Arnold, 1954) Jean-Michel Durafour tarafından görüldü
Şekilsel analiz, son zamanları ele alan daimi bir akımdır.
kayıtlı popüler film repertuvarına ait yıllar süren başlıklar
türlerin kurallarından sinemaseverlerin en nefret ettiği türlere kadar
rızaya dayalı. Bilime dayalı B filmleri için durum budur.
James Whale'in Görünmez Adam (1933) adlı romanı gibi kurgular,

Kara Lagün'den Yaratık, 1954
Jack Arnold ve Kurt Adamın Laneti, 1961
Terence Fisher'ı fantastik sinemaya adayan bu üç film,
triptik buluş kadar titizlikle analiz edildi,
bazen yorumsal hezeyan noktasına kadar, Yazan: Jean-Michel Durafour (2017).
Görünmez Adam hileleriyle ve Garip Yaratıklarıyla ünlüdür.
Kara Göl, üç boyutlu olarak çekilen ilk kurmaca film olacak
siyah ve beyaz. Kızılderililer arasında dolaşan bir efsaneye dayanmaktadır.
Yarı balık, yarı insan olan bir varlık ırkını tanımlayan Amazon'dan,
Su altı şehirlerinde yaşayan “yacuruna” (su adamları)
kristalden yapılmış, balık pulları ve çok renkli incilerle kaplı. Bunlar
balık adamlar yılda bir kez yüzeye çıkarlar
Amazon'da yıkanan ve bunları koyan dikkatsiz kadınlar
gizemli bir şekilde hamile. Bu efsane Orson Welles'e aktarılmıştır.
Yurttaş Kane'in çekimleri sırasında Gabriel Figueroa. Welles'in asistanı
1952'de Universal'de yapımcı olan William Alland, bu fikrin kökenindeydi.
Jack Arnold'un yönettiği filmin senaryosu Black Lagoon olarak yeniden adlandırıldı.
Uzaydan Geldi, 1953. Durafour alt
Makalesine “Görüntülerin Zoolojisi İçin Aubades” başlığını veriyor ve
ayrıntılı olarak anlattığı balık adam kostümü. Yaratık
Olimpik yüzücü Ricou olmak üzere iki farklı aktör tarafından gerçekleştirilen
Sualtı geçitleri için Browning ve Tahiti kökenli bir dansçı,
Karasal sahneler için Ben Chapman. Durafour filmin olmadığını belirtiyor
hatasız değil (düz diyalog, sınırlı oyunculuk) ama kendi açısından öyle
sinema tarihinin en büyüleyici filmlerinden biri olan gözler
ana figürü “solungaçlı adam”. Onun için işbirlikçiler
Arnold, zoolojik açıdan güvenilir bir varlık icat etti ve
tutarsız bir varlıktan “doğaya doğru” hareket ettirerek ikonografik
yasacı ve materyalist" ve büyük bir gerçekçilik derecesi ile
ilişkiler bilimi olan ekolojiye dayanarak bunu göstermeyi amaçlıyor
Primatologlara göre canlılar ile onların doğal çevreleri arasında
Japon Kinji Imanishi: “Kara Göldeki Garip Yaratığı İncelemek”
Belirli biyolojik tezlere aşinalık varsayılacaktır. »
Durafour'un verdiği anlamda ekonoloji, düşünmekten ibarettir.
Canlı bir varlık olarak imajın, belirli teorilerden hareketle varsayıldığı
yazarın baş döndürücü bir bilgelikle keşfedeceği biyolojik
birbirin

Aby Warburg'daki etkileyici görsel formlar ve morfogenez
biyomatematikçi d'Arcy'nin çalışmalarındaki zoolojik formların esnekliği
Thompson ilk bölümde “Yüzgeçler”de. İkinci bölüm
“Balık” figüratif antropoloji çerçevesinin bir parçasıdır ve
temsilin evrimsel tarzı ile mitolojik tarz arasında ayrım yapar
Kökeni Antik Çağ'a kadar uzanan. Son bölüm olan “Denizkızları” analiz ediliyor
Balık adamın gösterildiği ilk filmden ünlü bir sahne
Anatomik bütünlüğü içinde, yaratığı doğaya bağlayan su balesininki.
kahraman Kay'ın karakteri, “bir tür düğün dansına benzeyen
Döllenme ayinleri.” Resimsel ikonografı arasında bir yolculuktan sonra
sürrealist, Esther Williams ve Rita Hayworth ve diğer sirenler, Durafour
Jack Arnold'un filmini akıllıca Göldeki Yabancı'ya yaklaştırıyor
(2013), Alain Guiraudie tarafından, canavarın bir çeşidi olan göl yayın balığıyla birlikte
Loch Ness ve balık adamı, yakışıklı Michel, büyüleyici bir suikastçı.
"son derece istekli" avını kendine çeker. Durafour okumak
Kara Göl'den Gelen Garip Yaratık'ı tamamen farklı bir açıdan yeniden izleyin.

4. DİĞER GÜNCEL TRENDLER

4.1 Yaratılış sosyolojisi

Kalkınma çabalarının çekingenliğini yukarıda belirtmiştik.
üniversite derslerinde sinema sosyolojisinin
otuz yıl. Son on yılda birkaç istisna yaşandı,
özellikle halk sosyolojisi tarafında bir yaklaşım
eser sosyolojisi geleneği; analizleri daha nadirdi
filmleri bu disiplinle ilgili bir yaklaşımla yapacağız ve
Jean'in analizlerinin temsil ettiği istisna dışında oldukça önemli bir yer
Pierre Esquenazi, daha sonra Hitchcock'un (2001) Cold Sweats filmine ithaf etti.
Godard'ın 1960'lardaki filmlerine (2004) ve "kara film" türüne
(2012) (bkz. Bölüm 6, § 2.1).
Sosyolojik yaklaşım nadiren film analizini kullanır
kesinlikle konuşuyorum. İzleyicileri ve sosyal temsilleri analiz ediyor
niceliksel olarak önemli bir grup film içinde. Bu yüzden,

Emmanuel Ethis, sinema sosyolojisi ve izleyicilerini inceledikten sonra
(2009) “kampüs filmleri” ile ilgilenmiştir (Ethis ve Malinas, 2012).
Amerikan sinemasının bir “alt türüne” adanmış küçük bir çalışma,
Aksiyonu üniversite ortamında geçen tüm filmler,
Romancı David Lodge'un deyimiyle "dünya ne kadar küçük". THE
yazarlar kampüs filminde sosyal dünyanın ve
gibi “profesyonel bir alt yapıya sahip kurgular” kümesinde yer alır.
örneğin tıbbi, adli veya askeri ortamda bulunanlar
örnek. Kampüs filmlerindeki en klasik anlatım kalıplarından biri
asla üniversiteye gitmemiş bir izleyicinin izlemesine olanak sağlayan şey
bu "profesyonel alt tabakayı" baş karakterle aynı anda keşfedin
Hikayenin yürürlükteki kurallarını keşfeden öğrenci gibi
yeni kaydolduğu kuruluş. gösteri dayanmaktadır
Seed of'tan çoğu Hollywood olmak üzere 200 filmden oluşan bir külliyatta
şiddet (Blackboard Jungle, Brooks, 1955) veya Doktor Jerry ve Mister
Aşk (The Nutty Professor, Lewis, 1963), Agora'ya kadar (Amenabar, 2009)
veya Fil (Van Sant, 2003).
Jullier ve Leveratto'nun makalesinden daha önce bahsetmiştik (Böl. 3, § 1.4)
Hollywood sinemasında Hayat Dersi'ne adanmıştır. Geri dönüyoruz
Burada Elia Kazan'ın The Lily of Brooklyn adlı filminden bir örnek vermek
istiyorum.
düşünmelerinin başlangıcı. Yazarlar bunu André Bazin için hatırlıyorlar:
Yurttaş Kane hakkında "Her harika film başlangıç noktasıdır"
hepimiz geçici olarak hayatımıza anlam oluşturmaya çalışıyoruz.
hayat ". Bu ifade Yurttaş Kane'in şunu söylemesinden sonra daha da doğru
oldu:
bir hayatın öyküsünü anlatıyor ve bizi onun gizemini yaşamaya davet ediyor.
Brooklyn'in Zambağı (Brooklyn'de Bir Ağaç Büyüyor, Elia Kazan, 1945)
Laurent Jullier ve Jean-Marc Leveratto tarafından görülen bir hayat dersi
olarak
The Lily of Brooklyn'de fakir bir ailenin çocukları birbirlerini okuyor
Shakespeare'in mısralarının akşamı, kimse tek kelimesini anlamamasına
rağmen.
Bu ilginç ritüeli öğrendiğimizde Francie,
Filmin 12 yaşındaki ve hayata karşı büyük bir iştahı olan kahramanı okumaya
başlıyor
Troilus ve Cressida'nın IV. perdesinin 2. sahnesinden. Biraz şüpheci
Shakespeare diyaloğunu dinleyen anne yine de ikisine güvence veriyor:
çocuklara “bir yerde, hatta bir gün bulmanın işinize yaray

Shakespeare. Bu daha çok ilişki için bir metafordur
Genç Francie ile babasını birleştiren yoğun bir aşk ilişkisi vardır.
hayali vaatlerle dolu ama uzun sürmeyecek
babanın alkolizmi. Bu okuma hipotezinin doğrulanması
Filmin metnine büyük şiddet. Bu yorumlayıcı bir iddiadır, ancak
ölüm motifi filmin iç tutarlılığına dayanır.
babasının bir sonraki mesajı birkaç kez ortaya çıkıyor. Ancak okurken
Troilus ile Cressida'nın hikayesi,
“İngilizce bile değil” diyen küçük kardeş, dilsiz büyükanne
şu ana kadar konuşuyor ve bıçakla kesecek kadar Alman aksanıyla konuşuyor
kendi ülkelerindeki toplumsal yükselişin olanakları üzerine uzun bir konuşmaya başlar.
ev sahibi ülke, öğrenme yoluyla: “İşler böyle
en iyiye doğru yükselin. Ve bunun öğrenmeyle ilgisi var. benim küçüklerim
Çocuklar okumaya devam edin…”
Yazarlar daha sonra şunu soruyor:
“Kurguyu tamamen bırakırsak, yoksulları bırakırsak ne olur?
Büyükannenin konuşmasının bir davet olmasını sağlamak için Francie'nin Brooklyn'i
Tüm büyük kurgu eserlerinin ortaya çıkacak malzeme sağladığını düşünün, bu nedenle
Tıpkı Shakespeare'in oyunları gibi filmler mi? »
Hollywood klasiklerini hayat dersi olarak almak gerçekten de
üzerinde uzlaşmaya varılmayan yorumlayıcı bir önyargı. cazip değil mi
okumaya devam etmek için bu teşviki şu soruya dönüştürün:
eserlerin yorumlanması, “okuma” terimini anlamında
mecazi mi? Bu açıdan bakıldığında Francie'nin büyükannesi haklı. Klasikler
eskimiş olabilir, her gün yeni yorumlar düşüyor üzerimize
onları – eskiden yapısalcı, psikanalitik okumalar, bugün
kültürel, toplumsal cinsiyet ve sosyolojik, başka bir şeyi beklerken. Asla
oynatma durmuyor. Ama bu Brooklyn Lily'yi kullanmak değil mi?
onu yorumlamak zorunda mıyız? Filmin “okunmasına” öncelik verin,
en üstte, söylemek istediği şeyi gün ışığına çıkaran, eğer varsa
böyle bir şey var, onların olmasını sağlamakla yetinmemiz gerektiğinde
hepsi filmin belli bir yönüne ışık tutuyor, yani ne söyleyebilir? THE
yazarlar bu durumda sosyolojik bir bakış açısını tercih ettiler ve
eseri bir hayat dersi olarak okumayı hedefliyor.

Hollywood stüdyolarındaki yaratım sosyolojisi:
Soğuk Ter Örneği (Vertigo, Alfred Hitchcock, 1958)
Çok özel, siyah renkli bir film, Cold Sweats.
Esquenazi (2001) vurgulamak için sırayı sırayla inceliyor
Stüdyo sistemi içinde Hitchcock'un buluşu. O duyar
yönettiğinde Soğuk Terler'in ne kadar yaratıcı bir film olduğunu göstermek
Alfred Hitchcock, 1957-1958'de nasıl bir dönüm noktasını temsil ediyor?
film yapımcısının işi ve yapım sisteminin bir tür açıklaması
Hollywood yıldız sistemine dayanmaktadır. Teorik olan ilk bölüm şunları tanımlar:
sanat alanında, daha doğrusu sanat alanında bir buluşun ne olduğu
Hollywood yapımının çerçevesi. Esquenazi terimlerle tanımlar
Hollywood ortamı ve koşulları olarak adlandırdığı sosyolojik
Hitchcock'un buluşu. İngiliz sinemacısını şöyle tanımlıyor:
aşırı adapte olmuş bir profesyonel ama aynı zamanda birçok yönden bir adam,
Özel hayatında hüsrana uğramış ama organize bir Viktoryen Püriten olan bir film yapımcısı.
harika bir profesyonel ve aynı zamanda dahi bir reklamcı olan bir yazardır.
Soğuk Terlemelerin oluşumunun analizi güç dengesine dayanmaktadır.
bu üç örnek arasında.
1957 yılı, iki kez acı çeken yönetmen için kritik bir yıldı.
Harry'yi Kim Öldürdü? ile ardı ardına kamusal ve kritik başarısızlıklar. (Çay Harry ile Sorun, 1955) ve Yanlış Adam, 1957).
Rekabetin yükünü Amerikalılar çekiyor
televizyon ve bazı yönetmenlerin bağımsızlık arzusu. Onlar
türlerin ve biçimlerin yenilenmesini sorgulamak
muhteşem: “Bu nedenle Vertigo'nun sadece
Bir türün reçetelerini uygulamak ama bunları kendi içinde yansıtmak
anlatım; ve kendi "muhteşemliğini" bir anlatı konusu haline getirdiğini. »
“İstediği gösteriyi elde edebilecek bir adam nedir? »
Bu, Soğuk Terlemeler'in aklını kurcalayan ama bir o kadar da aklından çıkmayan bir sorudur.
yazar Hitchcock, karakteri Scottie rolünde.
“Fakat film aynı zamanda simgesel karaktere de şaşırtıcı bir bakış atıyor.
Hollywood ile yıldızları arasındaki femme fatale ilişkisi,
üzerini kapladığı cicili bicili. »

Genç yıldız Kim Novak'ı Hitchcock'a empoze eden stüdyoydu.
Madeleine'in rolü. Yönetmenin oyuncuya yönelik halk düşmanlığı
filmin kadın karakterine uyguladığı zulmü yansıtıyor. Bu
Hitchcock neden klasik bir polisiye hikâyeyi dönüştürmek istemiş olabilir?
bir tür deneyim raporunda.
"Hitchcock, kendi hikaye kurgulama tarzıyla, zor ve bazen de iğrenç bir
çalışmayı ortaya koyuyor.
bir filmi başarılı kılmak için bir kadını şekillendirmekten ibarettir. Sonuna
kadar gitmekten çekinmiyor
erkeklerin yasalarını kadınlara empoze etme arzusunu temsil eden
açıklama. »
Bu, yapımcının tamamen doğru bir karar almasına neden olur.
Kitabın sonunu değiştirerek filmin anlamını değiştirin. İkincisi ne zaman
bölüm şöyle başlıyor: "Stewart kızıl saçlı kızla tanışmaya başladığında
(Judy), gerçeği hemen açıklamaya karar verdim, ama sadece
izleyici: Judy, Madeleine'e benzeyen bir kız değil.
Madeleine'in kendisi" diye açıklıyor Hitchcock Truffaut'ya. Bu karar değil
üretimden anlaşılmaz. Gerilim kurallarını unutuyor
hikayenin anahtarlarını sondan çok önce açığa çıkarıyor. Ama sanki iyi
Yazarın filmini bu yüzden programladı: kuralların ötesinde.
"Hollywood'un alışkanlıkları şeffaf bir şekilde ortaya çıkıyor ve filmin ifade
ettiği ifadeler
Sinemanın Mekke'sinden gelen teklifler dikkat çekicidir. Öyle ki Hollywood'un
ta kendisi
gözümüzün önünde çıplak görünen bir Amerikan sinema şirketi olarak. »
Bu tezi kanıtlamak için Esquenazi, düzenlemeyi adım adım takip ediyor.
Kitabın ikinci bölümündeki film. Filmin bir sunum sunduğunu hatırlıyor.
karakter (Scottie) bir kadın tarafından üç kez karşı karşıya getirildi (resim 29).
Bu aynı kadın olabilir, belki farklı kadınlar.
Film üç kez bu kadının görünüşünden ona doğru ilerliyor.
ölüm, sanal ya da gerçek. Açıklamanın üç içermesinin nedeni budur.
Bunun anlamını anlamak için bu yolculuğu takip eden taraflar
Üç ölümle sonuçlanan anlatının evrimini anlatan "üçlülük"
Madeleine'in. İlk ölümü "profil simgesinin" ölümüdür ve
hayalet, Madeleine, Elster'ın Carlotta'daki karısı. İkinci ölüm ise
kurulan çılgın aşk temasını takip eden saf kişininki
Scottie ve Madeleine arasında onun ölümüyle sonuçlanan bir hareket ve
Scottie'nin baş dönmesi yeniden başladı. Madeleine'in üçüncü ölümü
şunlarla bağlan

Madeleine'in üçüncü yüzü Judy'nin umutsuzluğu ve
erkek araştırmacı. Esquenazi, dizilerin akışını çeşitli kurallara göre takip ediyor
bölümler: sekansların açıklaması, filmin ilgili olduğu tür,
gizem filminden, romantik filmden kara filme geçiş yapan yıldız
film onu, filmin kurduğu kurgusal dünyayı, son olarak da üslubu temsil eder.
önce sekansların, sonra da bir bütün olarak filmin karakteristiğidir.
“Film yapımcıları tarafından oluşturulan sinemasal söylem, izleyicileri
Yorumlarına destek haline gelen sinemasal bir dünya hipotezini filme alırlar.
Etkiler
Söyleme özgü dokuların varlığı bir dizi bağlantının, karşıtlığın, karşıtlığın
varsayılmasına yol açar.
Kurgusal dünyada nedensellikler. Bu nedenle bir filmi yorumlamak söylem ile
söylem arasında gidip gelir.
hipotezler ve çıkarımlar ele alınarak kurgusal dünya. »
Hitchcock'un yönettiği film, olağan prosedürleri kabul ediyor gibi görünüyor.
Hollywood prodüksiyonu: Bunlar onun argümanının malzemesi.
Kelimenin tam anlamıyla geleneksel dilbilgisini kullanmayı kabul ederek
Hollywood'un filmi, sonunda mantık duygusunu ortaya çıkarıyor
kural.
“Filmin yaratıcılığı, büyülenmeye kapılmayan herkese gösterilmesinden
ibarettir.
Filmin “kara kalbinin” uyandırdığı, deyimlerin aşılandığı yaşam biçimleri
duygusu
Hollywood: Yani Vertigo'yu oluşturan alışılagelmiş oyun biçimlerini
okuyabiliriz.
Hollywood'u oluşturan güç ve tahakküm ilişkileri. »

29 Soğuk Ter (Alfred Hitchcock, 1958): Scottie Madeleine ve Judy ile karşı karşıya.

4.2 “Kültürel” analizler

Kültürel çalışmalar da bizim gibi

Daha önce de tanım gereği disiplinler arası ve çapraz olduğunu söylemiştik.

sosyoloji, kültürel antropoloji, felsefe, etnoloji,

edebiyat ve sanat. Bu düşünce akımı esas olarak kendini göstermektedir.

konusunda güçlü bir eleştirel boyutu olan bir “disiplin karşıtı” olarak

kültürler ve güç arasındaki ilişkiler. Yılların başında ortaya çıktı

1960 yılında Büyük Britanya'da Richard Hoggart'ın yarattığı

Çağdaş Kültürel Araştırmalar Merkezi'nin üslubu üzerine çalışmasını yayınladı.
İngiltere'de işçi sınıfının yaşamı, Yoksulların Kültürü. Bunlar
Araştırmalar popüler kültürlere odaklanıyor,
azınlıklar ve protestocular. Büyük ölçüde geliştiler
1968'den sonra Kuzey Amerika üniversiteleri ve daha yakın zamanda
Fransa'da. Olmadan
film analizi gerçekten bunu gerektiriyor, giderek daha fazlası var
zihne kazınan analizler – örneğin bizim yaptığımız ikisi gibi
sunalım.
Glauber Rocha, Ismaïl Xavier tarafından analiz edildi
Xavier (1983) Glauber Rocha'nın ilk iki uzun metrajlı filmini analiz ediyor:
Barravento (1961) ve The Black God and the Blonde Devil (1964)
Brezilya tarihi ve popüler kültürü bağlamında ve
Konusu benzer fakat geleneksel tarzda olan iki filmi karşı karşıya getiren La
Verilen Söz (Duarte, 1962) ve O Cangaceiro (Barreto, 1953). çalışma
Glauber Rocha'nın seçtiği tüm stilistik özellikleri analiz ediyor.
sürekli eylemler dizisinin açık bir şekilde ortaya konulmasının reddedilmesi ve
karakterlerin manevralarının gelişimine mükemmel bir şekilde yerleştirilmiş.
Siyah Tanrı ve Sarışın Şeytan'da gösterinin kuralı her zaman
diğer. Görüntülerin ardışıklığı eylemi ona uyacak şekilde şematize eder.
dış seste duyulan Cordel şarkısının ritmine ve tonuna.
Hareketlerin parçalarını, belirli eylem anlarını görüyoruz.
birbirini takip eden çapraz hareketler halinde
süreksiz, örneğin filmin başında Coronel'in öldürülmesi sırasında, sonra
Manuel ve Sebastião arasındaki görüşme.
Antonio das Mortes ve takımı Corisco arasındaki son düellonun teatralliği
şövalyevari ve özellikle de Corisco'nun "daha fazla" diye bağıran ölüm tarzı.
Halkın güçleri güçlüdür" der ve elinde kılıçla kollarını açarak düşer.
analistin gözünde açık göstergeler vardır:
görseller bir şarkının resmettiği doğal hareket tonunu aramaz.
Konuşmanın tamamı efsanenin koordinatları tarafından yönetiliyor gibi
görünüyor, sanki
şarkıcının sözleri ve bir dizi görüntü hem ürünün ürünüydü
aynı vizyona sahip. Corisco'nun ölümü olayında arabuluculuk
Cordel radikal bir şekilde yapılır. Antinatüralist biçimiyle üslup
görüntü düzeyinde telgrafik ve süreksiz kesme araştırmaları,
Bir organizasyonda ayetin tonunun açtığı olanaklar

Egemen endüstriyel sinemanın tipik kurgusundan uzaklaşan zanaatkarlık.
Film, tam da kendi dokusunda gerçekleşen mecazi bir dil arıyor.
görüntü ve sesin tarihsel gerçeklerin bir yansıması haline dönüştürülmesi
efsane. Meydana gelen davaların ve mücadelelerin tartışılmasına
odaklanıyor.
aslında Nordeste'nin tarihinde geçiyor, ancak yeniden yapılanmayı reddediyor
görünüşlerin doğruluğu ve gerçeklerin gelişimini gösterme gerekliliği
geçmişte yaşananlarla ilgili ayrıntılar. Böylece uzaklaşır
geniş kapsamlı tarihsel yeniden yapılanmaya dayalı sinema gösterisi
araç. Bu reddedişinde “estetik”in temel ilkelerini onaylıyor.
yönetmenin açlığı", tarzın bir anda ortaya çıktığı bir hareketle
sinematografik üretim koşullarına uyuyor, onun işaretini veriyor
Egemen sinemaya karşı estetik-ideolojik muhalefet,
onu koşullandıran ve dönüştüren azgelişmişliği bile doku
bir engel, zenginliğin kaynağı olabilecek teknik güvencesizlik
anlamlardan oluşur.
Film, bu çoklu işlemi gerçekleştirerek temsili destekler.
mevcut tartışmanın gereklerine göre sentetik,
anlatıcının müdahalelerine ve hikayeyi oluşturan ritüellere geniş alan
ideolojik tartışmanın çekirdeğini oluşturuyor. Yansımasının hareketi iç içe
geçmiştir.
farklı aşamaların birbirini takip etmesi, kapsayıcı ve perspektife oturtulması
farklı zamanlar. Bu hareket ön plana çıkıyor çünkü
ona ses veren bir kurgu tarzı (resim 30).
Açık bir konuşmada izleyiciyle doğrudan diyalog kurulmalıdır.
ana anlatı örneklerinden biri olan şarkıcının varlığına kadar
filmin. Evrene ait geleneğin şairini bünyesine katarak
Kendi başına gösterilen film, izleyiciyle çok özel bir ilişki kuruyor.
tarihsel referans.
"Onun tarzı Corisco, Lampiao, Antônio hakkında konuşmak gibi üstlendiği
göreve mükemmel bir şekilde uyuyor."
Conselheiro, Beato Lourenço, Padre Cicero ve diğer tarihi şahsiyetler
Bireylerin veya onları ilgilendiren olayların temsili kesin bir sadakati
amaçlamaz
bilimsel kitapların ve resmi kültürün tarihli ve belgelenmiş tarihine doğru. »

30 Siyah Tanrı ve Sarışın Şeytan (1964): Manuel, Sebastiao ve Antonio das Mortes
Glauber Rocha tarafından sentetik ve süreksiz bir montajla temsil edilmiştir.

Dolayımlanmış sembolik figürasyonun seçimi, gerçekleri dönüştürür.
kabul etmeyen bir hayal gücünün katmanları tarafından kapsanan referansla aktarıldı
bedeninde yalnızca seçilmiş parçaların, karakterlerin hayatta kalması başkalaşmış. Bu hayal gücü örnek bir hikaye olarak düzenlenmiştir.
Bir hikaye anlatıcısının sözlü olarak anlattığı efsanenin statüsünü varsaymak amacı olan bitene sadık kalmaktan uzak olan hikayelerin
tavsiye iletimi.
“Böylece yeniden çalışılan tarihsel süreç alegorik bir alana yansıtılıyor, anlatıcının bakış açısına göre bir dönüşüm içinde unsurları esasa indirgemek Cordel'in edebiyatından esinlenen şiirsel bir hikayeye göre düzenlenmiştir. »

Xavier böylece vaiz Sebastião'nun nasıl yoğunlaştığını ayrıntılı olarak açıklıyor
farklı tarihsel beatolardan öğeler. Cangaceiro'dan ilham alındı
Aynı adı taşıyan Corisco, filmde sembolik bir boyut kazanıyor.
ayrıca diğer tarihi cangaceiros'ların özellikleri, Antonio das
Mortes, film için tamamen kurgusal bir buluş. Bu şu anlama gelir:
Glauber Rocha'nın filminin titizlikle okunması bilgi gerektirir
üstü kapalı kültürel referanslarının ve sürecinin derinliğine
Bu efsanevi malzeme üzerinde gerçekleştirdiği dönüşüm.
Yıldız Savaşları (1977-2019), Laurent Jullier'in izlediği bir destan
Kuşkusuz Glauber Rocha'nın filmlerinden daha ileri başka film yoktur.
Ismaïl Xavier'i Laurent'in analiz ettiği Yıldız Savaşları destanından daha inceliyor
Jullier (2005/2015). Bu, yapılabilecek kültürel çalışmaların çeşitliliğini göstermektedir.
Radikal estetiğe sahip “yeni sinema” filmlerini konu edinen,
küresel başarıya sahip çok popüler çalışmalar olarak.
Star Wars, her şeyden önce, yönetilen ve üretilen, açık bir uzun metrajlı filmdir.
George Lucas'ın 1977'si. Bu, bir dizi uzun metrajlı filmden oluşan ilk filmdir.
tamamlanma süresi uzun bir süreye yayılmıştır. Jullier'in analizi
bu nedenle seçilmiş bir filmi değil, büyük bir popüler başarıyı nesne olarak alır
geleneksel sinefillik panteonu tarafından. Ayrıca kendini çalışmaya adadı
genellikle çok aşağılayıcı veya polemik niteliğinde eleştiri yargıları
sinemada bir bölümden, bir dönemden diğerine çelişkili yargılar.
Star Wars "bir filmden çok daha fazlası" olarak değerlendiriliyor; bu konuyla ilgili değil
ne sadece bir film, ne bir dizi film, ne de biriktirme makinesi
dolar. Jullier için bu her şeyden önce erişilebilir bir nesnedir.
yoruma açıktır ve en çeşitli duygusal yatırımlara açıktır. THE
“Evrenin genişlemesi” başlıklı son bölüm, tüm
Serinin hayran kulüpleri aracılığıyla yarattığı sonuçlar,
dosyaların derlenmesi, sınıflandırılması, oluşturulması faaliyetleri
teknikler, aile ağaçları, haritalar ve kronolojiler. Bunlar
Böylece sürekli gelişen, arşivlenen ve arşivlenen ansiklopediler oluşturuldu.
geçerliliğini borçlu olan kurgusal bir evrene ilişkin bilginin paylaşılması
Hayranları tarafından ciddiye alınan olası dünya.
Ancak analizin gövdesi iki ana bölüme ayrı

Birincisi karakterlerin, tarihin ve maceraların incelenmesidir. Yıldız
Savaşlar pembe dizi ve dizi senaryosu açısından görülüyor. İkinci
filmin tarzına, çerçeveleme, kurgu tercihlerine,
müziğin katkısı. Belirli diziler bunlarla karşılaştırılır.
The Scaramouche Duel ve The The Scaramouche Duel gibi klasik Hollywood filmlerinin
Ben Hur araba yarışı. Ancak çalışmaların en çok işaretlediği kısım
kültürel, Yıldız Savaşları'nın metinlerarasılığına odaklanan şeydir.
çok çeşitli düzeylerde bir “imalar labirenti”. Hikaye başlıyor
baba/oğul karşıtlığı ve Ödipal şema ama hızla ondan uzaklaşıyor. O
Frank Herbert'in Dune'uyla karşılaştırılıyor. Tabii ki Yıldız Savaşları
Kubrick'in ufuk açıcı filmi olan 2001'in mirasında ve pek çok filmde yer alıyor.
Raporlar için Yağmurda Şarkı Söylemek gibi Hollywood klasikleri
erkeklerle kadınlar arasındaki, Tarzan'daki, Fu-Mançu'daki ve
Muppet Show'daki kuklalar. Jullier tipolojisinden yararlanıyor
IMDb sitesi tarafından sunulan referanslar. Böylece filmlerin bir listesi var.
Serinin başlıklarından birine doğrudan gönderme. Örneğin, Yıldız Savaşları 4, The
Star Wars, 1977'den bu yana 1.250'den fazla filmde rol aldı.
Bunun tersine, Star Wars 1, The Phantom Menace 40'tan fazla filme işaret ediyor
Metropolis'ten Planet aracılığıyla Beşinci Element'e
yasak, Spartacus, Kleopatra, Kagemusha, Kara Yağmur, Kayıp serisi
uzayda vb. Diğer referans türleri parodiyle ilgilidir.
alıntıların doğrudan alıntılanması, karakterlerin tekrarı. yakınlaşma
Jullier tarafından önerilenlerin en orijinali Le Capitaine Fracasse ile ilgilidir.
Yıldız Savaşları'nın maceralarıyla örtüşen Théophile Gautier
rahatsız edici, ama daha da önemlisi zamanın ironisi ve onunla katedilen mesafe
sözleşmeler: Yıldız Savaşları aslında arasında bir denge ile karakterize edilir
dışarıdaki seyirci konumunun ve içerideki konumun ayrı zevkleri
işin içinde.
Jullier böylece Yıldız Savaşları destanının kültürel bir nesne olduğunu gösteriyor.
çok boyutlu, çoğu yoruma açık bir nesne
yaratıcı ve bazen paradoksal. Dizi efsanevi bir statü kazandı
modern, yani yazar için dünyayı anlamanın bir yolu.
4.3 Filmlerin ve yazar monografilerinin analizi

Film analizindeki en güncel eğilimler içerisinde,
yeniden ortaya çıkan yönetmen monografilerinin kalıcılığının altını çizin
Bu konuda uzmanlaşmış ana koleksiyonların ortadan kaybolmasından sonra
1960'lı ve 1980'li yıllardan bu yana kategori. Bu yaklaşımların sınırları.
filmleri arka arkaya izlemenin zorluğu ve
genellikle eski anılarla dolu. Dijital baskılar var
filmografilerinden bu yana bu koşulları kökten değiştirdi
çoğu film yapımcısına bazen tam sürüm olarak erişilebilir
restore edildi. Son iki örnek bu yeni versiyonu göstermektedir.
yazarların filmden filme yaklaşımı çok farklı açılardan
Anne Gillain'den François Truffaut (2019) ve Billy Wilder'ınki
Emmanuel Burdeau (2019).
Tüm Truffaut'lar, Anne Gillain tarafından analiz edildi
Anne Gillain'in monografisinin başlığı onun hırsını gösteriyor. O
yönetmenin kısa filmi Les Mistons'tan bu yana tüm filmlerini analiz ediyor
(1958) son uzun metrajlı filmi Pazar günü Roll'a kadar! (1983). O
Önceki kitapta, aşağıdakilere göre çiftler halinde gruplandırılmış uzun metrajlı
filmler analiz edilmiştir:
Shootez sur le için sahtekarlık gibi tematik bağlantılar
piyanist ve La Peau Douce ve teorik referanslar şunlara dayanıyordu:
Freudcu psikanaliz ve D. W. Winnicott'un kavramları, özellikle
geçiş alanı (Kadınları Seven Adam analizine bakın)
burada s. 179). Bu Tout Truffaut yeni verileri entegre ediyor
yönetmenin 1996'da yayınlanan biyografisi (A. de
Baecque & S. Toubiana) ve daha fazlası Truffaut tarafından Carole'un işinde
Le Berre (2004), yazının olağanüstü genetik analizi,
filmlerin prodüksiyonu ve çekimi. Ama filmleri birbiri ardına analiz etmek
Gillain tarafından önerilen diğerleri ise metodolojiden özgürce esinlenmiştir.
1970'lerin metinsel analizi, özellikle Bellour'un yaklaşımı
Bir film parçasının incelenmesi ile onun genel yaklaşımı arasında bağlantı
kurmak
filmin tamamı. Ekstraktların seçimi son derece çeşitlidir çünkü
çok kısa pasajlar, Fahrenheit 451 için beş kısa çekim ve iki çekim
Adèle H.'nin Hikâyesi'nden çok daha uzun pasajlara kadar
Mississippi Denizkızı için ters çekimde 32 çekimi bir araya getirin,
Amerikan Gecesi için 23 çok kısa fotoğraf eki dahil 41 çekim ve
Pocket Money'deki aile yemeği sahnesinde 50 kare.

Anne Gillain, seçimlerinin çeşitliliği sayesinde analiz konusunda bir ders sunuyor
sıralı değişen süreler, kesme parametreleri ve açılar
yaklaşmak. Amacı izleyicinin yönünü belirlemektir.
Hissedilen duygularla onu büyüleyerek dikkatini çekin. Ancak
tarafından geliştirilen izleyici teorisine de dayanmaktadır.
Raymond Bellour, Le Corps du cinéma'da (2009a) kendisi de buna atıfta bulunuyor
Daniel Stern'in çalışmasına. Bu, iki durumu birbirinden ayırır
Dilde ustalaşmadan önce ve sonra insan gelişimi
sözlü ve Stern'ün analizleri şu durumlarda çok verimli oluyor:
Truffaut'nun estetik yaklaşımıyla yüzleşir. Hikaye ve sistem
Vahşi Çocuk'un (1970) temsilcileri şüphesiz en
Konu seçimi itibariyle Stern ve Bellour'un hipotezlerine yakın:
Dil öncesi aşamada kalan ve ormana bırakılan çocuk
Doktor Itard sözlü dile ve tanınmaya erişim sağlamaya çalışıyor
işaretler. Bellour'a göre filmin fiziksel dünyası, ışıklandırması,
Kamera hareketleri, renkler, kurgunun ritmi konuşuyor
tarafından bir şekilde hipnotize edilen izleyicinin bedenine doğrudan
Filmin kesilmesi ve çekimin, çerçevenin ve ritmin değiştirilmesi
resimler. Anne Gillain için son filmlerin gösterdiği ustalık
Truffaut hipnotik ilişki arayışına karşılık gelir.
film yapımcısı Lubitsch'in eliptik evrenine hayran kaldı;
"büyük sır". Cep Parasında (1976), zirvede çekilmiş bir film
çocuk ama iki dillilik, sözel ve beden dili kullanıyor
bir arada var olur ve iki düzeyde okumaya izin verir. Başlıca dizileri
Sessizdirler çünkü çocukların eylemlerinin dilini temel alırlar.
sözleri Jaubert'in müziği eşliğinde. La Femme d'à ile
tarafı (1981) sayesinde film yapımcısının yazımının en yüksek forma ulaştığı
etkili bir şekilde harekete geçirmeyi amaçlayan evreleme stratejileri
izleyiciyi her zaman artırdı.
Truffald'ın filmografisi, filmlerde yadsınamaz bir homojenlik sunuyor.
film yapımcısının başarabildiği olağanüstü prodüksiyon koşulları nedeniyle
ilk uzun metrajlı filminin beklenmedik başarısından yararlanır,
Cannes Film Festivali'nde 400 Darbe, En İyi Yönetmen Ödülü ve en büyüğü
Kariyerinin halka açık başarısını 1980 yılında The Last Metro ile
gerçekleştirdi. Tüm filmleri
yapımcılığını Truffaut'nun kurduğu Films du Carrosse şirketi üstlendi.
1959, sevgilisi Ignace Mo

İlk filminden son filmine kadar geliştirilecek senaryolar ve konular
sinema endüstrisinde olağanüstü bir durum.
Avusturya kökenli yönetmen Billy Wilder için durum böyle değil
Paris'te kısa bir süre kaldıktan sonra Nazizm'den kaçmak için Amerika
Birleşik Devletleri'ne göç etti.
İlk uzun metrajlı filmi Mauvaisegraine'yi (1933) çekmenin zamanı geldi.
Yerçekimi: Emmanuel Burdeau tarafından görülen Billy Wilder
1934'te birçok Alman göçmenin arasına katıldığı Hollywood'a geldi.
Wilder senarist olarak başladı ve Charles Brackett ile birlikte çalıştı. Bu
İlk Amerikan filmi olan Üniformalar'ı ancak 1942'de yönetebildi.
ve kısa jüponlar (Minör ve Minör). Bu onun ilk siyah filmi
Kendisine belirli bir güvence sağlayan ölüm sigortası (Çifte Tazminat, 1944)
şöhret. Emmanuel Burdeau filmografisini şu şekilde gözden geçirmeyi
öneriyor:
orijinal yerçekimi açısı, makalesinin başlığı. Yer çekimi derken anlamı
kastediyor
Bedenleri bir arada tutan karasal çekime işaret eden terimin orijinali
zemin. Burdeau, çalışmalarındaki en ünlü iki görüntüden yola çıkıyor.
Wilder, Marilyn Monroe'nun elbisesinin kaldırdığı bacakları
7 yıllık yansımada metro girişinden üflenen hava (Yedi Yıl)
Itch, 1955) ve Joe Gillis'in (William Holden) yüzen bedenininki
Sunset Bulvarı'nın başlangıcındaki yüzme havuzu, 1950.
Burdeau'ya göre her iki görüntü de belirli bir algıyı özetlemektedir.
Wilder sineması, yönetmenin cesaretini yoğunlaştıran uçan elbise
Kariyeri birbiri ardına kaldırılan uzun yasaklar serisinden ibaret.
Sunset Boulevard'ın boğulan adamı da daha az ikonik ya da cüretkar değil.
Buradaki cüretkarlık, çifte sürprizi korkunç vizyonla birleştiriyor:
Dış seste konuşan ölü bir adamdır ve izleyiciye anlattığı şey son derece
önemlidir.
ironi dolu. Senarist bazı mantıkların var olduğunu belirtmekle yetiniyor
her şey şu şekilde bitiyor: Joe hayatı boyunca bir yüzme havuzuna sahip
olmak istemişti.
Bu nedenle 7 yaşındaki imajın paylaştığı şey, ehliyeti etkileyen bir özgürlüktür
yansıma ve Alacakaranlık Bulvarı. Yükseliş paradoksu
ilk filmde düşmek ve ikincide düşmek de bir paradoks
hareket ve sessizlik:
“Havanın nefesi ve suyun dalgaları, sağladıklarından daha az hareket
yaratıyor
titreşimsel bir denge. Bu görüntülerde rol oynayan kuvveti

karasal güç, hiçbir şeyin karşı çıkamayacağı fiziksel çekim olgusu
çıkar. »
Hangi anlamda anlıyorsak, maddi veya manevi, duygusal veya
Ahlaki açıdan yerçekimi Wilder sinemasının kalbi olarak ortaya çıkar ve
Bu şekilde tanımlanan kavramın özellikle aşağıdakiler için etkili olduğu
kanıtlanacaktır:
Sinizmle ilgili eleştirel klişelerin ötesinde film okumasını yenilemek,
film yapımcısının ağırlığı veya bayağılığı. Bu nedenle filmlerin yeniden
izlenmesi gerekti.
sadece gerçek ağırlığı korumak için mecazi ağırlığı unutmaktır.
Bu, Kiss Me Aptal'da açıkça belirtilmiştir.
1964 [resim. 31]) Dean Martin'in canlandırdığı müstehcen şarkıcı Dino'nun
başarısız olduğu yer
telekız iken Tabanca Polly'nin (Kim Novak) ne kadar ağır olduğunu söylemek
için
ağırlığını kaldırmak zorunda kalmadan en yakın pounda kadar tahmin edin.
Dekan Martin
kendi rolünü oynuyor, ilk adı Dino, Las'ta sahne alıyor
Vegas'ta baştan çıkarıcı bir ilişki sürdürdüğünü ilk söyleyen kendisi oluyor
zorlayıcı. Nevada'daki Climax'a yönlendirilen Dino,
piyano öğretmeni ve ona piyano satmak için arabasını sabote eden benzin
istasyonu görevlisi
besteledikleri şarkılar. Stratejilerini uygulamak için,
Profesörün karısının yerini alması gereken eğitmen Polly'ye başvurmak
bir akşam için piyano. Olay örgüsünü yapılandıran geçiş
piyanistin geceyi birlikte geçirdiğini gören çiftlerin tersine dönmesine neden
olur
eğitmen ve şarkıcı, ikincisinin karısıyla birlikte.
“Bu, müziği bizim için bir meta olarak sunan tek Wilder filmi.
utanmadan elden çıkarıyor ve ticareti için yakın araçlara başvuruyoruz
fuhuş. »

31 Öp Beni, Aptal, Billy Wilder, 1964. Karısı ve Koçu
ticari işlemde satışa izin veren bir para birimi olarak
Billy Wilder'ın en alaycı hikayelerinden birinde yer alan duygusal şarkılar.
Burdeau, hipotezlerini kurmak için başlangıçta şunlara güvenir:
Le Gouffre aux chimères (Delikteki As veya Büyük Karnaval, 1951), bir film yapımcısının zalimlik ve karakter nedeniyle yaşadığı nadir başarısızlıklardan biri
Orada yapılan medya hicivinin kehaneti. hiçbir özelliği olmayan bir filmdir yazık, aynı zamanda umut. Hikâye, vicdansız bir gazeteciyi karşı karşıya getiriyor.
Tüccar mağaraya girdikten sonra heyelanla karşılaştı

yeniden satmak için Hint çömlekleri arıyorum. Gazeteci Charles Tatum (Kirk Douglas) kesinlikle kariyercilikle tanımlanıyor ve onun kariyerciliği tamamen bilgi dolaşımına olan takıntısıyla tanımlanıyor. Aslan Yeraltında mahsur kalan kurban Minosa, cesediyle onun tam tersi hareketsiz hale getirildi. İkilinin aralarında yarattığı karşıtlık ve aidiyet hareket ve felç tamamlanmıştır. Minosa artık nefes alamıyor ölür. Filmin sonunda Minosa'nın eşi tarafından yaralanan Tatum, daha sonra "sonuna kadar ve hatta tüm ağırlığıyla" çökmeden önce: bu kez son sözü yerçekimi söylüyor." Kimeraların Uçurumu o zaman The Fortune Cookie ile karşı karşıya, 1966, diğer Bir spor haberini istismar eden dolandırıcılık, ardından Özel galada (Ön Cephe) Sayfa, 1974). Ancak Burdeau bazılarının sıcaktan hoşlandığını da söylüyor (Bazıları Sıcak Sever, 1959) ekonomiye radikal bir yenilenme getiriyor Le Gouffre tarafından kısa bir on yıl önce kurulan hareketin kimeralara. Trafiğin iki kutba hatta ikiye bölünmesi sahneler kalır, ancak bu ikiye katlama sırayla kopyalanır: her birinde sahnede artık bir değil iki karakter vardır ve her ikili her ikisini de yapabilir. hareketlilik ve hareketsizlik terimleriyle açıklanabilir. Irma'da olduğu gibi Tatlı (1963), Bazıları Sıcak Sever ikisi arasında gidip gelir. Ama bu geliş gidiş artık neredeyse aklını kaybeden bir karakter tarafından garantilenmiyor.

Irma la Douce'den polis memuru Nestor Pitou gibi sağlık. O emin yalnızca sahnelemeyle. Daha da iyisi: bu ileri geri hareket, gösterildiği gibi, araçlarından biriyle değil, kendini sahneye koyuyor Filmin son bölümünde kameranın denizden denize doğru hızla ilerlemesi karadan, karadan denize, baştan çıkarıcı sahnelere geçiş Bir yanda Daphne ve Osgood, diğer yanda Sugar ve Junior: "Böylece iki yer arasında bitişiklik, hatta süreklilik izlenimi yaratılıyor henüz yaklaşık yüz metre uzakta. Süreç iki görüntünün birbirine bağlanmasından ibaret değildir, ancak sadece bir tane varmış gibi davranmak. Ve bu simülasyon tekil kombinasyona benzer bir hızlanma ve bir yavaşlama. »

Emmanuel Burdeau'nun makalesinin başarısı, onun üretkenliğinden kaynaklanmaktadır.

Başlangıçtaki yorumlayıcı hipotez ve onun büyük bir ustalıkla ördüğü dolaşım Wilder'ın en çok bi

5. MONOGRAFİK KOLEKSİYONLAR VE ANALİZLER
FİLM
5.1 Monografik koleksiyonlar
Film analizi üzerine öncü kitaplardan biri Raymond Ravar'ın kitabıydı.
1962'den itibaren Hiroşima mon amour (1959) çevresinde koordine edilmiştir.
Takip edildi
tarafından başka bir filme ayrılan kolektif bir çalışma (Bailblé ve diğerleri,
1974) tarafından
Resnais, Muriel (1963). On yıldır tek bir filmin analizi
Rohmer'in Faust'tan (Murnau, 1926) bu yana çoğaldığı
Nosferatu (Murnau, 1922), Bouvier ve Leutrat, La Chevauchée'den
fantastik (Stagecoach, Ford, 1939), Dayan (1983), vb. Onlar bulurlar
Two'nun yorumlu incelemesiyle bir tür doruk noktası
veya Onun Hakkında Bildiğim Üç Şey
Godard, 1967) 1981'de Guzzetti tarafından. Daha sonra yayıldılar.
daha genel yaklaşımlar (yazarların eserleri, türler, figürler).
Ancak film analizleri koleksiyonlar tarafından aktarıldı
Tek bir filme ayrılmış küçük hacimli monografiler. Bu analizler
iki kurumsal olguya eşlik eder: bir
eleştirmenlerin, film yapımcıları derneklerinin ve film yapımcılarının eserlerinin panteonu
bir yanda sinema kütüphaneleri, diğer yanda filmlerin sinemaya entegrasyonu
Belirli ülkelerdeki okul eğitimi programları ve yarışmalar
(Çoğunlukla Büyük Britanya ve Fransa).
İlk koleksiyonlar 1980'lerin sonuna doğru ortaya çıktı
(“Uzun metrajlı filmler” Yellow Now'da, “Synopsis” Nathan'da, “Filmler”
Klasikler”, İngiliz Film Enstitüsü'nde). Bu koleksiyonlardan bazıları
kaybolur, diğerleri 2000'li yıllarda yaratıldı ve hayatta kaldı
Her zaman. Bugün iki tür monografiyi ayırt edebiliriz:
bazen aynı koleksiyonda bulunabilir: bir yaklaşım
açıkçası standart bir planla didaktik, analitik kategoriler
geleneksel ve tersine kişisel denemeye dayalı bir yaklaşım
filmin etrafında. Elbette bazı analizler bu ikisini birleştirebilir
formüller, eğitim yaklaşımı ve test. için de durum aynı
film seçimi. Bu koleksiyonlar ağırlıklı olarak filmleri analiz ediyor
kendilerini adamış, çoğunlukla resmi kurumlar tarafından seçilen,

ama aynı zamanda daha şaşırtıcı ve daha fazlasını da barındırabilirler
orijinaller. Göstermek için kendimizi iki veya üç örnekle sınırlayacağız.
bu önemli trendlerden.

Prosper Hillairet tarafından görülen Sadık Kalp (Jean Epstein, 1923)

Deneysel sinema uzmanı Prosper Hillairet (2008) bu konuyu şöyle analiz
ediyor:

Jean Epstein'ın sadık kalbi. Makalenin alt başlığı “Gökyüzü ve Su
yanıyorlar.” İlk bölüm olan “Roman/Fotoğraf”, konunun adım adım devamıdır.
Çok özel bir stil yorumuyla filmin anlatı gelişimi
film yapımcısının. Açıklamalar ve analizler arasında geçiş yapar:

“Daha yeni başladım: Bir el, masanın üstünden bir tabağı, yani yemek
artıklarını çıkarıyor,
kameranın dışına taşınıyor, ardından camı çıkarıyor, ardından sigara izmaritini
atıyor. Lekeli masa. Bir gibi
lirik soyutlama tablosu. Daha sonra el bezin üzerinden geçerek üzerindeki
izleri ve lekeleri siler.
masa, ters damlama veya silme. Sonra bir yüz. Kadın, ön, dar çerçeve, gözler
tamamen açık. Hareketsiz.

“Daha yeni başladım, Epstein'ın tarzı zaten sergileniyor. Ayrıntılar, parçalar,
jestler, nesneler: el
fincan tabağı, cam, popo, masa, yüz, şişe. Bir ele/yüze indirgenmiş kesilmiş
bir vücut,
basit eylemler: çıkarın, atın, silin, dökün. İnsan figürünün nesneler üzerinde
önceliğe sahip olmadığı durumlarda
nesneler. Herhangi bir genel durumdan önce parçalar, jestler. Epstein'ın
sinemasının tamamı. »

İkinci bölüm “Hikaye Yok” belli bir sayıya yorum yapıyor
görsel ve tematik motifler: "dünya bir atlıkarıncadır", bir dünya
yakın çekim, çerçeveler ve kapılar, Aşık, Alkolik, Meryem ve
Meryem'in çocuğu. Yazarın filmle ilişkisi empatiye dayalıdır:

“Beyaz yüzey, siyah yüzey, lekeli masa yüzeyi, parçalanmış ayna, bulanıklık,
üst baskı,
noktalı, hızlandırılmış alan: soyutun bütün bir tipolojisi filmin içinden geçiyor.
Şekil olabilir
dolayısıyla aktivasyon (hızlandırılmış), daralma (üst üste binme) yoluyla
kendini dünyadan soyutlamak,
bozulma (bulanıklaşma). Ancak soyutlama dünyadan uzaklaşmak değil, çok
fazla şey yapmak anlamına gelir.
dünya, çok fazla dünya. Epstein'a göre kendimizi her zaman dünyaya

Gilbert tarafından görülen Louis Feuillade Vampirleri (1915-1916)
Lascault
Lascault'nun Louis Feuillade'nin dizisine ayırdığı cilt (2008),
aynı koleksiyon daha da kişiseldir. Esas olarak şu adreste yazılmıştır:
ikinci şahıs ve tarihsel ve tematik araları çoğaltıyor,
epizodik bir pembe dizi gibi:
“Vampirler sayesinde (1915-1916), Louis Feuillade (1873-1925) sayesinde,
Musidora sayesinde
(1889-1957), dolaşıyorsunuz, kayboluyorsunuz ve aynı zamanda kendinizi
buluyorsunuz. Filmdeki sahneler şöyle
fanteziler, önceden bilinen ve geleceğe yönelik rüyaların parçaları. Birbirinden
farklı bölümler
Vampirlerin mantıksız mantıkları kafanızı karıştırır ve sizi yönlendirir; kafanı
karıştırıyorlar ve
işaret et; kafalarını karıştırırlar ve sakinleşirler; sürüklenip uyum sağlıyorlar.
Kesinlik varsayıyorlar
saçmalık, sapkınlık içinde bir yöntem, belirsizliğin doğruluğu, düzensizliğin
kontrolü. Sen
hayal edilemeyecek olanın yollarında, yarı örtülü şehvetin yollarında,
mutluluklar ve heyecanlar. Beklentilerle ve heyecanla karşılaşırsınız. »
Yorumcunun aradığı şey izlenimi geri kazandırmaktır.
bölümlerin ardışık vizyonunun kışkırttığı:
“Sinema size belirsiz zevkler ve ölçülü kaygılar sunar. Hikayeler olurdu
nefesler, nefesler, hayal gücünün atışları. »
Lascault metin boyunca nesnelerin sayımını yapıyor.
bölümden bölüme bulduğumuz fetişler: sandıklar (hasır, tahta
veya deri), siyah veya beyaz maskeler, Breton hizmetkarının başlığı,
zehirli bir mektup, cenazecinin silindir şapkası,
tıkaçlar, acıtan ve zehirleyen eldivenler, siyah ipek taytlar,
davlumbazlar, öldürücü halkalar vb. Referansları çoğaltıyor
sürrealist hayal gücü, Louis Aragon'un, Jacques Vaché'nin tepkileri,
André Breton tarafından, Max Ernst'in gravürleri, aynı zamanda etkinliklerde
filmin çağdaşları: Bonnot çetesi, uzun süren savaş
bölümlerin çekimleri sırasında Petit Journal'ın ilk sayfaları
kanlı haberler.
Bu iki örnekte Hillairet ve Lascault şöyle bir okumayı tercih ediyor:
Yazı seçimine dayalı olarak kişisel, ilk başta film boyunca,
izleyici olarak tepkileri ve ikinci olarak serbest çağrışımları. Onlar
genelleştirilebilir bir yaklaşım önermeyi amaçlamıyoruz.

Eğitim koleksiyonları
Çoğunlukla yarışmalara katılan filmlere ayrılmıştır.
işe alım (toplama) veya ulusal diplomalar (lisans,
lisanslar). Son sınıf öğrencilerine veya öğrencilerine hitaben,
daha çok kurumun beklentilerine uygun yaklaşımlar önerirler.
Analizlerin ardından belli bir şekilde varlar
Sahip olduğumuz film kulüpleri ve sinema dergilerinin sunduğu
IDHEC film sayfaları ve çalışmayla bağlantılı olarak bahsedilmiştir.
Bazin'in Gün Yükseliyor (bu bölümdeki § 1.2'ye bakın).
Bu koleksiyonların her cildi konuyla ilgili bilgilendirici referanslar
sunmaktadır.
yönetmenin kariyeri, yapım bağlamı, filmin doğuşu ve algılanması.
film. Genellikle bir dizi listesi ve bir analiz sunar.
İncelenen filmin dramatik yapısı, karakter çalışmaları ve
temalar, üslup yaklaşımları ve dizilerin daha ayrıntılı çalışmaları
özel. Bu model özellikle ilk ciltleri karakterize eder.
kurumsal normlarla sınırlandırılmıştır. Yıllar geçtikçe seçenekler
yazarlar filmlerin özel doğasına göre çeşitlendiler ve uyarlandılar
analiz edildi. Örneğin Lacombe Lucien'e (1974) ayrılan cilt
Louis Malle (Nacache, 2008) filmin polemiksel alımlanışından başlar ve
“retro moda”. "Kötülüğün sıradanlığı" temaları hakkında yorum yapıyor,
belirsizlik ve bir film yapımcısı ile bir romancı arasındaki buluşma Patrick
Modiano, ikincinin birinci üzerindeki derin etkisi.
Lola Montès, Max Ophuls (1955), Olivier Maillart
Maillart'ın (2011) Lola Montès'in analizi karaktere odaklanıyor
müdür ve yönetmenin uygulamaya koyduğu aldatma stratejisi. Lola
sirkte kafeslenmiş bir kadın, hikayelerin kurbanı
bunu anlatan ardı ardına gelenler. Görünüm özellikle acımasızdır;
Melankolinin erotik boyutu. Ama Lola aynı zamanda bir "karakter"
boş”, bir tür Hitchcockvari MacGuffin. Birkaç taneye düşürüldü
nesneler ve dekoratif unsurlar: purosu, kuş kafesi, atkısı,
merdivenlerin, aynaların ve avizelerin birbirini takip eden yerlerde
tekrarlanması
nerede temsil ediliyor? Olivier Maillart modelin önemini gösteriyor
Ophuls'un önerdiği hikayede Pirandellian ve estetiğiyle ilişkisi
barok'a doğru.

Yazara göre Lola Montès, vurguladığı anlamda bir “kadın filmi”.
Bir toplum tarafından ivmesi neredeyse kırılan, özgürlüğe hevesli bir kadın kahraman sahnesi
yalnızca erkekler tarafından temsil edilmektedir. İçindeki kadın imajı
Filmin bittiği kafes bu acı kaderin acımasız simgesidir.
Çünkü Lola, bunu başarmadan önce izleyiciye,
Engelleri, sınırları ve yasaları, kalabalıkları, denizleri aşmayı asla bırakmayın ve geçit törenleri, en azından ihtişamlı olduğu dönemde. O,
sevgilinizle arabanız olmadan seyahat etmeyin, böylece istediğiniz zaman gidebilirsiniz
Franz Liszt bölümünün gösterdiği gibi ona öyle geliyor. Kaçarken gördüğümüz
Annesinin kendi isteği dışında zengin bir bankacıyla düzenlediği evlilik,
Paris operasının ortasında, sonra da uğursuz İskoç evinde, bu durumdan kaçarken
bir keresinde içki içen ve kararsız bir kocaya. Nihayet Münih'te at sırtında rotasını izliyor
Askeri geçit törenini yarıda keserek Bavyera Kralı'na kadar.
“Filmin son sahnesinde ortaya çıkan tutsaklık asla somutlaştırmadan başka bir şey değildir.
bir bütün olarak eserin içindeki gizli bir durumun dokunaklılığı. »
Çünkü Lola'nın hayatı kendisi tarafından değil, sirk tarafından anlatılıyor.
Peter Ustinov'un canlandırdığı Toprak Sahibi'nin şahsında bunu kullanıyor.
5.2 Film boyunca analiz
Son olarak, filmin sunduğu olanaklar sayesinde filmin film tarafından analizi yer almaktadır.
görsel-işitsel teknikler günümüzde dijital teknolojiyle daha erişilebilir hale gelmiştir.
Bazı televizyon programlarında bazen öğeler yer alabilir
Bazı filmlerin analizi. Bazı film yapımcılarının portreleri için durum böyledir.
A.'nın Cinéastes de notre temps serisinden. S. Labarthe ve Janine Bazin.
Filmlerin ulusal yarışmalara entegre edilmesi üretimin artmasına neden oldu.
film kaynaklarıyla yapılan bazı film analizlerinden: alıntılar
çekimler, çerçeveleme analizi, düzenleme biçimleri, karşılaştırmalar
birden fazla türün görüntüsü. Böylece Jean Douchet,
“Resim görsel” koleksiyonu, Oyunun Kuralları analizi, M le
Maudit ve Yurttaş Kane, sinema seçeneklerine giren ilk filmler
ortaöğretimin. Ulusal Sinematografi Merkezi
görsel-işitsel biçimde eğitim belgelerinin üretilmesini teşvik etti

böylece görsel-işitsel analizleri içeren bir dizi DVD'yi yönetti.
film dizileri. Amerika Birleşik Devletleri'nde Criterion Editions eşlik etti
ek belgelerin DVD'sindeki filmlerin geri yüklenen versiyonları çok
Film sekanslarının görsel-işitsel analizleri de dahil olmak üzere çok sayıda.
Ay Filosu Kaçakçıları (Fritz Lang, 1955) gözden geçirildi
tarafından Alain Bergala
2001 yılında CNDP tarafından DVD olarak yayınlanan Ay Filosu Kaçakçıları
iki analitik film eşlik ediyor. Bernard'ın yönettiği ilk film
Eisenschitz, filmin doğuşunu belgelere göre ayrıntılı olarak inceliyor.
Fritz Lang, Cinémathèque française'ye emanet edildi. Yazar şunları
karşılaştırır:
senaryonun farklı versiyonları ve özellikle teknik arıza ve plan
yönetmenin eliyle açıklamalı çalışma. Çok detaylı kat planları
ayardaki kamera konumlarını ve açılarını gösterir. Bu çok
çok titiz bir şekilde sahnelendiğini vurgulamanın iyi bir yolu
Lang.
Alain Bergala, “Yeraltı Testi”nde özellikle şunları analiz ediyor:
genç John'un film sırasında karşılaştığı başlangıç denemeleri
(resim 32). Bu, yeraltında birkaç kez bulunur.
yeraltı: kaçakçılar için depo görevi gören kilisenin mahzeni,
Barbarossa'nın tabutunun bulunduğu mahzen, kuyunun bulunduğu yer
kalede sakladığı elmas. Analiz bir temele dayanmaktadır:
filmin görselleriyle karşılaştırıldığında seslendirme yorumu: sekanslar
analiz edildi, mahzene düşüş, “loca” gibi seçilen çekimler
korsanlar geldiğinde genç çocuğun saklandığı yer. İlkinde
Mezarlığı geçerken sahnede John bir melek heykeliyle karşı karşıyadır
beyaz gözlü şeytan. Hikayelerdeki gibi yüzleşmek zorunda kalacak
Gecenin bir yarısında mezarlıktan geçen bir dizi korkutucu sınav,
mahzene düşmek, sonunda bir tabutun içinde bir iskeletle karşılaşmak.
Analiz, bu ibadetlerin organizasyonunda rahibin rolünü vurgulamaktadır.
denemeler çünkü John'u mezarlığı geçmesi için gönderen ve çağrıştıran odur.
Barbarossa'nın hazinesi onunla birlikte gömüldü. John sabit bir fikre
takıntılıdır.
elması bul ve böylece annesinin şatosunu restore et. Bu fikir sorunu giderir
onu korkudan korur ve neredeyse yenilmez kılar. Ama daha da önemlisi, “bu
Sabit fikir, ışığa yönlendirdiği ışık huzmesi tarafından hayata geçirilmiş gibi
görünüyor.
yeraltında”. Bu sahned

Sahneyi aydınlatan John tarafından. John "bir tür lazer ışınını yönlendiriyor"
sanki bakışları sihirli bir ışınmış gibi iradesine itaat edecekti."
Kripto dizisinde Lang'in çerçevesi bir şeyin şeklini yeniden üretiyor.
dev göz, Les Nibelungen'den sinemasının yinelenen görüntüsü
Bengal Kaplanı ve Hindu Mezarı (mimarın gördüğü sekanslar)
Dev heykelden Almanca). Bu gözlemlerin ilgisi
filmin görüntülerine çok kesin bir şekilde eşlik ettiklerini tekrarlayarak
belirli hareketler veya karelerin dondurulması sırasında donma: anlamına gelir
bir metinden alıntılar yapmak söz konusu olduğunda görsel-işitsellerin yeri
doldurulamaz.
film.
32 Ay Filosu Kaçakçıları (Fritz Lang, 1955). Genç John'un başlangıcı
Mohune ve kaçakçıların mağarasındaki gidişatı: "Tatbikat kârlıydı,
Sayın. »
Görsel-işitsel analizin geleceği
DVD ortamındaki restore edilmiş filmlerin basımları sıklıkla eşlik eder
Filme eşlik eden çok çeşitli nitelikteki bilgilendirici unsurlar olan "bonus"

kendisi. Ancak çoğu zaman analiz, sözlü bir yorumdur.
Filmin yönetmen ya da eleştirmen ya da tarihçi tarafından ilerleyişi
veya bir restoran işletmecisi. Bu analizin şunu belirtmesi oldukça
paradoksaldır.
görsel-işitsel formdaki fılm daha fazla gelişme yaşamadı
tekniklerin sunduğu olanaklara rağmen muhteşem
dijital: görüntü yakalama, kaplamalar, altındaki görüntü dizileri
çok çeşitli şekillerden (mozaik, üst baskı vb.) Bunlar
destekleyici belgeler kesinlikle yayıncılar için bir öncelik değildir
DVD'ler (ve bunların üretimi belirli bir bütçe gerektirir). Umulur ki
Filmlerin görsel-işitsel analiz yolları geliştirilebilecek ve
hatta gelecekte sıradan hale gelecektir.
Ancak film alıntılarının eğlenceli kullanımı önemli ölçüde arttı.
araçlarının esnekliği nedeniyle son on yılda daha da güçlendirildi.
yakalama, düzenleme, karıştırma ve çekim. Analizler
her seviyeden kişisel bilgiler en gençlerin bloglarında bulunabilir
nesiller boyu sinema izleyicileri, tıpkı nesillerin eleştirmenleri gibi
daha eski (Jean-Michel Frodon veya Philippe Rouyer'in blogu)
örnek). Bu hareket yalnızca meta-söylemsel tutumu güçlendirebilir ve
bu nedenle, tutkuya bağlı olarak minimum düzeyde bile olsa bir analiz projesi
yazarın entelektüeli.

Bölüm 6
Filmlerin analizi ve sinema tarihi
1. YILLAR İÇERİSİNDE TARİHE YENİ DUYARLILIK
1980
1.1 Tarihin itibarsızlaşması ve harika hikayelerin alacakaranlığı
ulusal
Film analizi 1960'ların ortalarında tam genişlemeyle ortaya çıktı
Daha önce defalarca vurguladığımız gibi yapısalcılık.
Bu düşünce ekolü her zaman eşzamanlı ilişkileri tercih etmiştir.
artzamanlılığın zararı. Bir dizi rezervasyondan geliştirildi
tüm yönleriyle tarih disiplini karşısında epistemolojik bir yapıya sahip
boyutlar: siyasi tarih, ekonomik tarih, tarihler
zihniyetler, mikro tarih vb. Bu nedenle sinema tarihinin şu şekilde olması
mantıklıdır:
1960'ların sonunda yaklaşımların fazla belirgin olduğu görülüyor
geleneksel, aşağıdakiler gibi geleneksel kategorilere dayalıdır:
ulusal sinema, büyük yönetmenler, başyapıtlar veya akımlar
stilistik. Tarihsel söylem sinemaya yaklaşıldığında ortaya çıkar.
hala gazetecilik yaklaşımıyla fazlasıyla bağlantılı ve yargılarla belirleniyor
keyfi değerler. Elbette bu algı karikatürize edilmiş ve
tartışmalıdır, ancak daha sonra bu alanda yaygın olarak paylaşılmaktadır.
polemik makalelerinin de gösterdiği gibi, yeni ortaya çıkan sinema teorisi
Jean-Louis Comolli'nin “Teknik ve İdeoloji” serisinde (1971-
1972), tarihin varsayımlarına kapsamlı bir saldırı geliştirdiği yer
Georges Sadoul veya Jean Mitry'nin uyguladığı sinema geneli.

Bu geleneksel hikayelerin en az dört ciddi sınırlaması vardır:
1°, aşağıdakiler gibi uygun olmayan araştırma araçları kullanırlar:
araştırmacının kişisel hafızası veya tanıklıklarının kullanımı
kahramanlar, belgesel kaynaklar çok fazla olsa da
daha geniş ve eleştirel olarak doğrulanmış; 2°, uygulamaya koydular
okul, hareket veya analiz gibi sınırlı analiz kategorileri
dönemi veya yazarının eserini açıklayan totolojiler üzerinde çalışılmış
veya tam tersi; 3°, temsil biçimlerini benimsediler
“doğum”, “gelişme”, “olgunluk” gibi temel unsurlar
veya “çöküş”, kronolojiye göre insan yaşamını taklit ediyor
doğrusaldır, tarihsel olaylar ise gelişmeyi takip eder
daha tartışmalı ve dolambaçlı; 4° son olarak dördüncü sınır oldukça
filmlerin analizi açısından olumlu bir yön çünkü bu geleneksel hikayeler
filmleri ilgi odağı haline getirirken, sinema da bir
müdahale edebilen çok daha karmaşık bir makine
bunlarla sınırlı olmayan teknolojik, ekonomik, sosyal faktörler
üretilen eserler. Sinema tarihinin referans çerçevesi bu nedenle
filmlerin ufkundan çok daha geniştir.
Bu sinema tarihinin modeli aslında edebiyat tarihidir.
okul versiyonu. 1935 yılında Maurice Bardèche tarafından kuruldu.
Robert Brasillach, okullara dayalı sinema tarihiyle
Kalıcı etki bırakan ulusal, önemli yönetmenler ve filmler
1970'lere kadar onların halefleri.
1945'te, Jean Mitry'ninki ise 1960'larda kesintiye uğradı.
patentler gibi birincil kaynaklara dönüşle işaretlenen yeni tür
Buluşun Karşılaştırmalı Tarihi, Jacques Deslandes'in Karşılaştırmalı Tarihi ile
ortaya çıkıyor ve
Jacques Richard, ancak film analizinden çok uzakta ve duruyor
1906'da.
İlk film analizleri büyük filmlerin ortaya çıktığı dönemde ortaya çıktı.
ansiklopedik ve uluslararası tarihler yok oluyor ya da yok oluyor
zengin resimli “genel halk” ciltleri biçiminde geri dönüştürün (tarafından
Örnek Le Cinéma, Atlas baskılarından 20 ciltlik, tercüme edilmiş ve
uyarlanmıştır.
İngilizce veya bu vesileyle yayınlanan tüm tarihi Almanaklar
Sinemanın yüzüncü yılı, 1995 civarı). Kolektif hikayeler
Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yazar ekiplerini bir araya getirerek yurt
dışında da yayınlandı
Amerika Birleşik Devletleri, İtalya, İspanya vb. ; ama aslında teklif etmiyorlar

1.2 Temel bilgilere dönüş
Karşılaştırmalı Tarih, Deslandes ve Richard tarafından iki cilt halinde (1966, 1968) titizlik ve titizlik konusundaki kaygısıyla kendisinden öncekilerden ayrılır.
Dönem kaynaklarına sistematik olarak başvurmak ilk kuraldır.
Herhangi bir tarihsel yaklaşım. Buluşun yapıldığı dönemle sınırlı olup,
e
20. yüzyılın ilk yıllarında (1900-1906), sinemaya pek yaklaşmadı
Georges Méliès veya E. S. Porter.
Ancak asıl olacak olan da bu “erken sinema” dönemidir.
birçok özelliğin damgasını vurduğu yeni bir sinema tarihinin laboratuvarı
özellikleri: yaklaşımın titizliği, temellere dönüş, gerçek bir endişe
tarih ve teorik yansıma arasındaki bağlantı. Cahiers'in özel sayısı
1979'da yayınlanan ve André Gaudreault tarafından koordine edilen
Cinémathèque'ten
bu yaklaşımın belirtisidir. Yeni nesli bir araya getiriyor
esas olarak Tom Gunning, John L. Fell ve gibi Kuzey Amerikalı tarihçiler
Charles Mussser ve sayının koordinatörünün bir makalesini içeriyor
paralel kurgunun doğuşuna adanmıştır (“Les Détours du anlatı
filmsel: paralel kurgunun doğuşu üzerine"). Bu metin planı analiz ediyor
En bilinen “ilkel” filmlerden biri olan Bir Amerikalının Hayatı'nın bir çekimi
İtfaiyeci (Amerikalı İtfaiyecinin Hayatı, Porter, 1903), daha önce analiz edilmişti
Daha önce Lewis Jacobs, Georges Sadoul, Jacques Deslandes ve
Barthelemy Amengual. Yazar eleştirel bir analiz yapıyor.
seleflerinin kendilerini vurgulama yaklaşımı
çelişkiler. İki kare halinde çekilmiş ayrıntılı bir açıklama verir
sürümleri (Washington'un “telif hakkı sürümü” ve “paralel sürümü”)
New York) ; bunlar aynı derecede ünlü başka bir çeteyle karşı karşıya
Porter tarafından, Büyük Tren Soygunu (L'Attaque du Grand Rapide, 1903),
ayrıca plan plan anlatılmış ve fotoğraflarla birlikte anlatılmıştır.
Eleştirel analiz, bu filmlerin hayatta kalan tüm versiyonlarını ve ayrıca
üretici firmanın kataloglarında açıklamaları olarak.
Bu metin yeni özellikler sunuyor; yazar bir noktadan başlıyor
geleneksel teorik tartışma, paralel düzenleme ve
alternatif montaj. Kökenlerini sinema tarihlerinde arıyor
şu ana kadar yayınlandı. Açıklamalarda dikkate değer farklılıklar keşfeder ve dolayısıyla farklı kopyaların varlığı olası hipotezi ortaya koymaktadır.
kasetler

1980’lerde filmlerin çokluğunun çözümlenmesinde gelişen
orijinal versiyon bir efsanedir) ve sistematik genetik çalışmalarda (
Filmler birçok çatışma ve ilişki içinde üretilir ve yönetilir.
kuvvetlerden kaynaklanır ve dolayısıyla uzlaşmalardan kaynaklanır).
1.3 Kültürel değişiklikler ve miras
Sinema tarihinin epistemolojik statüsündeki bu değişiklik
genel olarak büyük bir kültürel değişim eşlik ediyor; sinema ve ses
tarih miras nesneleri haline gelir. Filmler bu şekilde
yeniden değerlendi, onarıldı ve ulusal panteonlara yazıldı.
Örneğin Amerika Birleşik Devletleri'nde bir liste oluşturan federal bir komisyon tarafından
yıllık film yılı restore edilecek. Bu dinamik sonuçsuz değil
Film analiz yöntemleri üzerine. karşı daha dikkatli olmanızı sağlar
incelenecek eserin sözde özgünlüğü ile ilgili olarak. Ama katkıda bulunuyor
ayrıca kurumlar tarafından seçilen işlerin kapsamını azaltmak
ulusal ve dolayısıyla bunların zararına olacak şekilde yeni okumalar üretmek
daha az kutsanmış işler.
Bu harekete filmlerin tanıtılması arzusu da eşlik ediyor
ulusal arşivler veya sinema kütüphaneleri tarafından büyük masraflarla restore edildi.
özel şirketler. Bunlar sistematik programlamayı teşvik eder
yeni konulara farkındalık kazandırmak amacıyla geniş film setleri
Bu yeniden dirilen mirasın kapsamını kamuoyuna açıklayın. Kesinlikle film
kütüphaneleri var.
1950'lerdeki programlama döngülerinden bu yana üyelerine sunulmaktadır.
yönetmenlere adanmış filmler, kara film gibi türler veya
western, ulusal yapımlara veya Fox, Warner veya gibi şirketlere
Paramount, belirli dönemlerde de. Ama yıllar önce
1970'de bu döngüler korunan filmlerin sayısıyla sınırlıydı ve
mevcut. Korunması için yoğun çalışmalar sürüyor
filmler ve bunların önemli bir kısmının restorasyonu
ana film kütüphanelerini ve ulusal arşivleri genişletmeyi başardık ve
Bu retrospektifleri çeşitlendirin. “Yeniden Keşfedilen” Film Festivalleri
Düzenlendi
Pordenone gibi 1980'lerin başında özellikle İtalya'da yaratıldı
(Giornate del Cinema Muto) ve Bologna (Il Cinema Ritrovato). Bunlar
programlama sinema tarihçilerinin incelemesine olanak sağladı
kısa bir süre içinde sistematik olarak tüm bölümleri

Vitagraph filmleri, filmleri gibi film prodüksiyonu
1910'ların İskandinav filmleri, Devrim öncesi Rus filmleri
Bolşevik, Monta Bell ve Rex gibi bazı yönetmenlerin sessiz filmleri
Ingram, Léonce Perret gibi bazı oyuncu-yönetmenler veya aktörler
Rudolf Valentino gibi.
Tüm bu programlar sistematik bir incelemeye yol açtı.
sinema tarihi ve artık kullanılmayan filmlerin yeniden okunması
tek başına ama diğer pek çok eserle ilişkili olarak algılanır
aynı dönemden, aynı yazardan, aynı yapım firmasından ya da aynı firmadan
aynı tür. Bu döngülere genellikle zengin kataloglar eşlik eder
temalara ilişkin nadir belgelerin veya yayınlanmamış çalışmaların bir araya getirilmesi
hitap edildi. Daha nadiren bunları entegre eden kolektif çalışmalar izledi.
film analizleri.
2. SİNEMA TARİHİNİN HİZMETİNDE ANALİZ
Derinlemesine gelişmek ilk bakışta çelişkili görünebilir
belirli bir filmin, büyük zamanlardaki gibi, kendi içinde ele alınan analizi
yapısalcı dönem (örneğin Hitchcock'un The Birds'ü analiz edilmiştir)
Baibllé, Marie & Ropars ve daha fazlası tarafından analiz edilen Bellour veya Muriel de Resnais
Ropars tarafından analiz edilen Eisenstein'dan bir başka Ekim, varsa tarihi bir film
& Sorlin) ve tarihsel bir söylemin etrafında inşa etmeye çalışın.
sinema. Nitekim sinema tarihiyle ilgili araştırma dergileri
uzun süredir saha filmi analizlerinin dışında tutuldular,
daha ziyade edebi veya estetik bir yaklaşımla ilgilidir. Ama bu
muhalefet çok keyfi görünüyor ve bugün modası geçmiş görünüyor. Onların çalışmasında
Albert Capellani'ye adanan 1895'te yayınlanan monografi
Yayından sorumlu olanlar bu nedenle analizleri sıkı bir şekilde topladılar
Örneğin “Albert Capellani, SCAGL'nin sanat yönetmeni veya
yazarın ortaya çıkışı" ya da daha doğrusu "Albert Capellani
Amerikan stüdyolarında” veya “Amerika Birleşik Devletleri'nde Albert Capellani”
Germinal (Capellani, 1913) veya Quatre- ile ilgili film analizleri
yirmi üç (Capellani ve Antoine, 1914-1920).

“Edebi Gelenekten Moderniteye” başlıklı makalesinde
sinematografik", Béatrice de Pastre Germinal'i soyağacına yerleştiriyor
Madenin görsel kültürünün Zola'nın romanının şöyle olduğunu hatırlıyor:
İlk olarak popüler bir gazete olan Gil Blas'ta dizi olarak yayınlandı ve
iki tiyatro uyarlaması. Germinal birkaç işlemden sonra üretilir
Pathé fırmasının daha önceki kasetleri, özellikle Ferdinand'ın Au pay noir'ı
Madencilik hikayesinin bir matrisini oluşturan Zecca & Lucien Nonguet
(1905)
Madencinin iç mekanından son kurtarmaya kadar birbirini izleyen sekiz
tabloyla
Grizu atışından sonra. Filmin öncesinde ayrıca iki belgesel yer alıyor:
“Öğretici seri”de Lens Madenleri (1913) ve İmalatı
O
Cables de Mines (1913), Pathé Journal'ın 13. sayısı: “Bu üç film
Pathé kataloğundan izleyicilerin zihinlerini ve gözlerini
Germinal'in kabulü. » Analiz, dekorasyonun önemli rolünü vurguluyor
Yerleşim evinin arketipi olan Maheu evinin iç mekanları,
Hikaye boyunca nesnelerin ve mobilyaların evrimi,
grev ve ölümün ardından yaşam koşullarının kötüleşmesi
baba. Bu iç mekan, maden sahibininkine zıttır.
ağır perdeler, dekoru biblolar, bitkiler ve çiçeklerle darmadağın olmuş,
kitap yığınları, rahat koltuklar ve bir bank; bir'in unsurları
aylaklığa ayrılmış alan: “Bunun gibi, küçük dokunuşlarla yazılan
film yapımcısının politik analizlerini yoğunlaştırdığı ortamın önemliliği
Zola. » Ama eğer setler ve belgesel görseller restorasyona katkıda
bulunuyorsa
e
Zola'nın romanının 19. yüzyılda popüler hale getirdiği madencilik dünyası,
Capellani kendi zamanına dayanan bir uyarlamayı,
madencinin yaşamının artık pek de anlatılanlar gibi olmadığı bir zaman
romancı. Ve yönetmen büyük bir ustalıkla bunları kaydediyor
Romanın ruhuna ihanet etmeden mutasyonlar.
2.1 Bir açıklamaya yönelik büyük derlemlerin analizi
tarihsel stiller
Az önce panteonizasyonla ilgili olarak belirttiğimiz gibi
sinematografik miras, film analiz teknikleri
1980'li yıllardan bu yana desteğe ihtiyaç duyan şirketlerde kullanılıyor
geniş bir film koleksiyonuna sahiptir. Bu çalışmalar, önemine rağmen
özellikle çalışma saatleri açısından ihtiyaç duydukları kaynaklar

Yüzlerce filmin sistematik olarak izlenmesi,
son yıllarda; bir ara aşamayı temsil ediyorlar
Tekil bir filmin analizi ile sinema teorisi ya da tarihi arasında
sinema. Çoğu zaman homojen derlemlere adanmıştır
tarihsel ve resmi olarak az çok ilham alıyorlar
açıkça belirli tekniklerin ve elde edilen bazı sonuçların
Film analizindeki gelişmeler boyunca.
Bu yaklaşımlar sözde "metinsel" analizden kaçarlar çünkü
çok sayıda eserle ilgilidir. “Kod” boyutu,
terimi yalnızca istisnai olarak kullanılır ve burada olduğundan daha
görünürdür.
İzole filmlerin analizi. Bu şaşırtıcı değil: destek
binlerce film setinin değerlendirilmesi
birimlerin sayısı, minimum varsayılan eksenlere sahip olmamızı gerektirir
tüm filmlerde ortak olan ve tek başına bir analize izin verebilecek olan
hızlı etkili. Aslında bugüne kadar hiçbir soru sorulmadı.
bir dizi filmdeki tüm filmleri sistematik olarak ve tek tek analiz etmek
bu adam.
Erken dönem sineması
BT kaynaklarının kullanımı ve ekiplerin oluşturulması
yetkin kütüphaneciler bu analizlerin geliştirilmesini mümkün kılar.
nispeten basit bir korpora. Bu konuda analiz projesinden alıntı yapalım
Laval Üniversitesi'nden André Gaudreault tarafından yürütülen filmografi
Quebec'e, ardından Montreal'e. Bu araştırma programı,
ilk on yılın (1900-1908) sinematografik prodüksiyonu
en iddialı ve radikal girişimlerden biri
üretimle ilgili olduğundan çok geniş bir külliyatın kapsamlı analizi
neredeyse on yıldır dünya çapında. Bununla birlikte, korpus aşağıdakilerle
sınırlıdır:
Kanadalı araştırmacılar nedeniyle kopyaların korunmasındaki tesadüfler
kopyaları bulunan tüm filmleri sistematik olarak tanımlamayı
amaçlamaktadır.
bugün hala mevcut ve farklı şekillerde manipüle edilebilir
film arşivleri.
Bu proje, dünyanın hemen her yerinde gözlemlenebilen kalkınmayla
bağlantılıdır.
çeşitli kurumlar tarafından yürütülen dünya, restorasyon ve arşiv çalışmaları
Az önce belirttiğimiz gibi sinema kütüphaneleri. Aynı zamanda bir

Londra'daki N.F.A'dan film kütüphanesi küratörü David Francis
1978'de Brighton'da bir toplantı düzenleme fikri
Başlangıç noktası 1900-1906 yılları arasında yapılmış 600'den fazla film gösterildi.
bu araştırmanın. Gaudreault'un ekibi ilk kez FIAF ile şu adreste yayınlandı:
Brighton toplantısının sonucu, ilk analitik filmografi
Filmlerin 548 kısa tanımlayıcı sayfası dahil. Bu tarihten itibaren
proje önemli ölçüde büyüdü ve her birini ele almayı planlıyor
açıklamaları yapın ve filmleri izleme temelinde tamamlayın
korunmuş, sinema kütüphanesinden sonra sinema kütüphanesi ve bu açıklamaların genişletilmesi
Korunan filmlerin tamamlanmasına kadar. Çalışmanın bu ilk aşaması,
halen gündemde olan bir tipolojinin oluşturulmasına olanak sağlamalıdır
Çalışmayı yürütmek için kullanılan ana montaj formlarından
1900 ile 1908 yılları arasında montajın evrimi ve bunun sanat üzerindeki etkileri
Sinematografik anlatının gelişimi. Yayınlar
Daha sonraki çalışmalar bu hipotezleri "filmler" alanında teste tabi tuttu.
bakış açısı ve bakışın temsili" (1988) ya da
Pathé firmasının analitik ve kısmi filmografisi (1993).
Çağdaş dönem için kamu kurumları uygulamaya koydu
çok büyük derlemlerdeki açıklayıcı belge sayfalarının noktası. Bu
Araştırmacılara aşağıdaki olanakları sunan Ulusal Görsel-İşitsel Enstitüsü'nün (INA) durumu
çok geniş belgesel tabanlarında gezinme olanağı. Onun
Georges-Pompidou Merkezi ise film analiz yazılımı sundu
Bernard Stiegler tarafından tasarlanan Lines of Times adlı. Bu vesileyle açılış yapıldı
Victor Erice / Abbas Kiarostami sergisinin özeti: yazışmalar
izleyiciye olasılık sunan etkileşimli bir analiz desteği
filmi detaylı incelemeye kadar her türlü manipülasyona tabi tutmak
Montaj sırasında. Oyun tezgahlarında yaygın olarak kullanılan zaman çizelgelerinden ilham alınmıştır
dijital düzenleme, bu yazılım filme bir temsil verir
grafik: bölümlere ayrılmış bir çizgi, düzlemlere veya bölümlere bölünmesini ortaya koyuyor
diziler. Kullanıcı daha sonra bu satırdan erişebilir.
filmin kendisini ilgilendiren kısımlarına doğrudan gitmenin yanı sıra onları tekrar izleme,

Daha spesifik olarak filmolojik bir perspektiften bakıldığında Bordwell ve ark. (1985)
“klasik” sinema sorununu doğrudan ele almayı seçtiler
Hollywood'un; bunun için ve hipotezlerin tekrarından kaçınmak için
eski ve iyi bilinen ancak hiçbir zaman doğrulanmayanlar, özellikle
"şeffaflık" kavramı etrafında dönerek bir yöntem benimsediler
kesinlikle ampirik. İncelenen korpusun oldukça büyük olması
kapsamlı analizleri caydırmak için devasa (birkaç düzine)
binlerce film), külliyatı boşaltmayı seçtiler
genel olarak tamamen rastgele yöntemlere göre (kura çekimi). Biz
ayrıca birkaç kişinin seçiminin bu aşamasından itibaren şunu da fark edebilirsiniz:
Daha sonra daha ayrıntılı olarak incelenen 200 film,
Hiçbir film türünün aşırıya kaçmamasını sağlamak amacıyla ağırlıklandırma
temsil ediliyor veya az temsil ediliyor: bu nedenle bu ilk seçim
külliyatın bileşimine ilişkin halihazırda mevcut ön varsayımlar
genel olarak (örneğin, bariz şeylere bağlı kalmak,
sinematografik türlerin) ve bu, tüm önlemlere rağmen
hayal edilebilir olsa da, bu analizin kesinlikle yapılabileceği
düşünülmemelidir.
tüm korpusun yerini alacak. Gerçek analize gelince
seçilen filmlerde “biçimsel” özelliklere odaklandı,
sonuçları modelle karşılaştırma niyetiyle
"klasik sinema" kavramının sağladığı üstü kapalı ve biraz da belirsiz
Hollywood".
Yazarlar Hollywood'un bir stil olarak pratik yaptığını ve
üretim tarzı kendisini bir standart ve model olarak kurmuştur.
1910’lardan 1960’lara kadar dünya bu nedenle “Klasik”tir.
ilk olarak “bir standarda uymak” ile eşanlamlı olarak kullanılmıştır. Biri
Analizlerin amacı, belirli bir süre içinde nasıl olduğunu göstermektir.
Nispeten kısa bir sürede film endüstrisi belirli uygulamaları sistemleştirmeyi başardı.
sonucunu görür görmez halk tarafından benimsenen sinematografik filmler
Ekran.
“Karakterlerin mekanını veya psikolojisini tanımlamak için kullanılan
gelenekler ve bunların
Başlangıçta belki de basit gelenekler olan motivasyonlar, kamuoyuna duyurulduğu anda sona erdi.
bu uygulamaları norm olarak kabul etti. »

“Klasik” sistem, istikrarıdır, birliğe verdiği önemdir.
ve içsel tutarlılık ve evrensellik iddiasında bulunabilmesi.
Kitap, tüm bölümler boyunca bir iletişimin gerekliliğini gösteriyor.
Hikayeyi olabildiğince etkili ve en çarpıcı şekilde anlatmış
klasik üslubun çeşitli unsurlarını belirledi: süreklilik düzenlemesi,
uzay, paralel eylemler ve bölünmeyle ilgili sözleşmeler
sahneler; çekimler arasındaki ilişkiler, kamera hareketleri,
bakış açısı yapısı.
Yazarlar “işlevsel eşdeğerler” ilkesini oluşturuyor
bununla farklı resmi veya teknik emsallerin olduğu anlamına gelir,
örneğin kamera hareketleri, ışıklandırma, müzik veya renk,
aynı görevi yerine getirebildikleri için birbirlerinin yerine geçebilirler.
Normları ihlal etmeden veya birlik ve tutarlılığı ihlal etmeden rol. Bu prensip
aşamalar halinde analiz edilen üretimin standardizasyonunu ima eder
Amerikan film endüstrisinin ardı ardına gelen filmleri
değişiklikler de dahil olmak üzere değişiklikler ve süreklilik
temel teknoloji: örneğin ses endüstrisi. Bu değişiklikler
radikal ya da ani değildir, ancak mutasyonlar oluşturur ve
arasındaki dengeyi korumayı amaçlayan yeni unsur kombinasyonları
Bir yanda uyum ve koruma, diğer yanda farklılaşma.
Bu “klasik Hollywood filmi” modeli Bourget tarafından tartışılmaktadır.
(1998). Bordwell ve iki ortak yazarı istatistiksel olarak tanımlamayı amaçlıyor
uyarlanabilirliğini vurgulayarak klasisizmin kurucu normlarını
1910'lu yılların sonundan yıllara kadar geniş bir dönemde tarihi
1960. Bourget bu dönemi 1930'da şununla başlatarak sınırlandırıyor:
konuşmaya geçiş. Kitabında yaklaşık 1.400 filmden bahsediliyor;
Amerikan kitabından daha önemli. Ön varsayımlara saldırıyor
yöntemini tercih eden öncüllerinin metodolojik yöntemleri
yapım ve bunun filmlerin biçimini belirlediğini ima ediyor.
Bu yaklaşım, bir “Hollywood klasisizmini” fazlasıyla mitolojik hale getiriyor.
Dönemlendirme sorunludur. Bu sistem, büyük ölçüde
1920'lerden sadece teorik modele uygun olarak çalışır
Hays Kanunu (1934) ve tekliflerinin 1960'tan çok önce etkili bir şekilde
uygulanması,
1950'den günümüze kadar derin değişimin birçok işareti
sansür ve hatta daha öncesini de hesaba katarsak, olduğu gibi
arzu edilen, stilistik kriterler ve kara film. Kes

Klasisizm, tüm klasisizm gibi, dışlamayla karakterize edilir.
sansür ve otosansür, baskı, eksiltme ve söylenmemiş. Ama o
aynı zamanda dahil etme ve hatta hepsini yakalama modunda da çalışır: var
Her şeyi Hollywood yapan bu klasisizmdeki eritme potasının
dalışlar. Hollywood başka yerlerden gelen formlarla beslenmeyi asla
bırakmıyor
ve yazar, kitabı boyunca bunu başka bir yerde anlatmaya çalışmıştır, bunlar
Yürüyüşler ve bu egzotizmler bazen hoşgörüyle karşılanıyor, bazen de
Hollywood tarafından yeniden canlandırılıyor.
Hollywood klasisizminden önce gelen bu çoklu biçimler,
Hollywood'dan önce, sinemanın doğuşundan önce, Almanya'dan ve
İngiltere, sessiz sinema ve Gotik, İncil ve Shakespeare.
Çalışma, sisteme ayrılan üç ana bölüme ayrılmıştır.
Hollywood, ideolojik ve kültürel bağlam ve sınırları
klasisizm. Sistem cinsiyet ayrımına dayalı
sansür yasasıyla siyasi kontrol üzerine stüdyoların organizasyonu
ve yıldız sisteminin rolüne göre. Analizin en orijinal kısmı öne çıkanlar
başkalarının etkisiyle bu klasisizmin sınırlarının önemi
sinematografiler, Cermen, İskandinav veya Rus biçimleri
örnek. Çok sayıda destekleyici örnekle bunu gösteriyor
Klasisizm, geliştirilmiş çok sayıda estetik marj sunar
çizgi filmlerde ve film jeneriğinde, rüya sahnelerinde veya
anlatı filmlerindeki optik oyunlar.
1930'ların Fransız sineması
1930'ların Fransız sineması ve işgal dönemi
1975'te birinci ve ikinci ciltlerin yayınlanmasından bu yana artış yaşandı
Raymond Chirat'ın katalogları, çeşitli aramalar
“sinema ve tarih” arasındaki sorunlu ilişkiler. Yani oğlum
(1984), 1984 ile 1984 yılları arasında üretilen Fransız filmlerinin kapsamlı bir
analizini gerçekleştirdi.
1936 ve 1944 tematik ideolojik bir bütün olarak ele alınarak
onları resmi konuşmanın sunduğu temalarla yüzleştirmeye yönelik belgesel
Vichy'den. Ünlü “İş, Aile, Vatan” üçlemesini ele alıyor.
filmlerin öncesi ve sonrası arasında bir karşıtlık ağı ortaya çıkıyor
1940 felaketi. Özellikle yabancıların temsiline ilişkin çalışma
İngiliz, beklenmedik gözlemler getiriyor. “İçe yolculuk
görüntüler” yazarı şu paradoksal gözleme yönlendiriyor:

“Ülkenin en karanlık dönemine girmesi, bir yeniliğin ortaya çıkmasına tekabül ediyor.
ideolojik olarak temiz, ahlaki açıdan kusursuz bir sinema. Şu anda tüm araçlar
fikirlerin (büyük basın, radyo, kurgusal eserin büyük bir kısmı) havasını veriyor
en kötü zamanda sinema sessizdir. Ve İngiltere gibi konularda sessiz kalıyor,
O zamana kadar sesini çokça duyurduğu Yahudi düşmanlığı. Ve çok acımasız. »
1930'lu yıllar üç Fransız araştırmacıya olanak tanıdı.
Edebiyat göstergebilimcisi ve iki tarihçi (Marie-Claire Ropars,
Michèle Lagny ve Pierre Sorlin) analiz yöntemini test etmek için
yapısal ve tematik. Le gibi dönemin sonuna ait bazı başlıklar
gün doğuşları (Carné, 1939) veya La Grande illüzyonu (Renoir, 1937),
belirli bir Fransız klasisizmine model teşkil ediyor, özellikle de göze
André Bazin tarafından, ancak ulusal üretim hiç böyle bilmedi
Endüstriyel ve standart bir kuruluş olan Amerika Birleşik Devletleri'nin tek başına
Baskın normları kodlayabilme yeteneğine sahiptir. Fransız sineması yok
hiçbir zaman “hikayeleri iyi anlatan bir makine” olmadı, dolayısıyla
sanatsal özgünlük ve ekonomik zayıflığı.
1986 yılında yayınlanan Generic of the 30s adlı kolektif kitap,
1937 yılı. Burada yine seçimin keyfi kısmı
örnek ortada. Klasik sinemanın analizinden farklı olarak
Hollywood, pratikte ekonomik organizasyona değinmiyor.
prodüksiyon ve film serisine şirket içi bir yaklaşımla bağlı kalıyor. THE
yazarlar bunu şu şekilde açıklıyor:
“İlk önce üretim ve sömürüyle ilgili şeyleri büyük ölçüde dışladık,
bağlamın anlaşılmamasından olduğu kadar olası sonuçlara ilişkin
şüphecilikten de:
Üretim sisteminin aşırı parçalanması, çalışmayı gereksiz derecede pahalı hale getiriyor. bir için
1930'dan 1935'e kadar yılda bir düzine film yayınlayan Pathé'de yüze yakın
şirketimiz vardı.
bir veya iki kaseti çevirin ve ortadan kaybolun; ne finansmandan ne de yatırımdan hiçbir iz kalmadı
filme almak veya yayınlamak. Muazzam bir maliyet pahasına, sömürü daha erişilebilir olacaktır.
il gazetelerinde soruşturma; programlara dair içgörüler elde ederdik,
katılım veya halkın beğenisine göre. »

"En yumuşak şalgamlardan birini seçerek,
hareket ettiği yerde geçersizdir. Oldukça klasik bir şekilde karşı karşıya geliyorlar, ancak
büyük bir incelik, nesneninkiyle ters orantılı bir yaklaşım
yapısal bir yaklaşımla tematiktir. Tematik çizgiler birleşiyor
oldukça gevşek bir şekilde, eylemin bir parçası olarak mali sıkıntı,
bir parti hayvanının (Jules Berry'nin canlandırdığı Maxime) aşk yoluyla ahlaklaştırılması
bir “burjuvanın” işe koyulması ve onun sınıfları keşfetmesiyle
popüler, hepsi de alay konusu.
Ancak "tersine çevirmenin işlemesi için gerekli olan alay, yazıya ulaşmaz;
korkakça ve dolandırıcılığa izin veriyor: işsizler, sosyal çatışmalar, kadınlaşma
Efendinin yenilenmesi için gerekli olan hizmetçi”.
Yapısal analiz, bu “yazının bulanıklaşmasını” aşağıdakileri ayırt ederek doğrular:
31'i "yapılandırılabilir" bir küme oluşturan 44 dizi;
doldurma uygulaması.
Kitabın ikinci bölümü tek bir metin olarak bir dizi oluşturur.
dört filmden ikisi, iki “klasik” (Julien Duvivier'den Bir Top Kitabı)
[1937] ve Jeff Musso'nun yazdığı The Puritan [1937]) ve iki anonim “nanar”
(Mösyö Breloque, Robert Péguy [1937] ve Le Choc en retour tarafından ortadan kayboldu
Georges Monca ve Maurice Kéroul [1937] tarafından) hiçbiri ele geçirilmedi
bireysel olarak. Sonraki iki bölüm oldukça farklı bir şekilde ele alıyor
birbirinden iki film sınıfı: “savaş filmi” ve “film
sömürge.” Son yaklaşım bir yaklaşıma ayrılmıştır
istatistiksel bir araştırmaya dayanan rollerin ve işlerin anlatıbilimi
Oyuncu müdahalelerine katılım (Gaby Morlay, Josselyne Gaël,
Harry Baur, özellikle Charles Vanel).
Fransız sinemasının biraz daha geniş bir dönemi bu.
1956, Burch ve Sellier'in (1996) yorumlayıcı tablolarına sundukları
çalışmalarında cinsiyet çalışmaları. Derlemde analiz edilen 330 film yer alıyor
biraz ayrıntıyla birlikte mesleğin en önemli dönemine odaklanarak: 62
1.300 filmlik bir yapımdan 1930'lara yönelik filmler; 134 için
üretilen 220 filmden işgal ve 134'ü savaş sonrası dönem için
1956, Roger Vadim’in And God… Created Woman adlı filminin yılı.
Proje oldukça iddialı ve tarihte çok az eşdeğeri var.
Fransız sineması, daha çok kurumsal tarihe veya araştırmaya dayalı

Önemli yönetmenlerin kariyerleri. Burada 300'den fazla film var
analiz edildi ve bunların büyük çoğunluğu hakkında çok az yorum yapıldı
o zamana kadar önceki tarihçiler tarafından. Başlangıçta yazarlar vardı
siyasi ve sosyal tarih arasında belirli bir bağımsızlık hipotezi
ve filmlerin tarihi, her ne kadar 1930'dan 1956'ya kadar olan dönem
özellikle sorunlu ve İkinci Dünya Savaşı'nın damgasını vurduğu bir dönem. A
Hatta daha eski tarihçi Jean-Pierre Jeancolas "on beş yıl"dan bile
bahsetmişti.
1930'ların sineması arasındaki sürekliliği vurgulamak için
e
III Cumhuriyet ve 1930-1930 yılları arasında Fransız Mareşal Pétain Devleti
1944. Bununla birlikte, Cinsiyetlerin Komik Savaşı'nın yazarlarının vardığı
sonuç dikkat çekicidir.
filmsel temsillerin hemen tepki gösterdiğine ve
kitlesel olarak, kendilerine ait olan sembolik alanda, iki büyük
dönemi bölen siyasi çalkantılar, 1940 yenilgisi veya fiyaskosu ve
o zaman Kurtuluş. Yapılan soruşturma aşırı hassasiyeti doğruluyor
Özelin ve “toplumsal cinsiyetin” siyaseti ve bunların toplumun kaprislerine
yönelik temsilleri
siyasi tarih. Analiz nesneleri anlatısal ve tematiktir.
karakterler arasındaki güç ve baştan çıkarma ilişkileriyle ilgilidir
filmsel temsillerde belirlenebilen eril ve dişil
1940 öncesi işgal sırasında sinemanın birbirini takip eden üç dönemi
Alman ve Vichy Fransası (1940-1945) ve on yıl boyunca
Kurtuluş'u (1945-1956) takip etti.
Kitap üç bölüme ayrılmıştır: 1°, 1930'lar veya Hükümdarlık Dönemi.
baba, 2°, Meslek (1940-1944) veya babaların tutulması ve savaş sonrası
(1945-1956), 3°, hesapların belirlenmesi; bu parçaların her biri takip edilir
film analizlerinin beşi 1930'lar ve 1950'ler için, sekizi ise 1930'lar ve 1950'ler
için
Meslek (Jacques de Baroncelli'nin La Duchesse de Langeais'sinden [1942]
Jacques Becker tarafından Falbalas'a [1945] Marie Martine d'Albert
aracılığıyla
Valentin (1943) ve Sacha Guitry'nin (1943) yazdığı Bana gözlerini ver. biz
olarak
Gördünüz mü, İşgal'in dört yıllık sinematografik prodüksiyonu
çekilen 220 uzun metrajlı filmiyle ayrıcalıklı, dönemler
önceki ve sonraki olanlara daha sentetik ve daha sentetik bir yaklaşımla
yaklaşılmaktadır.

“Sağlam yapılar ve kalın silüetler, Raimu, Vanel, Berry, Blanchar bu figürleri temsil ediyor
kızlarla mücadele eden iyi huylu ya da zalim, fedakar ya da kurnaz, iktidarsız ya da şehvet düşkünü bir babanın
az çok küstah, dizginlenmesi gereken tehlikeli bir özerkliğe sahip. sürtükler (Mireille Balin, Ginette Leclerc) ya da açık sözlü, zeki ya da saf, son derece modern,
Zamanın pek çok genç kızını büyüleyen Danielle Darrieux, bu özgürleşmiş insanlar
portrelerindeki dokunuşlarla ve hatta daha fazlasıyla duyarlı antifeminizmin nefesi
tarihçinin hatırladığı gibi, hikayenin onları aklı başına getirmek için nasıl kamçıladığı"
Michelle Perrot önsözünde.
Ancak kitabın güçlü noktası olan Meslek sineması derinlemesine incelendi.
134 film, paradoksal olarak cinsiyetlerin ilgili konumunu tersine çeviriyor. Bunlarda
Fransız erkekliğinin, askeri başarısızlıkların ve insanoğlunun çöküş zamanı
Mahkumlar ve yokluklar nedeniyle ataerkillik artık geçerli değil: “Hadım edilmiş baba
Rejimin yücelttiği Cesaret Ana'ya yol veriyor. » Sinema
Bu nedenle Mesleğin kanonlara karşılık gelmesinden uzaktır.
Vichy'nin erdemlisi. Düşünülebileceğinden daha zengin ve daha karmaşık olan bu kitap şunu tanıtıyor:
Savaş öncesi ataerkil vizyonda çözülme unsurları ve
muhtemelen cinsel rollerin ve figürlerin tersine çevrildiğinin ana hatlarını çiziyor
umut verici. Ancak Kurtuluş bunu takip etmedi. Tam tersine işaret ediyor
yanıltıcı bir kadın düşmanlığı kokusuyla birlikte düzene dönüş. Sanki
traşlı kadın sendromu aktrisleri ve kadın kahramanları da kapsayacak şekilde genişletildi
temsil ettiklerini. Kadınlar suçlu, erkekler mağdur: durum böyle
Dostluğa kurtarıcı övgüler yağdıran bu sinemanın son derece konformist mesajı
La dahil olmak üzere savaş veya direniş filmlerinde ve erkeksi enerji
Demiryolu Savaşı ve Sessiz Baba (René Clément, 1946)
arketipler. Bu çılgın kadın düşmanlığı ve bu tıraşlı kadın sendromu
1959'da Alain Resnais ve Marguerite Duras tarafından sorgulandı.
Hiroshima aşkım ama film savaş sonrası dönemden çok uzak.

Erken dönem sineması, klasik Hollywood sineması,
1930'lardan 1950'lere kadar Fransız sineması,
yüzyılın kronolojisinden kesilmiş sinema tarihi. Analizi
filmler aynı zamanda sinema tarihi boyunca devam eden türlerin
incelenmesiyle de ilgilidir.
örneğin western veya polisiye film gibi, alt türüyle birlikte
en ünlüsü “noir” filmi. Batılı sinema türünün incelenmesi
Rieupeyrout ve Bazin'in ifadesine göre mükemmel Amerikan"
(1953), kara filmle (Borde &
Chaumeton, 1955). tarafından 1980'li yıllarda yenilenmiştir.
Buscombe (1988) ve Leutrat (1985 vd.) gibi İngiliz ve Fransız araştırmacılar.
İkincisi, türün sessiz sinema çağındaki kökenleriyle ilgileniyordu.
The Broken Alliance (1985) adlı kitabında araştırdığı ve
O dönemde bu türe ayrılan daha sonraki kitaplarında devam ediyor.
konuşuyorum.
1.895 film 1920'leri "Western" mı yapıyor? İlk
Sorun, külliyatı tanımlamaktır. Eğer “Fransız sineması
1930’lar”, hatta “klasik Amerikan sineması” bile bunun için yeterlidir.
Filmsel nesnelerin “koleksiyonlarını” tanımlayın ama aynı şey filmsel nesneler için geçerli değil
Bu “batılı” etiketi, tıpkı diğer tüm etiketler gibi hâlâ tanımlanmayı bekliyor.
tür, özellikle türün gerçekte olmadığı bir dönem hakkında
oluştu. Öte yandan 1920'li yıllardan kalma 1.895 sessiz Amerikan filmi
Leutrat tarafından kendi külliyatının bir parçası olarak listelenmiştir;
Aidiyet kriterlerini belirleyen önemli önkabuller şunlardır:
hepsi mevcut olmaktan uzak. Hatta çoğu uzun zaman önce ortadan kayboldu.
Bu nedenle çalışma, hem yazarın istediği hem de özel bir biçim aldı.
külliyatın tamamını inceledi, ancak yalnızca oldukça küçük bir kısmını görebildi
filmlerin; dolayısıyla örneğin “ikincil” kaynaklara yoğun bir başvuru
harici (özellikle kritik raporlar) ve nispeten daha az
Biçimsel analize büyük önem verilmiştir. Ama burada da şu açık
amacın film analizinin çok ötesine geçtiğini; en azından
Geleneksel cinsiyet kavramını maksimum düzeyde test etmek ve bunlara meydan okumak
Bu örnek üzerinde, temsiller, mitler ve
tarih. Dolayısıyla bu çalışma tamamen “bir türün arkeolojisine” aittir.
aynı yazarın tamamlayıcı kitabında (1987) belirtildiği gibi. THE

(1990) Western Splendor'a (2007) kadar. Yazarların bakış açısı
ansiklopedik çünkü türün tüm tarihini kapsamayı amaçlıyorlar.
Riders of Purple Sage'den (Reynolds, 1925) Broken Trail'e (Hill, 2007).
Türü Amerika Birleşik Devletleri topraklarından keşfediyorlar (Les Cartes de
Batı) ve kitaptan kitaba yeni yollar açın.
Batının edebiyatla, tarihi resimle ve daha fazlasıyla ittifakları
müzik, muhteşem gibi ilgili türlerle ittifak,
komik ya da “alacakaranlık”, fantastikliğe yakın. Keşif sürer
türün motifleri ve figürlerinin serbestçe kesişmesinin biçimi,
Batı'dan Kızılderililerin temsiline, Roy Rogers'tan Yeni Dünya'ya kadar.
Burada filmlerin analizine, motifleri ve figürleri sağlamak için başvurulur.
türde sistematik olarak yinelenir.
Ancak Jean-Louis Leutrat aynı zamanda birkaç western filmini de analiz
ediyor.
özellikle Çöl Tutsağı (1956, resim 33) ve
Kendini adadığı John Ford'un Liberty Valance'ı Vuran Adam (1962)
iki monografi veya La Chevauchée fantastik (1939)
Batı Haritaları'nın üçüncü bölümünde (Leutrat ve Liandrat-
Guigues, 1990) Monument Valley ile biten: “bir fantezi
kaya formları, bir dizi tepe veya tepe ile dönüşümlü olarak
heybetli mesalar. Ford, filmden filme kendi yarattığı bir mekan oluşturur.
kendi bölgesi”.

33 [ve sonraki sayfa] Çöl Tutsağı'nın başından ve sonundan 16 resim (John Ford, 1956) film yapımcısının Monument Valley çevresinde tercih ettiği yerleri ortaya koyuyor.

Bir Navajo duvar halısı olan Çöl Tutsağı (1990) motifi geliştiriyor
alt başlığının analizi yoluyla gösterdiği gibi, goblenin
aile grubunun yeniden oluşturulan birimindeki karakterlerin arayışı,
filmin başı, Ethan ve Martin eve döndükleri zaman, repliğe kadar
bireyleri, beyazları, karma ırkları ve ırkları bölen ırksal ayrım
New Mexico'nun Navajo'ları:
“Çöl Tutsağı'nı okumaya başlamak için şunları akılda tutmak gerekir:
aynı anda madalyanın hem ön hem de arka yüzü; ve unutmayın ki Navajo
dokumacıları
işlerinde daima kusur bırakırlar çünkü onlar için mükemmellik demek
ölü. Arjantinlinin (Borges) İncil'de söylediği gibi, hayal gücümüz yalnızca
"rengarenk bir ceket"
çelişkili renklerde. »

Filmin "yara izi" temasıyla kesiştiği hipotezini takiben
", yazar filmde bölünmenin genel olduğunu belirtiyor.
Debbie ve Martin hem benzer hem de farklı kardeşler olmalı. THE
Hemen hemen tüm karakterlerin iki adı vardır. Hint Yarası için Ethan
“Büyük Omuzlar” ve Martin “Takip Eden”
(Sonraki). Debbie'nin Hint adını asla bilemeyeceğiz, ama o
Martin ile konuşurken iki dili dönüşümlü olarak konuşuyor. yara izi
özel bir durum sunuyor. Görünüşe göre yalnızca bu isimle tanınıyor; Ethan
Martin'in bir Hint kampındayken konuşmasını yasaklıyor. doğru
Sonunda izleyici başka bir ismin daha olduğunu öğrenir: İspanyolca Cicatriz.
bu ilkinin çevirisi. Yani Scar'ın Hint ismi değil, bir ismi var
Filmin problemini ortaya koyan çift isim “beyaz”, aynalı.
Hintli şef rolünü beyaz aktör Henry Brandon'ın oynadığı ortaya çıktı
bu durumda tamamen haklı. Ama Çöl Tutsağı Leutrat için
ırkları ayıran çizgi üzerinde çok fazla ısrar etmiyor, bu nedenle
melezleme teması, yalnızca asla iyileşmeyen iç yarada
tamamen.
Kara filmin kaynakçası western kadar zengindir. A
Kurucu kitap, 1955'te türün etiketini, Borde ve
Chaumeton'dan daha önce bahsetmiştik. Eleştirmenler ve tarihçiler
tarafından ele alınmıştır.
sonraki on yıllar antolojilerde ve kataloglarda incelendi
türün sınırları kesin olarak belirlenmeden (Vernet [1993],
Naremore [1998], Buss [2001], Kearney [2011]). Esquenazi (2012) teklifleri
tüm bu önceki analizlerin bir sentezi ve orijinal bir yansıması
kişisel bir sosyo-politik bakış açısı geliştirmeden önce. Orada
Kitabın yukarıda bahsedilen ilk kısmı (böl. 5, § 4.1) bir çalışmadır.
"Fransız icadı"ndan bu yana türün ardışık yorumları
Nino Frank ve Jean-Pierre Chartier'in "anıtsallaştırılmasına" kadar
1980'ler ve en güncel yorumlar:
“Dünyanın doğuşunu ve gelişimini gördüğümüz yerde sağlam bir tarihsel
temel önerilmediği sürece,
kara film, kategori kırılgan kalacak ve kökenine ilişkin sorular istikrarsız
kalacaktır. Sadece bir tane
Hollywood tarihine ayrıntılı bir bakış, kara filmin jenerikliği tezine inandırıcılık
kazandıracaktır. Biz
bu nedenle birkaç şeyi bir araya getirmeye çalışan eleştirmenin sürekli
değişen bakış açısını terk etmek zorunda kalacağız.
dağınık parçalar ve endüstride siyahın ilerici inşasına geri dönüş

Esquenazi'nin ikinci bölümünde kendisi için belirlediği program bu.
“Güzel bir hareketin tarihi” ile başlayan “sanatsal bir hareketin tarihi”
Ölüm sigortasının bir araya getirilmesi (Çifte Tazminat, Wilder),
Öldüren Eller (Phantom Lady, Siodmak), Laura (Preminger) ve
Femme au portre (Penceredeki Kadın, Lang), tamamı hazırlanmış
neredeyse aynı anda dört farklı stüdyoda ve aynı anda üretildi.
Hollywood'da 1943 yılı.
“Gangsterlerin veya aksiyonun olmadığı, aynı suç olay örgüsüne sahip dört film, aynı kentsel evren
gece çağdaşı, yabancı bir kadının etrafında aynı sorgulama, aynı acı,
çok az aşk ve çok fazla cinsellik. »
Esquenazi daha sonra bu olayın oluşumuyla ilgili dikkatli bir araştırmaya girişir.
Bu filmlerden genç yapımcıların stratejileri, patronlarla ilişkileri
büyük firmalar, uyarlanmış romanların kökeni, senaristlerin çalışmaları
ve genellikle Alman veya Avusturyalı göçmenlerden oluşan yöneticilerin payı
Wilder, Siodmak, Preminger ve Lang. Kodun evrimini inceliyor
Dünya Savaşı'nın bu karmaşık döneminde sansür ve bir portre çiziyor
çevreyi aşan siyasi güçlerin kesin ilişkileri
Hollywood'un yanı sıra sol görüşlü ve aşırı senaristlerinki de
SOL. Üçüncü bölüm anlatı biçimlerine ve
kara filmi karakterize eden özel estetik. Dördüncü bölüm,
daha doğrudan sosyolojik Hollywood'daki göçmenlerle ilgileniyor ve
Amerikan Komünist Partisine yakınlıkları. Kitap şöyle bitiyor
Benjamin ve Kracauer'in tezlerine göre bir modernite eleştirisi,
şehirle ve kara film dünyasıyla olan ilişkilerinde. Ama tüm yolculuk
yazar, filmlerin ayrıntılı analizlerine güveniyor; öncelikle dört film.
yukarıda bahsedilen kurucu filmler ve ardından yaklaşık yirmi diğer film
Türün evriminde önemli bir yere sahip olan The Tragic Impasse (Dark
Corner, Hathaway, 1946), Soruşturmanın kıyısında (Dead Reckoning,
Cromwell, 1947), Détour (Ulmer, 1945), Gilda (Vidor, 1946), külliyat
toplamda 220'den fazla uzun metrajlı film.
Esquenazi, Ölüm Güvencesi'ni ufuk açıcı bir film haline getiriyor ve onun hikâyesini inceliyor.
oldukça istisnai bir oluşum. James M. Cain'in romanından uyarlanmıştır.
Yazarın o dönemde Hollywood'da uyarlama yapması Prodüksiyon Yasası
nedeniyle yasaklanmıştı.
Yönetimin inisiyatifi genç bir üreticiye gidiyor.
Billy Wil

Wilder filmin yapımının tüm aşamalarına katılabilir.
nadiren deneyimsiz bir yönetmene verilirdi. Wilder'dı bu
Barbara Stanwick ve Fred MacMurray'i seçiyor; bu seçim, araştırmacılar
tarafından çokça tartışılıyor.
stüdyo yöneticileri. Üretim süreci bir işaretle işaretlenmiştir.
PCA'ya başkanlık eden Joseph Breen ile uzun ve zorlu yazışmalar.
Şiddetle karşı çıkmasına rağmen Cain'in romanının uyarlamasını kabul eder.
Postacı Her Zaman Çalıyor'u kınadı
İki kez), 1935'te, "alçaklığı ve çıkarcı karakteri nedeniyle"
tamamen kabul edilemez hale getiriyoruz." Bu uyarlama da yapıldı
Raymond Chandler'ın diyalogları yazması sayesinde mümkün oldu.
kinaye ve çift anlam kullanır. Wilder aynı zamanda film çekmeyi de başardı
gibi belirli dış mekan sahnelerini mümkün olduğu kadar gerçekçi bir şekilde
süpermarketinkini ve dairenin eski püskü yatak odasını yeniden yaratın
Walter Neff'in yazısı. Bu, MacMurray tarafından genel olarak yorumlanmıştır.
daha önce komedilerde kullanılmıştı.
Esquenazi, Öldüren Eller (Hayalet) kitabının ayrıntılı bir analizini geliştirir.
Lady, Siodmark, 1944) tür açısından özgünlüğünü vurgulamak için,
çünkü film aslında genel kaynaklarını en açık şekilde ortaya koyuyor. "Onlar
yüzeydedir ve hemen okunabilir. » Filmin kurgusu
önerdiği, henüz tam olarak ortaya çıkmamış orijinal bir kompozisyondur.
kökenlerinden bağımsız yeni bir türe kaynaşma. Öldüren eller
birbirine çok az bağımlı olan birkaç hikaye içerir, aksi halde
aynı karakterleri içerdiklerini. İlki en çok
açıkça Cornell White'ın kendi ilhamına borçludur.
film onun romanlarından birinin uyarlamasıdır: tutuklanmasına yol açar
mühendis Henderson'ı karısını öldürmesi gerektiği halde öldürmekle suçladı.
bir dizi mükemmel mazeretin var, hepsi bir serinin ardından yok edildi
şaşırtıcı derecede tehlikelerle dolu. İkincisi açıkça "gotik" veya daha fazlası
tam olarak Gotik bir olay örgüsünün mükemmel bir aktarımını oluşturur:
aşık sekreter Carol Richman'ın kararıyla başlar.
patronu, genç gotik kızın prototipi, bir dünyayı dolaşmaya
ikincisinin masumiyetini kanıtlamak için gece ve belirsiz. itibaren
üçüncüsü, sonuçta elimizde sadece a posteriori sözlü bir anlatım var
bu, gerçek katil Marlow'un itirafı olacaktır: ikincisi,
Henderson'un femme fat

filmin anlatımı mükemmel çalışıyor: Henderson'ın yerini alıyor
Marlow karısıyla birlikte bir yabancıya sorarken
ona eş rolünü oyna. İkincisinin ortadan kaybolması
Henderson'ı Marlow'un deliliğinin kurbanı olmakla tehdit eder. Carol Richman
daha sonra Henderson'ı araştırmak üzere değiştirerek oyuna dahil olur:
Başarılı olduğunda gelip Bayan Henderson'ın yerini alabilir:
“Böylece filmin üç olay örgüsü birbirinin üzerinden kayarak şunu gösteriyor:
Gotik ve katı romanın kusursuz anlatı uyumu, onların kaynaşmasına ilham veriyor
siyah romanda. »
Büyük derlemlerin analizi, tarihçesi ve kodların incelenmesi
Buraya kadar tartışılan çalışmaların tarihçilerin çalışmaları mı olduğu, yoksa yürütülen çalışmalar mı olduğu
Tarihsel bir perspektiften bakıldığında şaşırtmamak gerekir ama şunu gösteriyor:
yalnızca araştırmada dikkate değer bir değişiklik, problemler
estetik, dilbilimsel ve kuramsal olarak daha sosyolojik sorunlara yönelik
veya temsillerle ideolojik olarak bağlantılıdır.
Öncelikle oldukça paradoksal bir duruma dikkat çekeceğiz: teklifin zenginliği
dijital dağıtım araçları sayesinde artık filmlerde mevcut
veya sanal, büyük korporaların analizini güçlendirmiş gibi görünmüyor, bu nedenle
1990'lardan önce bunlara çok daha az erişilebilirdi.
Büyük derlemlere ilişkin çalışmalar da heterojendir. Bazıları daha ziyade
Stil, biçim, yapısal konfigürasyon kavramlarına odaklanan,
temsil tarzı ya da filmsel uygulama tarzı, diğerleri ise
temsili içerik. Hepsi bir dereceye kadar olabilir.
Bu terime geniş bir anlam verirsek “kodik” olarak nitelendirilir ve
esnek. Dolayısıyla klasik Amerikan sineması bu açıdan incelenebilir.
en spesifik kodlarından: çerçeveleme, düzenleme, ışıklandırma; THE
Anlatı kodları açısından 1930'ların Fransız sineması ya da
telaffuz: sıralı ima, odak, işaretler
ifade formaliteleri, kahramanların işlevi ve zamansallık. SAHİP OLMAK
Tam tersi, 1920'lerin batısı da görülüyor.
Halk Cephesi'nin Fransız sineması gibi toplumsal temsiller,
İşgal ve Kurtuluş. Bu fenomenler aynı zamanda büyük ölçüde
“kodlanmıştır” ancak biçimlerinin sinemaya çok daha az spesifik olduğu daha gevşek görünür.

Bu anlamda genel bir kategoridir, kesinlikle
Birleşik bir teori geliştirmek ve ortaya koymak söz konusu olduğunda değerlidir.
aynı düzeyde kıyaslanamaz ama eşit derecede önemli olgular,
örneğin filmlerde ışıklandırma ve cinsiyet karşıtlığı, ancak bu bir
genellikle kayma veya kayma riski içeren, işlenmesi hassas bir kategoridir.
Tanım gereği, dışarıdaki bir şeye atıfta bulunduğu için mekanik uygulamanın
filmin toplumsal yönüne, temsili ya da ideolojik "kodlamalara" kadar
genel olarak bir toplumdaki yer, genel veya özel sözleşmeler
bu da bu toplumun bir toplum olarak var olabileceği, bir toplum ürettiği anlamına gelir.
halkın kurumla özdeşleştirdiği belirli türdeki filmler
sinematografik. Bu şu anlama geliyor: Eğer yapabilirsek, tam anlamıyla, şunu kurmayı hayal ediyoruz:
Bir gün, temel özel kodların çok da eksik olmayan bir listesi
sinema, bir gün en azından bunu yapabileceğimizi düşünmek boşuna
Her zaman sayıca kalacak olan kültürel kodların listesine hakim olun
sonsuzdur ve tanımı her zaman tarihçinin sorumluluğunda kalacaktır.
film analistinden çok sosyolog veya antropologdur.
2.2 Önemli filmlerin analizi: Her dönemin nasıl
başyapıtlarını tanımlıyor
Analiz filmlerden parçalarla başladı, ardından eserlerle başladı.
tamamen farklı açılardan çekilmiş. Film seçimi bağlıdır
tabii ki araştırmacının amaçları, zevkleri ve istekleri
sınavları için önerilen unvanlar durumunda kurumsal
yarışmalar veya eğitim programları. Sinemanın hikayeleri
1930'lardan bu yana birbirini takip eden film seçkileri kurduk
evrimi şu ya da bu nedenle diğerlerinden daha çarpıcıdır.
biçimleri, senaryonun özgünlüğü, kurgunun yeniliği veya herhangi bir
sadece bazen istisnai kamu kariyerinden. Yani yolculuktan
Ay'da, Georges Méliès (1902), Joan of Arc'ın Tutkusu,
Carl Dreyer (1928), otuz beş yıllık sessiz üretim
ilk sinema tutkunlarının gözünde önemli başlıklarla noktalanan,
D. W. Griffith'in yazdığı The Birth of a Nation (Bir Ulusun Doğuşu, 1915), The Cabinet of
Doktor Caligari, Robert Wiene (1920), "Potemkin" Savaş Gemisi
Eisenstein (1925) veya Napolyon, Abel Gance (1927) tarafından.

1920'lerden itibaren uzman gazeteciler aşağıdaki listeleri oluşturdular:
sinema tarihinin en iyi filmleri ve bu olgu, sinema tarihinin kökeninde yer
almaktadır.
1930'ların başında ilk arşivlerin oluşturulması
Bu, Lucienne Escoubé'nin 1932'deki makaleleriyle kanıtlanmıştır ("Hadi
filmlerini kurtaralım)
Önemli filmlerin çoğunun, Pour Vous'ta yer alan repertuvarı"
sessiz sinema yıkıldı ve yok oldu. Bu sıralama uygulaması
tarih, günümüze kadar onlarca yıl boyunca uzanır ve
1950'lerden bu yana hiyerarşilerin gelişimini gözlemlemek ilginç.
“Potemkin” Zırhlısı daha önce de uzun süredir listelerin başında yer alıyordu.
Yerine kendisi olamadan uzun süre tahtından indirilen Yurttaş Kane geçecek
hatta yerini Soğuk Terler aldı. Sık sık alınan ünlü bir sıralama
referans olarak 1958 yılındaki Sergi sırasında düzenlenen
Universal Brüksel, 117 uluslararası eleştirmeni bir araya getiriyor. Altı
Seçilen ilk oyunlar The Battleship "Potemkin", The Rush'tı.
Altın (Chaplin, 1925), Bisiklet Hırsızı (De Sica, 1949), Tutku
Joan of Arc, Büyük Yanılsama ve Yurttaş Kane tarafından. İngiliz Filmi
Enstitü her on yılda bir dünyanın en iyi filmlerinin bir listesini düzenlemektedir.
aynı prensip. Yurttaş Kane sıralamanın zirvesinde kaldı
Soğuk Terlemelerin yerini aldığı 2012 yılına kadar onlarca yıl. Sıralama
mevcut BFI siparişi şu sırayı veriyor: Soğuk Ter, Vatandaş Kane, Seyahat
Tokyo'da (Ozu, 1953), Oyunun Kuralları (Renoir, 1939), Şafak (Murnau,
1927).
Bu uygulama sinefilik oyunun bir parçasıdır ve evrimi vurgular
zevkler, türlerin hiyerarşisi, belirli sinemaların hakimiyeti
Güçlü küresel dağıtıma sahip ulusal Hollywood sineması
ayrıcalıklı. Genç sinemaseverler bu hiyerarşiyi kendi çıkarları doğrultusunda
değiştirdiler
Yurttaş Kane'i koruyarak 1950'ler ve 1960'ların Amerikan sinemasının
Çöl Tutsağı veya 2001: Bir Uzay Macerası. Bugünküler
Blue Velvet veya Mulholland gibi daha çağdaş filmlerden alıntı yapın
Drive (Lynch, 1986, 2001) veya Zincirsiz Django (Tarantino, 2012).
Aşağılama Vakası (Jean-Luc Godard, 1963)
Fransız sinemasına özgü özel bir durumu ele alacağız:
Jean-Luc Godard'ın 1963'te yazdığı Aşağılama, bu eserlerde sıklıkla
alıntılanmıştır.
ödül listesi ve ardı ardına yapılan analizlerin gösterdiği iyi bir film örn

Le Mépris Godard'ın beşinci uzun metrajlı filmi ve ilk filmidir.
yıldızı olan uluslararası gişe rekorları kıran bir film (Brigitte Bardot), ancak bu
aynı zamanda sinema tarihine ve geleceğine dair en yansıtıcı film
yazarın çalışmasının ilk kısmı, 1960'lara ait.
Alberto Moravia, Godard Amerikalı bir yapımcıyı karşı karşıya getiriyor
Cahiers du'nun ünlü politikasını somutlaştıran zalim bir yazar
sinema ve komisyonda çalışan bir senarist-adaptör
Meslek daha çok tiyatroya yöneliyor. Marie film çalışmasında (1990)
referans karakteri dizisini karakter üstüne dağıtmaya odaklanır
Oyuncu seçiminin sebep olduğu filmler. Jack Palance izin veriyor
Godard'ın yapımcının uyruğunu değiştirmesi, Moravia'da İtalyan olması ve
Jeremy Prokosch'u Hollywood yapımcıları galerisine bağladı
Kontes gibi özdüşünümsel Amerikan filmlerinde temsil edilir
Yalınayak (Mankiewicz, 1954) ve Büyük Bıçak (Aldrich, 1955); Ancak
Palance aynı zamanda özellikle İncil veya İncille ilgili tür filmlerinde de rol
almaktadır.
tarihsel: Pagan'ın İşareti (Sirk, 1954), Barabbas (Fleischer, 1962),
Moğollar (De Toth, 1961). Bu kapitalist yırtıcı bir hayvan gibi davranıyor
Roma imparatoru, kölesinin sırtına çek imzalayıp tasfiye eder
Avrupa hümanizminin son izleri. Fritz Lang'ı bulacağım
Godard, yaratıcıyı temsil etmek için Moravia'nın eserine
Romanda bulunmayan temel boyut. Lang özgür bir sanatçıdır
tüm tavizleri reddetti, Nazi diktatörlüğüne olduğu kadar direndi
Hollywood makineleri. O, bilgenin, yani bilgenin figürünü temsil ediyor.
Dante, Hölderlin, Brecht, Corneille ve Godard'dan alıntı yapan kültür şu
noktaya kadar gidiyor:
onu Homer figürüne benzetiyorum.
Moravia'da, hariç tüm karakterler İtalyan'dır.
Alman yönetmen. Onlara Michel vatandaşlığını vererek
Piccoli ve Brigitte Bardot, Godard onları Roma'ya gelmiş Fransızlara
dönüştürür.
İkisi de İtalyanca ya da İngilizce konuşmuyor ve Prokosch da konuşmuyor.
sadece İngilizce konuşuyor. Dolayısıyla çevirmen sekreterin karakterinin
yaratılması,
Karakterler arasındaki iletişimi sağlayan Francesca Vanini. Bunlar
kısa örnekler, analize dahil edilmesinin mutlak gerekliliğini göstermektedir.
Bir nokta olarak sinema tarihinin belirli bir anında küçümseme
Yeni Dalga'nın organı ve büyüklerin ortadan kay

bu, ikinci nesil eleştirel araştırma ve analizlerin kökenindedir,
Revue Belge du cinéma'nın özel sayısının yayınlanmasının ardından
1986 yılında Jean-Luc Godard'a ithaf edilmiştir. Alain Bergala'nın
makalelerine ek olarak,
Dominique Païni ve diğer birkaç kişiyle birlikte film bir bağlam içinde analiz ediliyor
akademisyen Nicole Brenez, Jacques Aumont, Jean-Pierre Esquenazi ve
Marc Cerisuelo, nihayet en son Anglo-Sakson eleştirisine göre
(McCabe ve Mulvey, 2012).
Esquenazi, Godard ve 1960'ların Fransız Toplumu adlı eserinde şunları tercih ediyor:
film yapımcısının yolculuğuna sosyolojik bir yaklaşım için. Bölüm
Aşağılamaya adanan kitabın başlığı “Sanatsal bir soyağacının inşası”
ve Esquenazi, filmi yönetmenin kariyerinde bir dönüm noktası olarak görüyor:
Popüler Amerikan sinemasından kesin bir kopuşun damgasını vuran ve
“klasik” bir sanat anlayışının benimsenmesi. Yazara göre inşa etmek
Filmin üç önemli figürü olan yazar Paul, Prokosch
Yapımcı ve yönetmen Lang'e göre Godard belirli sayıda
oldukça şaşırtıcı güç eylemleri ve yine de bugün mükemmel bir şekilde kabul edildi,
görünmez olacakları noktaya kadar. Temsile izin veren
yozlaştırıcı ve yozlaşmış bir şeytan olarak yapımcının nüansları olmadan ve
“Amerikan folyosu” bir yandan
1963'te “Hollywood'u terk eden” Cahiers du cinéma, diğer yandan
kitle kültürünün sosyologlar tarafından kayıtsız şartsız kınanması
dönem. Bunun tersine Godard, filminde Lang figürünü kullanır.
Efsanevi bir karakter inşa edin, “bir baba icat edin”. Esquenazi
ardından Lang'in Aşağılama'daki karakterinin yalnızca bir karaktere sahip olduğunu destekleyen kanıtlar gösteriyor.
"gerçek olan" Lang ile kısmi bir ilişki, her zaman sorunlarla nasıl başa çıkacağını bilen kişi
Babelsberg'in liderleri, ardından Hollywood'un liderleriyle birlikte
hem kişisel hem de halka açık nesneler. “Gerçek” Lang
içinde film yapmak için her zaman uzlaşmacı yaklaşımlar geliştirdik.
kültürel endüstrilerin muhteşem mantığı. Onun
son filmlerinin vizyona girmesi vesilesiyle basınla röportajlar yaptı,
Godard'ın sunduğuna zıt bir sinema anlayışı geliştirir.
kendi filminde benimsedi:
“Film doğrudan kitlelere ulaşıyor. Bu nedenle sinema halkın sanatıdır. »

2006 tarihli makalesinde Cerisuelo bir kez daha bağlamı gözden geçiriyor.
Filmin yapımı 1963'te, yapımcılarla anlaşmazlıklar ve
Godard'ın onların isteklerine verdiği tepkiler. Uzun zaman ayırıyor
André Bazin'e atfedilen ünlü alıntının analizi ve yorumu duyuldu
jeneriğinde ve ardından filmin anahtar sekanslarını inceliyor. haberler
Cerisuelo'nun en orijinal okuması projeksiyonların sırası ile ilgilidir.
Filmin başında Odyssey'den aceleyle alıntılar yapılıyor ve gerçek alıntılar ya da alıntılar kullanılıyor.
kurgusal: “Il sinema è un' inventzione senza avvenire. »
"Godard'ın burada nadir görülen bir beceriye sahip ifadesi, dizi boyunca dokumadan oluşacak,
ve uyum sorunu etrafında, Batı kültür tarihi ile Batı kültür tarihi arasındaki bağlantılar
sinema. Konuşma, sembolik isimlerin iki tiradının oluşturulmasıyla geliştirildi:
Bir yanda Homer-Dante-Hölderlin; Diğer yanda Lumière-Lang-Godard. İle devam ediyor
Önemli çiftlerin oluşumuyla üçlülerin her birinin kronolojik bağlantısı.
Bunlardan ilki, Homer-Light, mitlerin, kolektif sanatın ve onun ilk zamanlarının zamanını çağrıştırıyor.
"çarpıcı" bir özel ismin paradoksal etkisiyle birlikte hatırlama ya da icat (bizim bir biftek diyebilirim) kolektif. […] İkincisi, açık ara en ilginç olanı, eğer Fritz Lang, Odyssey'in metnine ve ruhuna bağlılığı savunuyor, bakış açısını daha az temsil ediyor
Homer'ın Batı kültürünün bir başka önemli anı olarak görülmesi. »
Godard'ın İngilizce kitabı 'Contempt' (McCabe & Mulvey, 2012)
Aynı film etrafında her birini ele alan 19 yayınlanmamış makaleyi bir araya getiriyor.
belirli yönler: mekan, dairenin mimarisi, alıntılar
Homeric, Maurice Blanchot'yla, André Bazin'le, Godard'la ilişkileri,
Özellikle Levine, Palance ve Minnelli. Laura Mulvey'in yazdığı son metin, filmin sinema tarihiyle ilişkisine ayrılmıştır. O geri döndü
filmde bulunan tüm referanslar ve yorumlar
"Alıntılar fabrikası" olarak sinemacının stratejisi:
Merhaba üzüntü (Preminger), ardından Godard'ın sonraki filmlerine,
Nouvelle Vague ve sinemanın tarih(ler)inden, peplum'lara ve filmlere
Hollywood'un gişe rekorları kıran filmleri, Camerini'den Ulysses, Kralların Kralı ve
Nicholas Ray'in Pekin'de 55 Gün filminden Roberto Rossellini'nin filmlerine; İtalya ve Van

3. TOPLUMLARIN ANALİZİ VE TARİHİ
Film analizi elbette araştırma için çok faydalı olabilir
toplumların tarihi açısından tarihseldir ve
sosyal temsiller. Başından beri Boleslaw gibi gazeteciler
Matuzsewski sinemanın "yeni bir bilgi kaynağı" olduğunu anlamıştı.
tarih", kurgu filmlerin yanı sıra belgesel filmler ve
haber filmleri çekildi. Bu Marc Ferro'nun keşfettiği yoldur.
Sovyet sineması ve filmleri hakkında ilk makaleleri
İkinci Dünya Savaşı propagandası. O gelişir
filmin “toplumun bir karşı analizi” olduğu hipotezi (1973) ve
yöntemini iki Sovyet filmi olan Dura Lex üzerinde deniyor.
Koulechov (1926), ardından Vassiliev kardeşler tarafından Tchapayev (1934).
Bu analizler
sinemanın da basın gibi noter tasdikli arşivlere sahip olduğunu tasdik ediyoruz
veya doğum kayıtları başlı başına tarihi bir kaynak teşkil etmektedir.
Farklı bir şekilde sorgulanmak kaydıyla, filmin kaynağı şu bilgiyi veriyor:
başka yerde bulunmayan benzersiz bir ifade aktardı. Dolayısıyla Ferro için
La Grande yanılsaması dizisi 1937'deki gizli bir Anglofobiyi mi ortaya koyuyor?
Renoir'da hiç de beklenmedik bir durum ve Üçüncü Adam'ın uyarlaması
Carol Reed tarafından 1949'da romanda bulunmayan bir Amerikanofobi dile getirildi.
Graham Greene esasen Sovyet karşıtıydı.
Bu ilk araştırmadan bu yana bu yön çok gelişti
çoğu zaman tarihi filmlerin etrafında gelişti
Roma gibi, Açık Şehir, Rossellini (1945), Gece ve Sis
Resnais (1955), Büyük Savaş'a adanmış montaj filmleri (1914-
1918), Cezayir Savaşı sırasında çekilen askerlerin filmleri. A
yeni nesil genelci tarihçiler sinemayı ele geçirdi
Ferro'nun kitabın başında önerdiği gibi yeni bir kaynak olarak
1970'ler. Üç örnek üzerinden gideceğiz: Roma, şehir.
Sorlin tarafından açık analiz, Lindeperg tarafından Nuit et Brouillard ve filmler
Véray tarafından analiz edilen dünya savaşlarına ilişkin arşivler.
3.1 Roma, açık şehir (1945) veya Roberto Rossellini tanığı
İtalyan direnişinin

Çalışmanın amacı gibi, bu oldukça dikkatli tarihsel analiz de dikkate alınmalıdır.
Bu araştırma akışının kökeni. Sorlin'e (1972) göre film
İtalyan direnişine ilişkin oldukça karamsar bir vizyona sahip. inşaat
Filmin sekansı, amansız ve sürekli bir gelişmeyi belirler.
olaylar. Sistematik olarak inisiyatif sahibi olanlar Almanlardır.
hem olağanüstü verimlilik hem de mutlak duyarsızlık sergiliyorlar.
Ancak film her türlü açık siyasi göndermeyi siliyor:
neredeyse hiçbir zaman Nazizm meselesi olmadı ve hiçbir zaman onun portresini görmeyiz.
Hitler. Sadece bir sahne Almanlara kendilerini açıklama fırsatı veriyor. İle ilgili hatta Mussolini ve faşizm filmde yok. İşbirlikçiler
nadirdirler ve siyasi amaçları yoktur; yalnızca kusurları vardır
Sorumlular seçimlerini açıklar.
“Şişman ve somurtkan quaestor profesyonel bir uşak, milisler ise zayıf sadece kızlara bakmayı düşünen hamamböcekleri. Genç oyuncu bu koleksiyonu taçlandırıyor
enkazlar: İşçi sınıfının yaşadığı mahallenin yoksulluğundan kaçmak için hiçbir şeyden vazgeçmedi; içinde
Orijinal ortamını terk ederek kayboldu: yalancı, kızgın, aşırı duyarlı, uyuşturucu bağımlısı
ve neredeyse lezbiyen, hiç zorlanmadan ihanet edebilecek kadar ahlaksızlık biriktiriyor. »
İtalyanların büyük çoğunluğu aslında işgalciye karşı kararlı.
Ancak kendi hareketinden doğan direnişin,
ne mevcut ne de kendini haklı çıkarıyor. Onun evrensel olarak mevcut olduğunu gösteren film
ve oyunculuk bunu aydınlatacak hiçbir şey yapmaz. Sorlin bölümün saçma olduğunu söylüyor
Manfredi'yi partizanların başında gösteren senaristler tarafından hayal edildi
Alman ordusu kamyonlarına saldırıyor. Ona göre bunun işlevi
sahne İtalyanlara bir yerlerde bir örgütün var olduğunu hatırlatmak içindir büyük araçlarla gizlice.
“Her Romalı belli belirsiz bir ordunun kurulduğunu hisseder ama bu konuda hiçbir şey bilmez. »
Savaşın anlamına dokunan tek bir not var ve
işgalin nedenleri ve papaz tarafından söylenmektedir. Direniş bir durumdur
Siyasi bir tercihten çok ruhun gereği. Film onu başarısızlığa mahkum ediyor:
“Ulusal ya da yerel olsun direniş a priori bir yenilgidir; eğer film bunu

Direniş savaşçılarının mücadelesinin ahlaki açıdan hiçbir önemi yok
ve yalnızca mağdurların onurunu kurtarmaya hizmet eder. İşte burada, diye
yorumluyor Sorlin ve
"gerçeğe" daha fazla veya daha az bağlılığın gözlemlenmesinde değil
tarihçi müdahale edecek bir şey bulur: bu görüşün nasıl yorumlanacağı
tarih ve bağlamda işgal altındaki Roma yaşamının özelliği
nerede tasarlandı? Filmin karamsarlığı sorunlu; o çatışıyor
Kurtuluşu takip eden rahatlama atmosferi. Sorlin bunu aydınlatıyor
Rossellini'li yönetmenin ve eserlerinin çoğunun evriminden kaynaklanan
karamsarlık
faşizm altında çalışmaya başlayan işbirlikçiler. A'da ise
Pilota Ritorna (1942), savaş erkekliğin okulu olarak ortaya çıkıyor ve
Ulusal birliğin mayalanmasıyla birlikte, bu savaşçı mitoloji,
Çarmıhtaki Adam (L'Uomo della croce, 1943) ve Roma'da, şehir
açık, savaş açıklanamaz bir kabusa dönüşür. Hiç mantıklı değil
bu da onun kökenlerini görmezden gelmeyi mümkün kılıyor. Bu tersine dönüş
evrimi takip ediyor
1943'ün politikası. Roma, açık şehirlere paralel olarak tasarlandı
sonbaharda son derece şiddetli hale gelen tasfiyeye ilişkin tartışma
1944. Güneş yeniden doğacak'ta (Il sole sorge ancora, 1946), Aldo
Vergano birkaç ay sonra işbirliğine ışık tutmaya çalışacak.
sınıf analizine dayanmaktadır. Rossellini'nin filminde sadece
Burjuva işbirlikçisi, sermayenin quaestor'udur; bu, buna açık bir göndermedir.
eski vali Caruso. Filmde temsil edilen diğer işbirlikçiler
insanlardan çıkmak: yoksunluk, karakter zayıflığıyla karşılaştığımız anlamına
gelir
hainlerin çoğunluğu gizliliği kaldırılanlar arasında. İstihbarat
bina sakini küçük, izole bir fenomen gibi görünüyor. Filmin yazarları ayrılıyor
andan itibaren derin bir değişimin gerçekleştiğini duydum
Almanlar Roma'yı ele geçirdi; bu koşullar altında geniş bir
arınma haklı görünüyor.
Sorlin'e göre açık bir şehir olan Roma, evrimi, tereddütleri,
ilk kabul eden bir grup entelektüelin gizli amaçları,
doğal olarak ve isteksizce, onu destekleyen faşist rejim
tezler ve mitler 23 Temmuz'dan sonra yön değiştirdi,
Alman işgali yüzünden üzülmüştü ve genellikle içeri girmeden
aktif direnişte (Filmin ortak yazarı Amidei burada
istisna) tüm İtalyanlarla ortak bir düşmanlıkla birleştiklerini hissettiler.
Almanla

1943 yazında yaşanan kriz ve yaşanan kargaşanın neden olduğu hayal kırıklığı
Kurtuluş zamanında entelektüelleri üzmüştü.
Filmde sunulduğu şekliyle savaş bir nevi
kurtuluş: Alman çizmesi altında çekilen acılar tarihi ortadan kaldırdı
ön; Yarımada ile Reich arasındaki yıllar süren işbirliği,
artık çok uzaklaştıklarından bahsetmeye gerek yok.
işgalin oluşturduğu kırılma. Direniş bir keşifti
kendisi de geleceğe yönelik kullanışlı bir model bırakmadı, aksi takdirde
cesaretle ilgili bazı dersler. Apolitiklik, mücadelenin görelileştirilmesi
Romalıların yoksulluğu konusundaki ısrarlar gizli bir bütün oluşturuyor
tutarlı ; Kamuoyunun bir kısmı hem faşizmi hem de
anti-faşizm ve İtalyan birliğini en mütevazısından yeniden keşfetmek
günlük gerçekler; 1944 sonbaharında zaten hissedilen bu eğilim
Daha sonra ülkenin kalkınmasına ağırlık verecek.
3.2 Gece ve Sis (Alain Resnais, 1955),
tarihteki bir film
Gece ve Sis, Alain Resnais'in yönettiği 32 dakikalık kısa film
1955 kesinlikle tarihin en ünlü filmlerinden biridir.
sinema. Nazi imha kampları hakkında özel yapım bir film
doğuşu uzun ve zordu. Bu tam bir süreçtir
İkinci Savaş Tarih Komitesi'nin bu projesinin hayata geçirilmesi
Lindeperg'in (2007) titizlikle çözdüğü dünya (CHDGM)
1956'daki tartışmalı kabulüne ve sonraki nesillere kadar örnek teşkil ediyordu.
Lindeperg'in geçmişi 1951'de Henri Michel tarafından CHDGM'nin
yaratılmasına kadar uzanıyor ve
Olga Wormser ve Arlette Lazard ve Paul Arrighi'nin Anma Ağı.
Bu iki yapı La Tragédie kitabının yayınlanmasının kökeninde yer alıyor.
sürgün (1954) ve sergi Kasım 1954'te açıldı.
Paris, “Direniş, Kurtuluş, Sürgün”. Bunun içinde
toplama kampı sistemini konu alan bir film fikrinin o dönemde doğduğunu gösteren sergi
zaten eski olan sadece iki film var, Ölüm Kampları,
belgesel kurgusu Fransa'da üretilen ve yayınlanan haberler
1945 ve Wanda Jakubowska'nın Polonya yapımı uzun metrajlı kurgu filmi.
Auschwitz'deki eski tutuklu, Son Adım. İlklerden biri
bu serginin ziyaretçileri Polonya kökenli genç yapımcı

Henri Michel'in girişimine olumlu yanıt veren Anatole Dauman
projenin sanatsal tutkusunu vurguluyor. Dauman onu emanet etmeyi öneriyor
Heykeller de ölür filminin yönetmenliğini Alain Resnais üstlenmiştir.
geçen yıl sansürcüler tarafından yasaklandı. Mayıs 1955'te bir sözleşme
imzalandı
ve yapımcı üç firmayı bir araya getiriyor (Como film, Cocinor ve Films Polski)
birden fazla kurumsal finansmana sahip ancak bakış açıları
Bazen çelişkilidir, özellikle de Yaşlılar Bakanlığı'nınki
Savaşçılar.
Resnais ve ekibinin yürüttüğü belgesel araştırması, üç
malzeme türleri: sergilenen belgelerin ikonografisi (diyagramlar,
nesneler, posterler, fotoğraflar), film arşivlerinden alıntılardan oluşan bir
montaj
sinema kütüphanelerinin getirdiği ve doğrudan görüşlerin üçüncü kısmı
sınır dışı edilme yerleri (resim 34). Bu araştırmada,
Mayıs 1955'te Amsterdam'a yapılan gezi belirleyici oldu çünkü Resnais orada
bulundu
hatırlayacağı “Hollandalı Drancy” Westerbork hakkındaki belgesel
montajında bir sekans. Ayrıca fotoğraflarını da buluyor.
Himmler'in Temmuz 1942'de Auschwitz'i ziyareti.

34 Gece ve Sis: Alain Resnais fotoğrafik belgeler arasında geçiş yapıyor, 1954'te kaydedilen tarihi film klipleri ve renkli görüntüler.

Tarihçinin işi bu genetik araştırmayla bitmiyor
“kara kutu”da. Film yazımını ayrıntılı olarak analiz ediyor ve tamamlıyor
Bunu, filmin yayınındaki gelişmelere ve dönüşlere ilişkin yeni bir soruşturma aracılığıyla gerçekleştirdik.
Aralık 1955'te sansür komisyonuna sunuldu.
Fransız jandarmasının kampta görsel temsili özellikle yasaklanıyor
Pithiviers'e ait. Film 1956'da Cannes Film Festivali'nde gösterildi.
Federal Alman delegasyonundan şiddetli bir tepki. Üretir
iki farklı versiyonunu gören iki Almanya'daki tartışmalar
Yorum. Resnais'in kısa filmi kısa sürede "
taşınabilir bellek » İsviçre, Japonya ve Amerika Birleşik Devletleri'ndeki yayınları sırasında
United'ın büyük bir televizyon programında parçalar halinde yansıtıldığı yer kitle. 1961'deki Eichmann davasında delil olarak kullanıldı.
Kudüs.

Fransa'da ilk kez yayınlandıktan sonra film kulüplerindeki kariyerine devam etti.
eğitim kurumu ve CNDP tarafından desteklenmektedir. Kendisine atıfta bulunulacak
Alexandre Kluge (La Patriote, 1979) ve Margarethe gibi Alman film yapımcıları
von Trotta (Kurşun Yılları, 1981) ve kendini
sonraki filmlerle sinemaseverlik ve tarihsel tartışmalar
aynı konu (Gillio Pontecorvo'dan Kapo [1960], Claude'dan Shoah
Lanzmann [1985], Schindler'in Listesi, Steven Spielberg [1993]). Ancak
Sylvie Lindeperg'in çalışması daha önce az bilinen rolü ortaya koyuyor
Senaryonun geliştirilmesinde Olga Wormser'in katkısı ve projeyle olan anlaşması
Sinemacının yaklaşımı. Mayıs 1968'de bir tezi savundu.
doğrudan araştırmalarından ve katkılarından kaynaklanan doktora
Gece ve Sis belgeleri.
Sylvie Lindeperg'in kitabının asıl ilgi alanı,
Filmin doğuşu ve kamusal kariyeri üzerine sürekli olarak bu araştırma
kurgusunun, diyalektiğinin çok titiz bir iç analiziyle
görüntüler arasında, yorum metni ve müzik notası ile ufuk çizgisi
Eserin estetik değerinin takdir edilmesi.

3.3 Arşiv görselleri geçmişe karşı

Nuit et Brouillard'la ilgili olan arşiv filmi kavramı,
fotoğraf fonlarından önceki görüntüleri kullanan film ve
diğer filmler, ister belgesel ister kurgu olsun. sırasında
1920'li yıllarda ağırlıklı olarak "montaj filmi" tabiri kullanılıyordu.
kullanılmış. Görüntüleri bütünleştiren filmleri belirliyor gibi görünüyor
haberler, özellikle Birinci Dünya Savaşı ile ilgili olanlar (Verdun,
Tarihin Vizyonları, Léon Poirier, 1928). Sovyet Rusya'da Esther Choub
bu tür filmlerde uzmanlaşmıştır (Romanov Hanedanlığının Düşüşü
[1927] ve II. Nicholas ve Leo Tolstoy'un Rusyası [1928]). Onun kitabında
montaj filmlerinde arşivlerin işlenmesi üzerine, Véray (2011)
görüntü geri dönüşümünün dört ana kategorisini ayırt eder:

– Haber görsellerinin kurgu filme entegrasyonu
göndergenin gerçekliğini doğrulayın (örneğin, savaş görüntüleri)
François Truffaut'nun Yeşil Oda'sındaki 14'ün sayısı [1978]).
– Klasik yazılara dayalı belgesel filmler;
Frédéric'in Madrid'de Ölmek gibi geçmiş yılların görüşlerini biriktiriyor

Rossif (1960).
– Yenilikçi yazılara dayanan, aşağıdaki konularla ilgili belgesel filmler
Nicole Védrès (1947) ve Le fond'un yazdığı Paris 1900 gibi makalelerin sırası
Hava Kırmızı, Chris Marker (1977).
– Kavramsal ve işleme konusunda uzman deneysel filmler
resmi. Örneğin Yersant Gianikian ve Angela Ricci'nin üçlemesi
Lucchi (Savaş Esirleri [1995], Zirvelerde her şey sakin
[1998] ve Oh, Uomo [2004]) veya Histoire(s) du'nun sekiz bölümü
Godard'ın sineması (1988-1998).
Kitabın ikinci kısmı daha spesifik olarak “filme” ayrılmıştır.
Laurent Véray'in o zamandan bu yana soykütüğünü çıkardığı montajın
kendisi
Henri'nin Fransa'nın Askeri Gücü gibi "karma filmler"
Desfontaines (1917) ve Dziga Vertov'un The Doğum Günü gibi makaleleri
Devrim (1919), Kino-Pravda'nın 13 numarası ve Üç şarkısı
Lenin üzerine (1934). Montaj filmi malzemesinin kaynaklarını çoğaltır
referans. Haberlerin yanı sıra raporlara, filmlere de güveniyor
amatörler, önceki belgeseller, kurgu filmlerden alıntılar.
Üçüncü bölümünde “Belgesel denemeden formlara
Deneysel", Véray Jean-Luc'un Sinema Tarihi'nden esinlenilmiştir.
Godard, “sinema sanatının arşive neler getirebileceğini” gösterecek
(Véray, 2011, s. 275). Yazar için bu, zamanda bir yolculuktur.
bizi sinemacıya davet ediyor. 1987'de başlayan yaratıcı hareketi
on yıl sonra (1998) tamamlanan devasa bir bira üretim projesidir
e
20. yüzyıldan kalma görüntüler. Tüm yerlerden gelen seçilmiş görüntüler
Film yapımcılarının yüzeylerinin grafik paletinde yer alan film türleri
geri dönüştürülebilir, üst üste bindirilebilir uzay-zaman katmanları. Bu nedenle
doğa
bu görüntüler bile değişiyor. Temsili rejimden çıkıp
estetik rejim. Godard'ın çalışmalarının tarihsel değeri her şeyden önce ortaya
çıkıyor
Animasyonlu görüntülerin birbirleriyle olan bağlantısı ve gerilimi
başkalarına ya da geçmişin ya da geleceğin diğer temsil biçimleriyle
Burada. Yan yana getirdiği, üst üste koyduğu, öğelerle yüzleştirdiği görüntüler
değişim yaratmak için diğer sanatsal alanlardan gelen,
rahatsız edici tesadüfler, suç ortaklıkları, görsel çarpışmalar
Zamanı manipüle etmek, anakronik etkiler yaratmak anlamına gelse bile
uyarıcı

Sinema tarih(ler)inin tarihi üzerindeki politik konumun yeri
e
Çoğunlukla savaşları hatırladığı 20. yüzyıl.
4. ANALİZ HİZMETİNDE TARİHÇE
Genel olarak tarih, özel olarak sinema tarihi gibi,
Açıkçası analizi zenginleştirir ve bir filmin içsel çalışmasına ışık tutar. THE
Son yirmi yılda yapılan araştırmalar analizleri çoğalttı.
Bir filmin kendi yapısıyla anlaşıldığını varsayarak üretim bağlamları
dönemi, üretim ortamı, hakim tarzı ve daha birçokları
tarihsel faktörler. Genetik analizler çoğaldı
Çok sayıda kaynağın (şirket arşivleri) yeni erişilebilirliği sayesinde
prodüksiyon, teknisyenlerin veya film yapımcılarının arşivleri, yazışmalar,
idari arşivler, vb.) – film kütüphanelerinin adlandırdığı şey
"film dışı."
4.1 Üretim ve alımlama bağlamı: örnek
Gérard Philipe'in Yaramazlara Kadar Maceraları'ndan (1956)
Bazı filmler bir yapım süreciyle işaretlenir
analizlerini ve sonuçlarını etkileyebilecek özellikle uzun ve kaotik
resepsiyon. Mischievous Till'in Maceraları yapılmış tek uzun metrajlı filmdir.
Gérard Philipe tarafından 1956'da yazılmıştır. Tarihi üzerinde pek bir etkisi
olmadı.
Fransız sineması oldukça ortalama bir halk başarısıydı ve kritik bir
başarısızlıktı.
Ancak gebelik dönemindeki maceralar, üstlenmek için çok aydınlatıcıdır.
onun analizi. Bunlar yakın zamanda yapılan araştırmalarla incelendi
(Laurent Marie [2012], Sébastien Layerle [2013] ve Camille Beaujeault
[2014]).
Aktör Gérard Philipe yorumlama ödülünü almaya geldiğinde
Knokke-le-festivalinde Le Diable au corps'taki rolü nedeniyle erkek
1947'de Belçika'da Zoute, sürrealist ressam Félix Labisse ona şunları teklif
etti:
Charles de Coster tarafından yazılan Thyl l'Uylenspiegel'in Flaman efsanesi.
1867. Claude Autant-Lara'nın filmi onu büyük bir usta olarak kanıtladı.
Fransa'da ve yurtdışında yıldız. Philipe daha sonra romandan etkilenir ve

karakteri oynamayı kabul eder. Daha sonra üretim projeleri
Oyuncu filmi yönetmeye karar verene kadar 1947 ile 1956 arasında başarılı oldu
Joris Ivens'le birlikte bir Fransız-Alman ortak yapımının (GDR) parçası olarak.
İlk projede Belçikalı yapımcı Paul Haeserts Labisse yer alıyor.
Philipe başrolde ve Vittorio De Sica yönetmenlikte. Sica'dan
çabuk pes eder ve Belçikalı belgesel yapımcısı Henri tarafından aktarılır.
Storck. Bu seferki üretime başka bir Belçika şirketi (P. G. Van) katılıyor.
Hecke) ve Fred Orain imzalı Armor Films, senaryo Charles'a emanet
Spaak. Bu arada Gérard Philipe, Christian-Jaque Fanfan adına sahne alıyor
Lale (1952) büyük başarı yakalayacak tarihi bir film.
Ariane filmleri, Alexandre Mnouchkine'nin şirketi Till'in projesini devraldı
senarist René Wheeler ve Henri Jeanson'un yaramazlığı isteniyor
diyaloglar için. 1952'nin sonunda proje yeniden çıkmaza girdi. Sonbaharda
1953'te Hollandalı belgesel yapımcısı Joris Ivens Paris'ten geçerken şunu söyledi:
sinema tarihçisi Georges Sadoul, bir devlet şirketi olan DEFA'nın
Doğu Berlin, Haylazlara Kadar filminin yapımını ona emanet etmek istiyor.
Gérard Philipe'in arkadaşı olan Sadoul, onu Joris'le temasa geçirir
Ivens. Daha sonra filmi yıl boyunca birlikte yapmaya karar verdiler.
1955. René Wheeler'ın uyarlamasıyla yeniden başlıyorlar. Philipe daha sonra devam ediyor
ile ortak yapım anlaşması imzalayan Mnouchkine ile temasa geçildi.
DEFA, 1956'nın başlarında çekilmesi planlanan bir film için. Philipe baş aktör,
Wheeler'la ortak yazar, René Barjavel ve Ivens'le ortak adaptör ve
Ivens'le birlikte yönetmen. Bu süreç boyunca senaryo
“destansı versiyon” ve “kahramanca versiyon” arasında yer değiştirmeye son veriliyor.
Filmin çekimleri nihayet 27 Şubat – 13 Temmuz 1956 tarihleri arasında gerçekleşti.
çekimler İsveç, Nice, Belçika, Doğu Almanya ve Paris'te gerçekleşti. Ancak
Joris Ivens, yardımcı direktörlük görevinden hızla vazgeçerek,
aktörün tam farkındalığı. Film 7 Kasım'da vizyona girecek
1956. Tepkilerden de anlaşılacağı üzere, tepkiler oldukça karışık olacaktır.
eleştiri.
İlk roman, İspanyolların Flanders'a uyguladığı baskıyı kınamaktaydı.
e
15. yüzyıl. Ta ki bir asi olana ve halkın ilk isyancılarından biri olana kadar,
bir “özgü

romanın uyarlanma süreci ve film yapım aşamaları.
Ancak tamamlanmasındaki gecikmeler, projeye tamamen farklı bir bağlam sağlıyor.
resepsiyon. Filmin Kasım 1956'daki dağıtımı bir anda geldi
Sovyetler Birliği'nin isyanları bastırmak için tanklarını gönderdiği yer
Budapeşte'nin nüfusu. Macaristan'ın askeri işgali gerçekleşti
30 Ekim ve Ordu 4 Kasım'da Budapeşte'yi işgal etti.
“Olaylar uluslararası basının ön sayfasında yer aldı ve hümanist tezler
Sosyalist ideali ve halklar arasındaki barışı savunan haylazlara kadar maceralar
genel Fransız basını, sağ veya sol komünist olmayan, öngörülemeyen bir yankı »
(Beaujault, 2014).
Ta ki 1947'den itibaren haylazların taraf değiştirmeye vakti olana kadar
ve 1956.
4.2 Genetik analizler
Genetik her şeyden önce kalıtım bilimidir. Uzatma olarak,
“Edebi genetik”, edebiyatta eser yaratma sürecini inceler.
son taslağa kadar farklı aşamalarını analiz etmek. O varsayıyor
Kaynaklara erişim ve bunların korunması. Bu eleştirel yaklaşım
çalışma belgelerinin ortaya çıktığı andan itibaren sinemaya uygulandı
yapımcılar, senaristler, senaristler gibi belirli teknisyenler
ve yönetmenlere ulaşılabilirdi. Bu adımların hazırlanmasında
Sinematografik bir çalışmanın gelişmesi nedeniyle çok sayıda film var
genellikle önemli miktarda sermayeyi harekete geçirir ve birbirini takip eden eylemlere yol açar.
senaristlerden editörlere kadar tasarımcılar. Genetik eleştiri
her bir müdahalenin kısmına ve özellikle de müdahalenin hangi kısmına ışık tutmamızı sağlar?
Nihai sorumluluk yönetmenin veya yapımcınındır. Bazı film yapımcıları
Fritz Lang, Alfred Hitchcock, Michelangelo Antonioni, Patrice gibi
Chéreau veya François Truffaut kariyerleri boyunca korudu
çok sayıda prodüksiyon öncesi veya çekim belgesi. Onların filmleri
genetik eleştirinin ayrıcalıklı bir alanı: el yazmaları, dosyalar,
Fritz Lang'ın Cinémathèque'e bıraktığı çalışma belgeleri, kupürler
Fransızlar titiz genetik çalışmalara yol açmıştır.
öncü çalışmalarının da gösterdiği gibi, kaynakların bolluğu
Brigitte Devismes ve Gérard Leblanc (The Big Heat [Yönetmelikler hakkında)

hesabı], 1953), daha sonra Bernard Eisenschitz tarafından İnsan analizinden bu yana
Hunt (Manhunt, 1941) (1992) iş yerindeki Fritz Lang'ına
(2011 – arşivleri kullanan bir koleksiyonun parçası olan bir cilt
film yapımcıları ve daha önce alıntılanan, Hitchcock'a ithaf edilen başlıklar da dahil olmak üzere,
Welles, Truffaut veya Godard).
Olivier Curchod tarafından görülen Jean Renoir
Bu yaklaşımın Fransa'daki başlıca temsilcilerinden biri Olivier'dir.
oluşumunu çok titizlikle analiz eden Curchod (1999, 2012)
doğaçlamalarıyla ünlü bir yönetmen olan Jean Renoir'ın filmleri,
esas olarak 1930'lardaki filmleri: Country Party, La Grande
yanılsama ve Oyunun Kuralları.
Bu üç filmin çok farklı kaderleri vardı. Çekimi
Kampanyanın bir kısmı, Renoir'ın Les'i yapmak zorunda kaldığı anda kesintiye uğradı.
Ağustos 1936'nın ortalarında Bas-fonds. Filmin son kurgusu tarafından gerçekleştirildi.
On yıl sonra 1946'da Marguerite Houllé-Renoir
yönetmen, korunan telaşlardan ve belirli çekimlerin yokluğundan
1936'da çekilmedi. La Grande illüzyonu projesinin tarihi 1934'e kadar uzanıyor.
Toni'nin çekimleri sırasında Renoir ünlü Albay Pinsard'ı bulur.
savaş kaçağı. Filmin ilk kez 1935'te Renoir tarafından tek başına yazılan senaryosu,
daha sonra Charles Spaak'la birlikte çekime kadar birkaç aşamadan geçtiler.
Şubat 1937. Filmin bütçesi büyük ve hazırlıkları uzun sürüyor.
titiz, çok hassas bir teknik bölüme sahip. Ama işe alım
Bir aktör olarak Eric von Stroheim'ın beklenmedik olayı, Renoir'ın senaryoyu değiştirmesine neden olur.
Alman subayların rolleri daha önce planlandığı gibi. Renoir
iki karakteri bir araya getirir, ilk sekansın kaptanı olur ve ardından
kalenin komutanı von Rauffenstein
Stroheim'ın filmine katılımı. Gerçekleşme aynı zamanda bir
Boëldieu'nun kaptanı arasındaki rollerin öneminin yeniden dağıtılması
(Fresnay), Komutan von Rauffenstein (Stroheim), bir yanda
Öte yandan teğmenler Maréchal (Gabin) ve Rosenthal (Dalio).
Oyunun Kurallarını hazırlama maceraları çok daha fazlası
çalkantılı. Renoir dağıtımı 1938 boyunca değiştirdi

Son aşamada ana rollerden biri olan Octave'ı üstleniyor
filmin hazırlık aşamasında. Üretim süresi belirtilen süreyi çok aşıyor
22 Şubat'tan 1939 Haziran ortasına kadar sürdüğü için ilk tahminler.
İlk kesinti 98 dakika sürüyor ve Renoir'ın böyle bir şansı yoktu.
belirli dizileri filme almak için ekipman. Bu ilk montaj şuna indirgenmiştir:
Yayının ilk gününden 80 dakika sonra. Film yalnızca restore edilecek
1958'den itibaren, daha sonra son restorasyonlara kadar tekrar tamamlandı
dijital.
Curchod (1999), La'nın senaryosunun yazım sürecini dört döneme ayırır:
Oyunun kuralları:
– The Beast'in çekimleri ve kurgusunun ardından Ekim'den Aralık 1938'e kadar
Renoir, Caprices'in modernize edilmiş bir uyarlamasını düşünüyor.
Alfred de Musset'in Marianne'i. Tek başına art arda üç özet yazdı.
– Ocak 1939'da Marlotte'taki evinde eşiyle birlikte çalıştı.
asistan André Zwobada ve son özette şunları özetliyor:
olay örgüsünün yeni yönü, ondan diyalojik bir süreklilik elde ediyor
100 sayfa. Ölçeği ve hassasiyetiyle merkezde yer alıyor.
bu, yazının geri kalanını koşullandıracak ve filmi kendi içinde önceden şekillendirecek
son durum.
– Şubat 1939'un başında 10 diziden oluşan ilk bölümü oluşturdu.
Le Bourget'teki başından avın sonuna kadar 97 atış içeriyor.
82 sayfalık bu ciltli metin teknik ekibe dağıtılır.
– Şubat ayının sonunda çekim zamanı geliyor. O ilk günlerde
Krankın ilk dönüşünden önce Renoir sekansları hassaslaştırır
La Cheyniest malikanesinde kaydedeceği baş harfler
joinville'de yeniden oluşturuldu. Ayrıca ilk hazırlıklar üzerinde çalışıyor
daha sonra Sologne'da çekimlerin başlaması gereken sekanslar. O andan itibaren
Bir hız yarışı başlatır çünkü film yapımcısı bunu yapmak zorunda kalır.
dizilerin son gelişimi arasındaki paylaşım
çekim tarihi yaklaşıyor, son kısmı yeniden çalışın
Ocak ayından bu yana ilk halini koruyan filmin ardından parti ve
çekime devam edin: "Dolayısıyla bu çılgın yeniden yazımın takvimi şu şekilde olacak:
Şimdi çekimin sonuna kadar planın programını takip edin
iş. »
Curchod'un analizinin amacı efsaneye meydan okumaktır.

filmleri ve çekimleri, yazarın "Renoir yöntemi" dediği şey. O
daha sonra bu doğaçlamanın sonradan oluşmuş bir efsane olduğunu gösteriyor
yönetmenin Cahiers du'nun genç eleştirmenleriyle yaptığı röportajlar sırasında
1950'lerde sinema Bunun kökeninde André Bazin vardı.
“Fransız Renoir” (1952) makalesiyle efsane. Truffaut ve Rivette
Bu tezleri yönetmenin hayırsever suç ortaklığıyla geliştirin:
Kısacası her şeyi yarı yolda bırakma düşüncesiyle çalışmanızı hazırlıyorsunuz.
plato… – Kesinlikle. » Curchod'un araştırması, aşağıdaki analizlere dayanmaktadır:
Nihai senaryo da dahil olmak üzere çok sayıda çalışma belgesi korunmuştur.
Yapımcının not ettiği oyunun kuralları ve senaryosu bunun gerekli olduğunu gösteriyor.
bu vazgeçmeyi önemli ölçüde hak ediyor. Renoir her zaman
Çekimlerini dört aşamada titizlikle hazırlıyor. özelliği
Oyunun Kuralları, üçüncü aşamanın eksik olmasından kaynaklanmaktadır.
zamanda sonuçlandırıldığı ve dördüncüsünün "bir
felaketle sınırlanan acil durum.” Ama içindeki koşullar
Yapımcının aynı anda hem filme hem de yeniden yazmaya gerçekleştirdiği bu olay,
Renoir'ın uyum sağlama kapasitesi ve olağandışı çalışma hızı
zaten diğer bazı filmlerinde de göstermişti.
Jean-Luc Godard işyerinde Alain Bergala tarafından görüldü
Jean-Luc Godard'ın bir doğaçlamacı olarak ünü de kesinlikle
Jean Renoir'ınkinden daha güçlü. Film yapımcısı bizzat bu hususun altını çizdi
Çok sayıda röportajda yaratılışından. Bu durum özellikle
1960'ların en ünlü filmlerinden biri olan Pierrot le'nin çekimlerinden kızgın :
“Bu film hakkında konuşmak benim için zor. Üzerinde çalışmadığımı söyleyemem ama çalışmıyorum
Bunu önceden düşünmedim. Her şey aynı anda geldi: Yazının olmadığı bir film, ne de
ne kurgu, ne miksaj... Yapım da detaylarla aynı anda geldi. Bütün sonu
Organize edilen kalkıştan farklı olarak yerinde icat edildi. Bu bir tür
oluyor ama kontrol ediliyor ve hakim olunuyor. Bununla birlikte bu tamamen bilinçsiz bir film” (Godard,

şekiller ve ayrıntılar, her gün, her çekimde. Ama tıpkı
yazar, bu özgürlük duygusunun bir
Kostüm detaylarına kadar titizlikle planlanmış çekimler,
önceden yazılmış bir senaryoyu neredeyse satır satır takip ederek. Çekim
Bu filmin ilginç bir şekilde 1960'ların en profesyonel filmlerinden biriydi.
organizasyon açısından ve planla ilgili kabul edilen kısıtlamalar açısından
iş, takım seyahati, çoklu setlerin yönetimi. THE
film yapımcısı aynı zamanda kesilmiş bir senaryo da yazdı
Bergala'nın kitabında tam olarak yeniden ürettiği numaralı diziler.
Bu senaryo, filmin çok tekrarladığı 27 ayrıntılı sekansı içermektedir.
açık olarak. Lionel White'ın polisiye romanından uyarlanan The The
Godard'ın anlatısını çok yakından takip ettiği Onbir Saat Şeytanı
Amerika Birleşik Devletleri'nden Fransa'ya aktarılıyor.
1960'ların tüm filmleri arasında farkın en büyük olduğu film bu
mitolojisi ile doğuşu hakkında bildiklerimiz arasındaki
senaryo yazarı Suzanne tarafından kütüphaneye bırakılan çalışma belgeleri
Schiffman. Doğaçlama olduğu söylenen bu film aslında önceden
tasarlanmış ve hazırlanmıştı.
yapım ve senaryo şartları çekimlerin başlamasından on beş ay önce
yapımcının Lionel ile hak devri sözleşmesi imzaladığı sırada
White, Mart 1964. Bitmiş ve kurgulanmış film titizlikle aslına sadıktır.
hem kronolojik gelişimi hem de içeriği açısından
senaryoda anlatıldığı şekliyle hikayenin sahneleri, kendisi
uyarlanan romana sadık. Bu senaryoda açıkça yer almayanlar sadece
çekimler sırasında tanışılan veya davet edilen gerçek karakterler
Prenses Aïcha Abadie, Samuel Fuller veya Raymond Devos. Elemanlar
Montaj sırasında dayatıldığı düşünülen yapısal unsurlar veya
filme alınması ilk senaryoda zaten planlanmıştı,
yorum yapan iki karakterin iç içe geçmiş seslendirmeleri gibi
ölümlerinin ötesinde bir zamanda yaşadıklarını gördüğümüz olaylar
Burada. Kaçak aşıkların karşı kıyıya geçtiği VIII.
Fransa, Godard şunu belirtiyor:
"Aynı anda hem içeriden hem de dışarıdan bir tür yorum duyuyoruz:
Marianne ve Ferdinand'ın sesiyle dönün. » Senaryo gelecekten cümleler
sağlayacak
filmin seslendirmesi şöyle: “Marianne, Ferdinand'a karmaşık bir hikaye
anlatıyor,
Buradan anlaşılan o ki insanları tanıyormuş... Ona her şeyi açıklayacak...
Kötü bir

Senaryonun son derece hassas not defteri sayesinde her gün, her seferinde,
ve editörün düzenleme planını Bergala çok iyi bir şekilde yeniden
yapılandırabilir
tam olarak çekim programı, seçilen çekimler, çekim sırası
seslerin diğer çekimlerle düzenlenmesi, permütasyonları ve örtüşmeleri.
Film, 24 Mayıs Pazartesi ile Cumartesi arasında sekiz hafta boyunca çekildi.
17 Temmuz 1965. Bu, yönetmenin bu dönemdeki en uzun çekimlerinden
biridir.
1960'lı yılların asıl nedeni set sayısının çokluğudur.
farklı ve nispeten uzak çekim yerlerinin çokluğu
birbirlerinden. Bu, sıkı bir planlamayla sonuçlandı.
Üretimin ilerlemesiyle doğrudan bir ilişkisi olmayan üretim zorunlulukları
hikaye. Kostümler için her gün verilen görev sayfaları
yerine göre iki ana aktörü taşımak zorunda kaldı.
Yanlış bağlantıları önlemek için gelecekteki düzenlemede sıra. Notlar
Komut dosyası, örneğin belirli flaşların ekler biçiminde olduğunu doğruluyor,
Ferdinand'ın evlilik hayatının görüntüleri gibi sahnede
Marianne gazetede Pierrot'ya karısının beyanlarını okuyor.
Arabayı denize atmadan önce Godard tarafından karar verilmişti.
yer açısından ve çekimlerini Paris'te planladığını söyledi.
Var kıyısındaki araba sahnesini çekiyordu. Çekimler de vardı
filmin sırasına göre tersine çevrilmiş iki aşamada yer alır: Önce Güney ve
Sırada Paris. Senaryo raporu bazı çekimlerin yapıldığını gösteriyor
Pierrot'nun pistte oturması gibi birkaç gün sonra geri döndü
demiryolu, aynı zamanda tabloların, fotoğrafların eklerinin sayısını da
detaylandırıyor,
Godard'ın kaydettiği ve daha sonra sisteme entegre ettiği kitap kapakları
son düzenleme.
Tüm bu bilgiler süreç söz konusu olduğunda değerlidir
filmin prodüksiyonu, yönetmenin tercihleri, hazırlığın kapsamı
çekimlerden önce. Doğaçlama konusundaki geleneksel söylemle çelişiyorlar
yönetmenin yaratıcı eylemine yeni bir açıdan ışık tutuyor, böylece
Filmin analizini zenginleştirmek (değiştirmeden).
4.3 Genetik analizin geri dönüşü
Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940), Jean-Loup Bourget tarafından incelendi

Son yıllarda az çok genetik analize belirgin bir geri dönüş görüldü.
daha az klasik; kullanılabilirlik ve zenginlik sayesinde kullanıma sunulabilir
giderek daha büyük kaynaklar. Jean-Loup Bourget'nin son çalışması
Alfred Hitchcock'un yönettiği ilk film olan Rebecca'ya (2017) adanmıştır.
1940 yılında Amerika Birleşik Devletleri'nde yapımcı David Selznick'in isteği
üzerine tescil edildi
bu akıntıda. Uygulamaya ilişkin erişilebilir belgelerin çokluğu
yapım aşamasında ve filmin yapımı, bu sorulara yanıt vermenin zorluğunun
altını çiziyor
basit bir soruya gelelim: Rebecca'nın yazarı kimdir? Burget
filmin bir işbirliğinin ürünü olduğunu göstererek yanıt veriyor
Üç güçlü kişi arasında kendini yaratıcı bir şekilde ortaya koyan çelişkili ve
hiyerarşik
uyarlanan romanın yazarı Daphné du Maurier'in kişiliği
sistemin devreye girdiği anda yapımcının ve yönetmenin
Hollywood zirvede: En iyi film Oscar'ı gerçekten de
1941'de Hitchcock'a değil Selznick'e verildi. Ancak yapımcı
o sırada Rüzgar Gibi Geçti'yi tamamlamakla meşgul (Victor
Fleming, 1949) ve sete kendisi kadar sık gelecek zamanı yok
dilerdim; yönetmen bundan faydalanmayı ihmal etmedi
kullanılamama. Çağdaş reklam materyallerinin analizi şunu gösteriyor:
Hitchcock'un adı görünmüyor veya çok daha küçük harflerle görünüyor
Selznick, Laurence Olivier ve Joan Fontaine isimlerinden daha büyük.
Du Maurier'in Ağustos 1938'de yayınlanan romanı modernize edilmiş bir
versiyondur.
Charlotte Brontë'nin bir asır önce yayınlanan Jane Eyre adlı eserinden.
Rebecca
açıkça Gotik romanların soyunun bir parçasıdır;
Daha sonra Hollywood'da çok sayıda uyarlama yapıldı. Hitchcock geliyor
1939'da İngiltere'de üretilecek The Jamaica Inn, bir başka
du Maurier'in tarihi bir romanından oldukça özgür bir uyarlama. Selznick
Rebecca'nın uyarlamasının ilk versiyonuna karşı çıkıyor
Hitchcock iki senaristle çalışıyor ve kitabın tekilliği konusunda ısrar ediyor.
Rebecca'nın yokluğu ve anlatıcının anonimliği. Bu değil
hiçbir zaman bu şekilde adlandırılmamış, özel bir adı yoktur, çünkü
birinci tekil şahısta anlatıcı olduğu için değil, aynı zamanda
kendisi hükmedildi, ezildi, her türlü iradeden ve hatta her şeyden mahrum
bırakıldı
"Rebecca'nın her yerde mevcut yokluğu" aracılığıyla kendi

eşit. Bu, yaratılışın kolektif doğasıyla açıklanmaktadır.
Hollywood'un rüya fabrikası. İkincisi ise bulduğumuz
Soruşturmanın her anında Selznick, Hitchcock ve du Maurier'in isimleri,
Orson Welles'in isimlerini de eklememiz gereken üç isim.
Romanın radyo uyarlaması ve filmin yıldızı Joan Fontaine. İçinde
Sonuncusu, Rebecca'nın romantik kaynağı, çok erken dönemde tespit edildi.
Jane Eyre, bu dönemde büyük bir ilgi akımının parçası.
Brontë kardeşlerin, özellikle de Charlotte'un çalışmaları ve yaşamları.
Emily'nin hem İngiltere'de hem de Amerika Birleşik Devletleri'nde. Doğrudan
soyundan gelen
Jane Eyre ve Rebecca'nın uyarlamalarının önemini vurgulamak gerekir.
Yapımcılığını Goldwyn'in yaptığı ve yönettiği Uğultulu Tepeler'in bağlamı
1939'da William Wyler tarafından. Bourget için Rebecca'nın yapımcılığını
Selznick ve
Hitchcock'un kontrol altında yönettiği film gerçekten de eserinin en önemli
filmidir.
Fazlasıyla hafife alınan ve az bilinen İngilizce dönemi ile kariyeri arasında
Hollywood, Joan Fontaine'i bulduğu Suspicions'tan (1941) şu ana kadar
1972'de Frenzy için Londra'ya dönüşü.
Jean-Luc Godard ve politik sinemanın icadı: Mücadeleler
İtalya'da ve Her şey David Faroult tarafından çok iyi görülüyor
Alain'in Godard'ın 1960'lardaki filmlerine genetik yaklaşımı
Yukarıda bahsedilen Bergala (2006) (s. 265-267) aşağıdakilerle
desteklenmektedir:
Godard'da David Faroult. Politik sinemanın icadı (2018)
yazarın ünlü ve az bilinen bir külliyatı incelediği
Aktivist Godard'ın filmografisi, diğerleri gibi bir film olduğundan beri
(1968) Burada ve Başka Yerde (1974) kadar. 1968 ve 1974 yazı arasında
Godard
filmlere önceki on yılda olduğu gibi aynı hızda devam ediyor, ancak
16 mm'de yapılan bu marjinal üretim filmleri neredeyse
görülmedi çünkü çok seçici bir aktivist çerçevesinde yayınlandılar.
Her şey yolunda (1972). Dahası, film yapımcısının monografileri şunları
sunmuyor:
bu dönemin başlıklarında yalnızca marjinal bir yer. Dolayısıyla özgünlüğü
Faroult'un bu unvanları rehabilite etme ya da basitçe
keşfetmelerini sağlayın. Her birinin analizinden önce çok hassas bir çalışma
yapılır
bunların doğuşu, üretim koşulları üzerine belgesel araştırma,

Gian Maria Volonte, Anne Wiazemsky, Daniel Cohn-Bendit ve Glauber
Birkaç düşman klanın çatıştığı Rocha.
Bu siyasi külliyattaki on film arasında filmi elimizde tutacağız.
en teorik ve soyut olanı Lotte in Italia (İtalya'daki Mücadeleler) ve bir tanesi
bu da yıldızların yer aldığı ana akım bir projenin tam tersi, Tout va
İYİ. David Faroult, Vent d'est'i Dziga grubunun manifesto filmi haline getiriyor
Vertov ve İtalya'daki Mücadeleler yeni bir sinema biçiminin “model filmi”
Bu grubun sunduğu politik sinema. Filmin kökeni bir
Koleksiyonu için İtalyan kamu televizyonu RAI tarafından görevlendirildi
Deneysel RAI. Proje iddialı çünkü bir teorinin fılme alınmasını içeriyor
Louis Althusser'in o zamanlar henüz yayınlanmamış olan bir makalesine
dayanmaktadır:
“İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları.” Godard ve Gorin, müdürler
grup liderleri bu teorik fılmle “bir
olağan film çekme pratiklerinin devrim niteliğinde dönüşümü
bu yaklaşımı her alanda destekleyen bir film yapmak",
Dziga Vertov'un ünlü Kameralı Adam (1929) tarzında. Film
kendisini, yapısının sunumunu bütünleştiren kapalı bir sistem olarak sunar,
Marksist yaklaşıma göre eleştiri ve eleştirisinin eleştirisi iyi
bilinen. Konuşma her yerde mevcuttur ve teorik kelime dağarcığını harekete geçirir
oldukça sade. İtalya'daki Mücadeleler Vent d'est programını devralıyor:
“Öznelliği sınıflar açısından düşünmek” ve “kavramı eleştirmek”
Burjuva temsili.” Film daha sonra sınırlı sayıda sunuyor
Yapabilecekleri rapor türlerini modüle etmek için basitleştirilmiş görüntüler
birbirinizi koruyun. Günlük yaşamın temsiline dayanmaktadır.
genç bir İtalyan öğrenci olan Paola'nın (Cristiana Tullio tarafından canlandırıldığı)
Altan, zaten Doğu Rüzgarı'nda oyuncu olan) filmin sonunda da karşımıza çıkıyor.
Filmin odak noktası olan Marksist-Leninist eylemci gibi ama
İtalyan televizyonunda konuşan ve soruları sorgulayan bir aktris gibi
orada işgal ettiği yer ve filmin üç bölümünü öğretici bir şekilde özetlemektedir
sonsözden önce gelen. Paola'nın günlük yaşamının tüm unsurları
onun küçük-burjuva yaşam tarzını gösteriyor, ancak bölümlere bölünme
ideolojik devlet aygıtlarının Althusserci açıklamasını öngörüyor.
ikinci bölüm (üniversite, aile, bilim, cinsellik vb.).
Ekonomi, ç

ideoloji tanımının ısrarla tekrarlanması üzerine: “rapor,
sizden gerçek varoluş koşullarınıza kadar zorunlu olarak hayalidir” çünkü
"İnsanların sosyal varlığı onların düşüncelerini belirler". Konuşması
dönemin tüm polemik tartışmalarını bir saatte özetlemektedir.
1968'den sonra militan sinemaya damgasını vurdu.
İtalya'daki Mücadeleler'de geliştirilen teorik düşünce,
Godard ve Gorin'in Tout va bien'de tamamen farklı bir üretim türü, un
Sinema standartlarına uygun bütçeyle 35mm'de çekilen film
reklam filmi ve iki uluslararası yıldızın rekabeti, Jane Fonda ve Yves
Montand, 1972'de siyasi taahhütleriyle tanındı. Damgası
oyuncular, yönetmenler ve tüm yapım ekibi
yakın çekimle çerçevelenen jenerikler sırasında dikkatle ortaya çıkarıldı
filmin yapımı için gerekli kontrollerin imzalanması
öngörülemeyen olaylar ve sosyal masraflar. İlk kez bir film gösterime giriyor
bu kadar hassas bir şekilde maliyeti ne kadardır. Film her ikisinin imzasını da taşıyacak
yöneticiler, geçici aktivist grubun ismine başvurmadan. O
1972'nin başlarında stüdyoda kurulan setlerle iki ayda çekildi
Fabrika ofislerini ve geniş bir ekibi temsil eden ekstralar
birden fazla araç ateşe verildi. Militan filmlerin kalıbını alıyor
Marin Karmitz'in (1971) Coup pour darbesi gibi, dönemin bir grevi.
çiftin varlığını bütünleştiren, patronun haczedildiği bir fabrika
yıldızı, bir reklam filmi yönetmeni (Montand) ve bir gazeteci
Amerikan (Fonda). Aynı zamanda kendisini bir “aşk filmi” olarak da tanıtıyor.
Grubunun belirttiği gibi Love Story'yi farklı kılmak için gerçekçi
duyuru. Filmin ilk yarısı karakterleri bir fabrikaya sürüklüyor
gazeteci Susan'ın patronla röportaj yapmaya geldiği grevde; içinde
ikinci yarıda çiftin sorunları ön plana çıkıyor. O
o zaman mesele “sınıf mücadelesinin nasıl radikalleştiğini analiz etmek,
tecrit ile entelijansiyanın karakterleri etkilenir, burada
yıldız karakterler, entelektüellerin rolünü sorgulamak için
devrimciler.” Bu yaklaşım radikal seçimlere dayanmaktadır.
Filmi sekiz monolog ve sekiz monolog etrafında yapılandıran sahneleme
hareketli atışlar, konuşlandırılmaları uzun yanal takipli atışlar
yataylar belirli bir andaki kuvvetler dengesinin durumunu ortaya çıkarır
(resim 35). Bu izleme çekimlerinden altısı

özellikle muhteşemdir çünkü dekorun kesit görünümünü sunar ve
Le Tombeur de ces dames'deki gibi teatral bir yapaylık sergiliyor
(The Lady's Man, 1961) Jerry Lewis tarafından veya Jacques Tati'nin filmleri
(Mon
Amca [1958] ve daha fazlası Çalma Zamanı [1967]). Bu yan takip çekimleri
bu nedenle güç dengesini sistematik olarak ortaya koyarken,
Monologlar, kahramanların kendilerini nasıl tanımladığını ifade eder
politik olarak (patron, işçiler, sendika delegesi, gazeteci,
film yapımcısı vb.). Film, son tutuklamayla sona eriyor.
Stone şarkısının karşıtı olarak ikinci şahıstaki seyirciler
ve Charden (“Fransa'da güneş ışığı var. Ve geri kalanı henüz yok)
önemli…”), bir erkek sesi şöyle diyor: “Mayıs
herkes kendi tarihçisi olsun. O zaman daha dikkatli yaşayacak ve
gereklilik " ; sesin ardından iki karışık erkek ve kadın sesi gelir:
" Ben. Sen. O. O. Biz. SEN ! » Bu final o kadar muhteşem ki
alaycı hareketin damgasını vuran yanılsamaların gömülmesine işaret ediyor
1968'in özgürlükçü. Filmin antiphrasis tarafından verilen adı bunu şu sözlerle
doğruluyor:
kanıt. David Faroult'un ideolojik okumasına duyulan ilgi,
filmin dikkatli ve tartışılan bir analizine güvenmek,
değerli bağlamda, çünkü bu çağ çok uzaklaştı.

35 Tout va bien (Jean-Luc Godard ve Jean Pierre Gorin, 1972): fabrikanın dekoru,
patron, sendika delegesi ve grevdeki işçiler; yıldız çift, film yapımcısı
ve gazeteci; süpermarkette yanal seyahat.

Bölüm 7
Analizin kapsamı
1. ANALİZİN AMAÇLARI
1.1 Kültürel amaç ve nesnenin seçimi
Daha önce Bölüm 2'de şunu fark etmiştik: kesin olarak konuşursak, nesne analiz bir çalışmadan ziyade entelektüel bir sorudur
sinema. Ancak 5. ve 6. Bölümlerde gördüğümüz gibi, bu
Bir nesne seçme sorunu aynı zamanda bir veya daha fazla nesneyi seçme sorununu da kapsar.
belirleyeceğimiz çeşitli çalışmalar
Sorulacak soru ve daha sonra analize sunulacak. Ne seçilir?
nasıl seçilir? ve neden seçmelisiniz?
Bu soruların yanıtları geçtiğimiz yarım yüzyıl boyunca büyük farklılıklar gösterdi.
Hem film kulüplerinin popüler geleneğini başlangıcından miras alan hem de
Edebi metinlerin incelenmesinde (bilimsel olarak), filmlerin analizinin
Önemli sayılan eserlerin incelenmesine yoğunlaşma eğilimi, hatta
klasikler. Film kulübü sanat fikrini tanıtmak için icat edildi
sinematografik ve ne olursa olsun "kaliteli" filmler seçmeyi amaçladı.
Kriterler gibi değişkenler olabilir. Edebiyat çalışmalarına gelince, onlar
büyük metinler (edebiyat, edebiyat) arasındaki hiyerarşiye alışıktık.
şiir) ve önemsiz (dedektif gibi popüler türler) ve hatta değersiz
(istasyon romanları, porno vb.). Böylece "sinema klasiği" fikri ortaya çıktı.
analiz edilecek nesnelerin seçimine uzun süre rehberlik etmiştir:
"Herhangi bir ciddi film analizinin temsil ettiği uzun sabır […]
birkaç harika filme veya harika filmlerdeki harika anlara
ayırabilirsiniz" (Noguez, 1979).

Ancak göstergebilimsel dönemin başlangıcından itibaren karşıt bir akım
analizin değerle ilgilenmesine gerek olmadığı fikrini savundu
Bir filmin estetik veya “klasik” karakteri ve süreçlerin
Göstergebilim temelde tüm filmlerde aynı olduğundan, biz
Sanatsal tutkusu olmayan bir filmin analizinden, bir filmden elde edilecek kadar çok şey elde edilebilir.
başyapıt. Bu konum son zamanlarda güçlendirilmiştir.
Tanımı gereği herhangi bir nesnenin olduğu kültürel çalışmaların gelişimi
kültürel açıklayıcıdır ve herhangi bir şeyi analiz etme hakkını talep edenler
film, ana akımın ve eserlerin teorik ilgi eşitliği nedeniyle
telif hakkı ve bazen de kültürdeki "seçkinlik"le mücadele etmek adına
Sosyolojik konumlar kisvesine bürünmüş ahlaki varsayımlar.
Bu iki rakip konumun her birinin ileri süreceği argümanları var.
ama tamamen farklı bir soru kafalarını daha da karıştırıyor,
Her ne kadar ilişkili olsa da, tat ile ilgili. Bourdieu ve okulunun
çalışmalarından sonra,
Her ne kadar bize iğrenç gelse de, başkalarının zevkinin,
yine de onlar için iyi: büyük bir çağdayız
Çoğunun eklektizmiyle desteklenen kültürel görelilik
yıllardır ayırtılan Cinémathèque française gibi görünür
“bis sineması” ve onun nanarlarının yanı sıra avangart sinemada oturumlar
ve onun hermetik olduğu söylenen eserleri. Ancak şurası açık ki her şey
kesinlikle değeri yoktur – ya da daha doğrusu (çünkü bir ürünün “değeri” kavramı
sanatsal veya kültürel ürünün belirsiz olması), her şeyin aynı kullanıma sahip olmaması ve
aynı etki. Demokrasi arzusu ne olursa olsun (ki bu bazen
demagoji), bazı eserlerin diğerlerinden daha zengin olduğu gerçeği ortadadır:
daha çok icat ettiklerini, işlerinde daha cesur olduklarını
kısacası daha az geleneksel seçimler, daha çok bir görünüme sahipler.
Aynının ve banal olanın yenilenmesinden ziyade düşünce eylemi.
Burada dikkatli olmalıyız ve sinemanın yakın tarihi büyük ölçüde
akademik “değerin” sınırlarının bulanıklaşmasına katkıda bulundu: bir film
cinsiyet artık sistematik olarak ikinci sınıf olarak görülmüyor,
Gişe rekorları kıran bir film, zorunlu olarak basit olarak görülmeyecek, vb. Her şey
aslında sanki analiz edilecek nesnenin seçimi zaten işin bir parçasıymış gibi olur.
Analitik sürecin: Bir filmi bir film o

Bir çalışmanın analizine zaman ve entelektüel enerji harcamak
belirli kitlesel çalışmalar bağlamı dışında, ilgi çekici veya özgün olmayan,
düzenlilikler kurmayı amaçlayan (ve karikatür sınırı
istatistiksel çalışmalar). Eğer Fanny ve Alexandre'ı analiz etmeye karar
verirsem
Taksi 3 dolayısıyla ne Bergman'ın aurasından ne de
Fransız komedi filminin türüne yönelik herhangi bir küçümseme ya da
Bu filmlerden ilki bizi 40'lı yaşlarının zirvesinden izliyor, ancak
çünkü orada düşünmeye daha fazla yiyecek bulacağım (ve bu "ben"
tutkulu olmak için sebepleri olan başka bir konuyla çelişmek
Gérard Krawczyk'in çalışması için: basitçe "ben" hakkına sahibim
"Ben"in buna hazır olması gerektiği için onun bu nedenleri açıklamasını
beklemek
benimkini açıkla).
Örneğin, Anton Corbijn'in Kontrol adlı eserinin bir dizisini analiz etmek
(2007), Jullier'in (2002/2019) yaptığı gibi, bir nesne olarak almaktır.
asıl ilgisinin düzen olduğuna önsel olarak inanabileceğimiz film
biyografik ve başarısının, hatta "kült" film statüsünün
Punk hayranlarının bu kadar çok ilgisinin nedeni büyük ölçüde provokatif
kariyer ve
kahramanının gösterişli karakteri. Ancak bu iki olası motivasyonu göz ardı
etmeden
Jullier şunu ekliyor: (ve her ikisi de belirli bir amaç açısından ilginçtir)
özellikle biçimsel bir analize veya daha doğrusu ayrıntılı analize ve
kesindir, bir yandan bakış oyunları ve bakışın öznelleştirilmesi
Öte yandan kamera konumları ve hareketleri arasındaki ilişkiye
görüntü ve film müziği (özellikle müzik). O öyle yapıyor
tam olarak analistten bekleyebileceğimiz şeyi - filmin nasıl olduğunu
söylemek
sinemayı nasıl işlediği tekil bir şekilde analiz edilir: burada nasıl bir
Çok basit ama iyi seçilmiş araçları kullanan resmi çalışma,
Filmin “mesajı”.
Son olarak, ikincil fakat her zaman akılda kalan son bir kriter.
analist, filmin yayınıdır. Sinema birkaç kişi arasında paylaşılıyor
yayın ağları ve Paris yayınları yalnızca görünen kısımdır
Festivaller, televizyon gösterileri, DVD satışları da dahil olmak üzere bir
buzdağının
veya VOD'da eşit derecede önemli başka olaylar da vardır. Bu olur
sinema gösterimleri dışında, giderek daha sık gördüğümüz bir film

analiz için seçilen filmlerin (özellikle yayınlanmış analizler)
Çoğunlukla bilinen filmler, ya kıdeme göre ya da
gişe. Analist bir konuya dikkat çekmeyi umuyor olabilir.
Ingmar Bergman'ın Bir Palyaçonun Varlığında adlı çalışması gibi az bilinen bir film
(1997) Narboni (2008) veya Carmelo'nun Notre-Dame des Turcs eseri
Aumont (2010) tarafından Bene (1968), ancak filmler bilinmiyor veya çok az izleniyor
genellikle karakterlerinin olduğu eğitim bağlamı için ayrılmıştır.
Beklenmedik bir şey karşılığını verebilir.
Kısacası bir nesne seçiyoruz; bir film, bir fragman, birkaç film veya
analizden ne beklediğimize bağlı olarak birkaç parça ve dolayısıyla
bu nesnede ilginç nitelikler fark ettiğimde: seçim değil
Analizden önce değil, ilk aşamadır ve aşağıdakilerden oluşur:
analiz için materyale sahip olacağımızdan emin olun, bu materyal mümkün olsa bile
analistlere ve projelerine bağlı olarak büyük ölçüde farklılık gösterir. Kalmak
psikoloji, kötü karakterleri çeşitli şekillerde analiz eder
Ardışık Batman'ler aynı türden endişelerden kaynaklanmaz
Conte de'nin ailesinin üyelerinin karşılıklı iğrençliğini analiz etmektense
Noël (Desplechin, 2008) ya da bir karakterin sıradışı marivaudajı
Hong Sang-Soo filmi; aletler muhtemelen içinde olabilir
Ortak noktalar var ama amaç çok farklı. Her zaman tek nokta
Ortak olan şey, analistin bu çalışma nesnesinin
karlı: ona sinema hakkında bir şeyler öğretecek ve
küçük de olsa orijinal fikirlerin ortaya çıktığı gün. Eğer bu sadece bir meseleyse
Estetik önyargıları, kişisel zevkleri veya kategorileri güçlendirmek
Yerleşik eleştiri, analizin pek faydası yoktur.
Kısacası analiz, başlangıçta olduğu gibi şimdi de üretmeyi amaçlamaktadır.
filmsel göstergebilimi daha iyi anlamak ve daha dolaylı olarak
kültürel (ve/veya tarihsel) bir olguya ilişkin bilgiyi derinleştirmek.
Film dağıtım araçlarının çoğalması sayesinde ve
yaklaşımların ve yöntemlerin çeşitlendiği entelektüel bağlam, seçim
Analizin filmin (veya filmlerin) destek(ler)i oldukça açık hale geldi, ancak sorumsuz olamaz.
1.2 Analiz ve teori (devamı)

Yukarıda ısrar ettik (ve buna § 3.1'de geri döneceğiz)
yorumlama hakkında), analizin icat edilmesi ve onun
prensibin tekilliği. Film analizi her zaman bir filmin analizidir.
ve sonuçları öncelikle gün ışığına çıkardığı şeyle bağlantılı olarak takdir edilir.
Ancak analizin amacının sınırlı olmadığını da vurguladık.
ilgilendiği ampirik nesneye değil, aynı zamanda bir sorudan oluşur
soyut, kapsam olarak az çok genel. Bu ikinci bakış açısından
analizin her zaman az çok net bir ilişkiye sahip olduğunu söyleyebiliriz,
teorik bir şirketle. Bu konu hakkında Bölüm 1'de zaten bir şeyler söylemiştik.
ve burada kapsamlı bir genel bakış sunamayız. Kendimizi sunuyoruz
sadece olabilecek ilişkilere dair bazı önemli örnekler vermek için
Analitik aktiviteyi ve teorik aktiviteyi sürdürmek.
Öncelikle "teori" ile neyi kast ettiğimiz üzerinde anlaşmaya varmamız
gerekiyor, çünkü
ve film araştırmalarında teorinin rolü çok fazla
son yarım yüzyılda değişiklik gösterdi. Tekrar kısa ve öz bir şekilde ifade
etmek gerekirse
kuramsal bir yaklaşımın (göstergebilim) egemenliğiyle işaretlenmiştir.
ardından olası yaklaşımların parçalanmasıyla karakterize edilen bir başkası
gelir,
ya yerleşik disiplinlere başvurmak ya da az ya da çok “tamir etmek”
daha az geçici. Bütün bunlarda teori fikri pek aynı kalmadı.
eşit ; özellikle iki versiyonun birbirine karşıtlığını giderek daha fazla
görüyoruz:
onu deneysel bilimlere yaklaştıran şey (hakim olduğu yerde)
gerçeklerle doğrulama) ve bunu bir tür spekülasyon haline getiren şey
soyut (iç mantığın ve hatta kavramsal baştan çıkarmanın hakim olduğu yer).
Kuşkusuz konuyu biraz zorluyoruz çünkü herhangi bir teori, hatta
sinema her zaman rasyonel ve soyut yapının bir yönünü birleştirir
ampirik doğrulamanın bir yönü ile - ancak birçok durumda
ikisi o kadar vurgulanıyor ki diğeri neredeyse unutuluyor; eğer biz
Son elli yılda yapılan analizlerin teorik yönelimini inceler,
bu kutuplardan bazen birinin, bazen diğerinin öne çıkarıldığını göreceğiz.
Anglo-Sakson araştırmacılar arasında yaygın olan ilk tutum
Deneyciliğin baskın felsefı temel olmaya devam ettiği, şunlardan oluşur:
analizi, bir doğrulama zamanı olarak kabul edin;
bir teorinin düpedüz gösterimi. Bunun en açık örneği
Bordwell ve Thompson'ın

gerçeklerle destekleme niyetindeyiz. Burada şunu belirtebiliriz
Bordwell'in film yapımcısı monografileri (Dreyer [1981], Ozu [1988] ve
Eisenstein [1993]), ama aynı zamanda daha geniş bir temaya sahip eserlerin
bölümleri
(klasik Hollywood sineması [1985] veya sahneleme [2005]), tümü
ayrıntılı analizler arasında ileri geri hareket eden aynı model üzerinde
tasarlanmıştır.
filmler (bir yazar tarafından, bir veya birkaç döneme ait) ve teorik sonuçlar,
"neoformalist" model etrafında örgütlenmiştir.
Bir eserin analizinde esas olan, onun formunun analizidir.
masal ve konu arasındaki ayrım gibi araçlar (kabaca konuşursak, tarih ve
hikaye) ya da üslup kavramının, hikayeyi arttıran bir “fazlalığa” benzetilmesi
masal + konu sistemi. (Bu model Bordwell tarafından defalarca
sergilenmiştir.
diğerlerinin yanı sıra, 1985'teki teorik çalışmasında çok açık bir şekilde
Sinemada anlatım.)
Doğrulama kaydında her şeyden önce belirli sayıda alıntı yapabiliriz.
teorinin tahrifatı. Epistemolojide bir bilgiyi "yanlışlaştırmanın" olduğunu
hatırlayalım.
teori sahte yaptığımız anlamına gelmez, ancak bir tane bulduğumuz
anlamına gelir.
prensipte teorinin doğrulanamayacağı karşı örnek
geçersiz olduğunu kanıtlamak için yeterlidir. Şunu da unutmayalım ki
Yanlışlama yalnızca "katı" bilimlerde (ve hatta
limit, yalnızca mutlak bir prensip olduğu matematikte). O
Yeni fenomenlerin keşfı çoğu zaman aşağıdaki sonuçlara yol açar:
Bilimlerde egemen teoride bir değişiklik. Öte yandan, ne zaman bir
film analisti başka bir analistin hata yaptığını gösteriyor
olgusal (veya daha nadiren bir akıl yürütme hatası), bu yanlışlamaz
tamamen ilk analiz, ancak yalnızca onu sorguluyor
kısmen, çünkü analiz tamamen mantıksal bir yapı değildir.
Örneğin Buscombe (1992) Bazin'in bir hatasını düzelttiğinde
Alan derinliği ile ilgili olarak, bu düzeltmenin görüntü üzerinde çok az etkisi
vardır.
Bir tartışmayı basitçe kaybeden teorik akıl yürütmenin özü
somut, ancak tutarlılığı değil. Bu tür örneklerle öyle bir durumdayız ki
Analiz ve teori arasında oldukça belirsiz bir ilişki vardır: ampirik veriler
mevcut bir analizin iyileştirilmesine yardımcı olur, ancak tüm ampirik veriler
Buna aykırı olarak kendi başlarına bir teori oluşturmamalarını dileriz.

Öte yandan, ne kadar çekici olursa olsun soyut bir yapının olduğunu da hatırlayalım.
ampirik doğrulaması olmayan bir teori oluşturmaz. İle ilgili
Teorisyenler genellikle bunun farkındadırlar ve sadece birkaç tane vardır.
ampirik zamanla hiç desteklenmeyen teoriler; eşit
Colin'in (1985)ki kadar soyut bir yaklaşım,
Sinemanın “üretkenci” göstergebilimi, şunu vermeden yapamazdı:
bazı örnekler, sınırlı sayıda bir dizi için doğrudur
az sayıda film (bazen reklam için seçilmiş izlenimi veriyor)
hoc). Soru daha ziyade teorik yaklaşımlar hakkında sorulabilir.
ardışık varyantlarının resmi veya kavramsal görünümüne sahip değildi.
yarı-dilbilim. Özellikle 1970'li yılların yaklaşımları,
Semio-psikanalizin adı olan bu bilim adamı, sıklıkla doktriner bir yapı ortaya koymuştur.
dogmatik, çalışmanın en açık teorik yönlerine dayanan
Freud ve onun ardılları, özellikle de Oedipus teorisi. Alıntı yapalım
burada kısaca iki dönüm noktası niteliğindeki analiz (zaten Bölüm 5'te açıklanmıştır) ve
ikisi de Oedipal şemayı endişelerinin merkezine yerleştirdiler
filmin. Toward His Destiny'in kolektif analizi (1970) (Young Mr. Lincoln,
Ford, 1939) genç bir adamın bu öğrenme öyküsünü sembolik terimlerle okur.
Kanuna katılım olarak zayıf bir avukat, yani bir kanuna uygun olarak
Freud'da yinelenen fikir, son Oedipal aşamaya giriş ve Oedipus'a geçiş
yetişkinlik; ancak Freud'a göre bu aşama bir “iğdiş edilmeyi” varsayar
sembolik olarak, (erkek) çocuğun annesine sahip olmaktan vazgeçmesi ve
Kanuna katılma ve “hadım edilme” şeklindeki bu çifte özellik,
analiz filmde keşfetmeye odaklanıyor. Bunu yapmak için şunlara odaklanır:
genç Lincoln'ün kadın figürlerle ilişkileri ve hayatındaki her şey hakkında
davranış mecazi anlamda hadım edici bir güçtür. biz buradayız
genellikle doğrulanamayan çalışmalarla karşı karşıya kalırız: analistler bir kenara bıraktı
filmin ne yapacaklarını bilmedikleri belli sayıda unsuru, ancak
Kullandıkları yapı tutarlıdır ve açıklamaları
genel olarak doğru; Bu analizi eleştiren Gallagher (1986) bu görüşte değildir.
yapılan hatalar adına değil, Lincoln'ün portresi nedeniyle yapıldı
Ford tarafından yeterince takdir edilmemiş gibi görünüyor ve o,
argümanların, bizzat film yapımcısının beyanlarına dayandırılması
mut

Aynı teorik ve kavramsal çerçevede işler biraz farklıdır
La'dan bir sekansın (Thornhill'e uçakla saldırı) analizi
Yolda Ölüm (Kuzeybatıdan Kuzey, Hitchcock, 1959), Bellour
(1975). Yaklaşım pek çok açıdan farklıdır; diğer şeylerin yanı sıra, o
oldukça kısa bir film parçasının aşırı ayrıntılı analizine odaklanır ve
hatta temel amaçlarından biri de varlığını vurgulamaktır.
bu filmde (ve ötesinde, tüm klasik sinemada) bir etki olduğu varsayılıyor
bir düzeyde bir yazışma olan "sembolik engellemenin"
genel yapısı arasında yalnızca analizle erişilebilen derin
film ve ince yapısı. Filmin tamamı okundu
Analist için Ödipal şemanın işlevi,
kurgusal çiftin oluşumuna yol açan kahraman. Sahnenin analizi
uçak, araçların oynadığı rolün önemini vurguluyor
hareket ve bu mikro analizin yol açabileceği yer burasıdır.
hadım edilme sembollerinin geçit törenini vurguluyor. Burada yine
yapmıyoruz
bu titiz analize çok az olgusal eleştiri getirebiliriz; Biz
diğer taraftan yorumlarına bağlı kalmayabilir (örnek:
şans: analistin hadım edilmeyi okuduğunda abarttığını görebiliriz
Thornhill'in minik bir kadın usturasıyla tıraş olması gerçeği). Ancak
kendi temelleri üzerinde yaklaşım tutarlıdır ve yargı
Analizin kalitesinden çok öncüllerinin geçerliliğine bağlıdır
teorik.
Bu analizler (ve aynı dönemdeki diğer pek çok analiz) şu tarihte
gerçekleştirildi:
o zamanlar büyük ölçüde kabul edilebilir görünen bir temelden başlayarak.
Sonraki kader
Ortak epistemedeki Freudyen teorik yapılar
durumu yalnızca bu iki analiz için değil (bunlar
bugün tarihli, daha kötüsü ve daha iyisi), ama aynı zamanda herkes için
Teori olduğunu iddia eden analiz. En belirgin değişiklik ise
"büyük teorilerin sonu"ndan sonra (Lyotardian versiyonuna göre)
postmodern), herhangi bir yeni teorik girişimin kendisini çağırdığını görür,
hayır
yalnızca tutarlı bir kavramsal ve mantıksal gelişme üretmek için,
ama aynı zamanda en azından minimal bir deneysel temel sağlamak. Bu
teorik amaçlara sahip şirketlerin ortaya çıkışını gördüğümüz bu ruhla,
ancak büyük ölçüde, hatta çoğunlukla işe güvenenler
analitik: önceden var olan kavramlardan başlamak yerine (Oedipus, hadım

yapı. Yaklaşım aynı değil (biri diğerinin tam tersi),
ancak yine de bu teorik girişimlerin
Gerçekten bilimsellik ve kanıt sorununu çözdük. İçinde
Daha önce alıntı yapılan kitabında (böl. 5, § 3.3), Lefebvre (1997) şu sahneyi kullanır:
gösterinin özgün bir şekilde detaylandırılmasını desteklemek için Psikoz duşu,
Ona göre beş an veya faktörden oluşmuştur (algısal süreç,
bilişsel, duygusal, tartışmacı ve sembolik). Hedeflediği şirket
Belirli bir filme gösterilen tepkinin bireysel karakterini hesaba katın.
her izleyici farklı, önceki modellerden kararlı bir şekilde ayrılıyor
cihazın kontrolü altında yalnızca genel bir izleyiciyi inceleyen ve
pasif bir şekilde filmden bir anlam almakta ve tam tersine
izleyicinin filmin önünde yaptığı her şeyi vurgulamak
algı. Ancak başvuruya gidip örnek olarak verdiğinde
duş sahnesine ilişkin kendi kavrayışına göre yalnızca bir fikir verebilir
yorum, orijinal ve beklenmedik, ancak tamamen bireysel. İle ilgili
Hatta Faucon (2002) enerjik toplanma teorisini geliştirmek için şunları yapmıştır:
sayısız analize başvuruldu, ancak mantık aynı kaldı:
analizler kanıt değil, dikkate değer vakalardır.
kavramların inşasını ilerletebilir. Bu analizler
Üstelik çok ileri düzeyde değil, yalnızca vurgulamayı amaçlıyor
teoriye dahil edilmesi gereken bir olgu. Aynanın başlangıcından itibaren
(Tarkovsky, 1974), örneğin kavramı açıklamamıza izin veren şeyi koruyoruz.
Tarkovski'nin "zaman baskısı" ve dolayısıyla neyin mümkün olabileceğini anlayın
düzgün bir düzenleme olun; Tutulma'nın (Antonioni, 1962) sonundan itibaren, elimizde tutuyoruz
tam tersine bu akışı tıkayan, durağanlığa neden olan, heyecan uyandıran şey
“zamanın hayaleti” izlenimi. Buradaki filmler motorlardır
teorik hayal gücü için ve bir kez daha bunun ne ölçüde olduğunu doğruluyoruz.
Analiz edilen filmin seçilmesi analizin önemli bir parçasıdır.
Son olarak, bazen daha kesin bir doğrulama rolü verilmiştir.
genel teorik girişimler çerçevesinde özel amaçlı analizler. Biz
burada çok geniş kapsamı ve derecesi olan teorileri hedefleyelim
oldukça yüksek soyutlama. Tarihsel bir örnek “büyük
sözdizimsel” (bkz. Bölüm 2, § 1.2), mucidi Christian Metz,

bölümler arasındaki sınırlamalar; yazar belirli sayıda not alıyor
hem segmentlerin sınırlandırılmasında hem de bunların karakterize edilmesinde zorluklar
kesin bir şekilde. O bunu bu kadar açıkça söylemese de, şöyle bir his var:
teorisyenin bir analiste dönüşerek pratik sınırlarını ölçtüğü
modelini inceledi ve bunun büyük ölçüde bir kodun kodu olduğu sezgisine sahipti.
tarihsel, belirli bir an dikkate alınarak geliştirilen
sinema (kabaca konuşursak, klasik); Metz sonuç olarak değerlendirecek kadar ileri gidiyor
Bir filmde çeşitli dizimsel türlerin dağılımının
Bu filmin tarzını değerlendirmek için bir araç olarak hareket etmek (olmayan bir fikir)
neo-formalist prosedürlerden çok da uzak değil). Ancak buradaki doğrulama
belirsiz bir sonuç verildiğinde: teori yalnızca küçük maliyetle uygulanabilir
dürtüyor ve tekrar görülüp görülmemesi gerektiği sonucuna varmak zor,
uygulama kapsamını geliştirmek veya sınırlamak.
Son zamanlarda sinema retoriği önerisinde Soulez
(2011) en başından beri bunu sağlamayı hedeflediğini açıklayarak bu tuzağa düşmekten kaçınmaktadır.
okumalardan farklı gördüğü filmlerin retorik bir okuması
sosyokültürel veya "şiirsel" okumalar (özellikle
şekilsel), ancak aynı genel düzlemde yer alıyor; fark şu:
Onu içkinci bir okuma (biçimsel analizlerinki) ile bir
pragmatik okuma (onun). "Anlam filmde değil,
Gördüklerinden ve duyduklarından anlam çıkaran izleyici" diyor.
Soulez ayrıca retorik okumanın uygun olmadığını da belirtiyor
ayrıca tüm filmlere, bazıları diğerlerinden daha iyi ödünç veriyor; gibi
Falcon, belirli sayıda film parçasını çağırıyor;
demek istediği şu: Jules et Jim'in (Truffaut, 1962) bir bölümü şunu vurgulamamıza olanak sağlıyor:
çeşitli retorik örneklerin kanıtı (seslendirme, devredilen karakter) ve
üç farklı izleyici figürü; başka bir yerde retorik bakış açısı
La Jetée (Marker, 1962), onun hakkındaki titiz bir tartışmaya dayanmaktadır.
Dizimsel formlar, bir filmi görmemizi sağlar.
cihaza temsili (ve her zamanki gibi bunun tersi değil), bir
izleyicisine olağanüstü bir erişim sağlıyor. Bu örnekler olamaz
gerçekten gösteri değeri var (bir teoriyi kanıtlayamazsınız)
bu düzenin), ancak yansımaya dar bir şekilde entegre edilmişlerdir, ki bu

2. ANALİZİN DEĞERİ NEDİR?

Bahsettiğimiz analizler ve uyguladığımız yöntemler
Bahsedilenlerin hepsinin ortak bir rasyonellik arzusu vardır, ancak bu gerçek olmaktan çok uzaktır.
öyle ki gerçek bir bilimsellik garantisi sunuyorlar. Sahibiz
bazılarının hayal gücüne ne kadar hitap ettiğini kaydetti.
analistin keyfiliğine kapıyı ne ölçüde açtıklarını. Merak etmek
Bir analizin değeri onu hazır bir modelle karşı karşıya getirmemek (ve uyması gereken veya saygı duyması gereken mükemmel).
Aynı çalışmanın farklı analizlerini karşılaştırmak daha da azdır ve
Bunları en iyiden en kötüye doğru sıralayın. 1°'yi bilmeye çalışıyor, eğer
Analiz kendi kriterlerine göre iyi bir şekilde yürütüldü ve
seçtiği prosedürleri ve 2°, bunları hangi nedenlerle seçtiğimizi
kriterleri ve bu prosedürleri
başkalarını seç. Başka bir deyişle, içsel kriterler vardır ve
Bir analizin değerinin ayırt edilmesini mümkün kılan dış kriterleri
başarı düzeyleri ve ilgi düzeyleri.

2.1 Dış kriterler

Dış kriterlerin daha objektif olduğu düşünülebilir, çünkü
nesnenin kendisine daha az spesifik ve daha odaklı bir yansımadır
İzlenen yöntem ve elde edilen sonuçlar. Ancak gerekli değildir
tamamen objektif bir değerlendirme olasılığını abartır,
Bu alandaki yargılar ne ölçülebilir sonuçlara ne de
standartlaştırılmış prosedürler. Sık sık yapılan bir açıklamayı buluyoruz
Bu çalışma sırasında: evrensel bir yöntem yoktur ve
yöntemler, araçlar ve prosedürler her zaman kısmen geçicidir.
Temel bir değerlendirme türünü ortadan kaldırarak başlayabiliriz.
gerçek verilerin doğrulanmasıyla ilgilidir. Her neyse
Bir analizin yaratıcılığı, zekası ve kapsamı, eğer dayanıyorsa
Yanlış bulgular varsa değeri düşük olabilir. Bu veriler
Gerçekler çeşitli düzeylerdedir: tarihsel, kültürel, biçimsel ve
bu alanların her birinde doğruluk gereklidir. Mükemmel yorumlar
Bir gün veya başka bir zamanda, kendilerini lekeleyebilecek bir hata yapmışlarsa
bir film hakkında yorum yaptı ancak en iyi ihtimalle onu sorgulamadı.

Bazin sıklıkla maddi hatalardan dolayı eleştirilmiştir (örn.
İngilizce'deki bir cümlenin William Wyler tarafından yanlış yorumlanması), ancak
eleştirel anlayışının kendisine hiçbir zaman ciddi biçimde zarar vermedi.
olarak
özellikle senaryoya ilişkin yaklaşımlar halen bugün ve
Çoğu zaman bir DVD kopyasına sahip olmamıza rağmen, onlar da çok sayıdadır.
film eleştirisi, ancak bunların tek başına engel olduğu nadirdir.
ilginç bir bakış açısı verin. Tanım gereği bir analiz (çünkü
filmin samimi yapısıyla, ince ayrıntılarıyla ilgilenir) daha zor olabilir
karşılayın ama bunu neredeyse kaçınılmaz kılan filmler var
Referansların tanımlanmasında belirli düzeyde belirsizlik. Örneğin,
Bunuel (1995) hakkındaki titiz ve bilimsel kitabında Tesson şunu belirtiyor:
Güney Amerikalı genç aktivistin Le'de kaçırıldığı sahne
Burjuvazinin Gizli Cazibesi (1972), Rue Maspero'da geçer (adı
bir plaka üzerinde açıkça görülebilmektedir); daha sonra bu soyadını şunun soyadıyla ilişkilendirir:
filmin çekildiği dönemde seçimleriyle tanınan editör François Maspero
sol ve enternasyonalist siyaset; Oradan her şeyi parçalayın
Buñuel'in Meksika'da kalışını ve sempatisini anlatan bir ağ
politikalar. Ancak Paris'te gerçekte var olan Rue Maspero
Adını büyük Mısırbilimci Gaston Maspero'ya saygı duruşunda bulunarak
veririz ve eğer
Bu yolu izlemiş olsaydınız, bunun yol açacağı dernekler çok önemli olurdu.
farklı. Üstelik bir nesilden gelen Buñuel'in de olması mümkündür.
Gaston ve François Maspero arasında bilerek aracılık
iki olası çağrışım üzerinde oynandı ve sıklıkla olduğu gibi açılış yapıldı.
filminin anlamını ve onu gerçekten karar verilemez kılmasını sağlıyor.
Tesson'un analizi
dolayısıyla her analiz gibi eksiktir, bu da onun değerlendirilmesini engellemez.
tutarlı ve alakalı.
Gördüğümüz gibi (Bölüm 6), analiz,
Sinema tarihi, 1970'lerin sonundan itibaren yavaş yavaş.
tarih yazımıyla ilgili konulardaki gereksinimler güçlendi.
bu bilgi daha çok sayıda ve daha kesin hale geldi (sayesinde)
ayrıca müzik festivalleri gibi kurumların dikkat çekici çalışmalarına
Pordenone veya Bologna). Böylece görünüşünü de gördük.
yazarların, yapımcıların veya stüdyoların monografileri, belirli sayıda

ilk ve en basit; Burada başarı kriteri daha az yatıyor
Toplanan veri miktarı ve bunların ilgili uygulaması.
Değerlendirme kriterleri oldukça verimli olan bir yoldur.
nispeten açıktır, ancak analizin belirli sınırlar dahilinde sınırlı kaldığı yer.
Bir diğer objektif değerlendirme kriteri (veya olabilecek olan)
metodoloji. Bugün vurgulanan şey bu
Her ne kadar tam olarak neyi kapsadığını bilmesek de üniversite.
Sonekten de anlaşılacağı üzere bu terim,
Yöntem. Metodoloji, örneğin niteliksel yöntemleri ve
analitik yöntemleri birbirinden ayırdığı gibi nicel yöntemler de
sistemik yöntemler. Ancak bu genel epistemolojik yansımalar
neredeyse her zaman çok soyut ve değerlendirilmesi pratik açıdan çok az önem taşıyor
bir analiz. Bu nedenle, esas olan yönteme duyulan ilgi,
ortaya çıkacak başka, daha somut formlar bulun. Temel olarak şunları yapabiliriz:
bir analiz gerektirir: 1°, yaklaşımının farkındadır,
açıklayabilir ve uyguladığı prosedürleri nasıl tanımlayıp
gerekçelendirebileceğini bilir.
istihdam eder; 2°, bu yöntemin ve bu prosedürlerin nasıl olduğunu söyleyebilmesi
mümkün olabilecek diğerlerine göre tercih edilir (veya tercih edilir)
aynı nesne üzerinde. Çok az sayıda analizin bunlara yanıt verdiğini belirtmek gerekir.
kriterlerin dikkate alındığını ve çoğu zaman yöntemin en iyi ihtimalle duyurulduğunu,
ama sorgulanmadı; prosedürlere gelince, çok az sayıda analiz var
bunları kendileri için tanımlayın, en basitinden bunları uygulayın ve
dolaylı olarak tahmin etmelerine izin vermek. Ana istisnalar burada olacaktır
içeren bir teori çerçevesinde gerçekleştirilen analizler
metodolojik ve/veya prosedürsel gereklilikler (şirketin
neoformalist ya da büyük dizim bilimcisi). Öte yandan endişe
metodolojik büyük bir kritik silah olmuştur ve bazılarının
bir yöntemin kullanılması adına şu veya bu analizi diskalifiye etmek
yanlış veya kabul edilemez (veya daha nadiren, bu tür kötüye kullanım nedeniyle)
yöntemi). Amerikan baskısında pek çok örnek bulabiliriz.
Bütün bir kitabı bu suçlamaya ayırmak anormal sayılmaz.
meslektaşlarının hataları. Bu tür bir işin bir yönü olabilir

Metodolojik değerlendirme ile değerlendirme için en açık kriter
bir analiz kârlılığının analizi olacaktır. Bu terim şok edici olabilir, ancak
Bir araştırma çalışmasının amacına ulaşıp ulaşmadığını merak etmek
normaldir (bu
belirlenmesi genellikle zordur), en azından elde edilen sonuçlar.
Bir analizin sonucunun ne olabileceği konusunda hâlâ anlaşmaya ihtiyacımız
var ve
Bu konudaki anlayışlar çok çeşitlidir. Aynı anlama gelmiyor
Bir analizden bilgi veya bilgi birikiminde bir ilerleme beklemek, uygulamaya
koymak
filmsel bir olgunun resimli kanıtında, bir tarzın karakterizasyonu
ya da bir dönem ya da “zor” bir filmin kesin açıklaması – hepsi
meşru olarak teklifte bulunabilmesini amaçlamaktadır. “Ne anlamı var? ": bu
Bu yaklaşımın karlılık açısından ortaya çıkardığı soru ve bunun altında
Bunu bir takdir kriteri haline getirmenin zorluğunu şu şekilde daha iyi
görebiliriz:
aynı zamanda bundan asla tamamen vazgeçmeme ihtiyacı
soru. Amaç ne olursa olsun, analistin kendisinin de öyle bir an vardır ki,
ve daha da önemlisi okuyucuları, gerçekten bir şeye ulaşıp ulaşmadığımızı
kendilerine sormalılar.
şey. Bu noktaya ilişkin açık bir sonucun verilmesi nadirdir.
analiz edersek pişman olabiliriz.
Bu kriterlerin her ikisi de karşılaştırma yolunu izlemektedir.
arasında analizler yapar. Bu konuya birazdan döneceğiz, ancak şunu
unutmayın:
İyi tasarlanmış bir karşılaştırma kendi içinde bir araç rolü oynayabilir.
analizlerin takdir edilmesi. (Bu tabii ki bir teklif meselesi değil
sıralamalar yerine, ne olduğunu anlamak için bir analiz kullanmaktır.
diğeri ve tam tersi.)

2.2 Dahili kriterler

Bir şeyin takdir edilme derecesi (“doğrulama” demiyoruz)
Dahili kriterlere göre analiz, yöntemin türüne bağlı olarak büyük ölçüde
değişiklik gösterir.
benimsendi. Bazı yöntemlerin kendi kriterleri vardır; durum bu
Modellerin veya resmi diyagramların oluşturulmasını önerenler,
bu yapı, daha sonra yapabileceğimiz açık kurallara uyuyor
saygı duyup duymadıklarını sorun. Ama yaklaşım ne olursa olsun
takip edildiğinde her zaman ikili bir kriter vardır; tutarlılık ve
sistematiklik. Tutarlılık gereksinimi minimum düzeydedir ve bunu hayal

farklı parçalar karşılaştırılabilir bir şekilde ele alınmalıdır. Orada
sistematiklik, en azından onu dikkate alırsak, daha az belirgin bir niteliktir
analizin bir “sistem” oluşturmasını isteyen gerçek bir versiyon
onun nesnesi. Eğer nesne bir film ise bu belli bir kapsamlılığa işaret eder.
en azından eğilimsel, ki bunun pratikte olduğunu gördük
imkansız ; başka şekilde sınırlandırılmış bir nesne ise (çerçevelemenin analizi,
veya bir dizi filmde cinsiyet ilişkileri) mümkündür,
ancak sistematiklik her şeyden önce aralarında güçlü ilişkiler kurulmasından
oluşacaktır.
unsurlar.
Bu kriterler belirsizdir çünkü tam olarak uygun değildirler.
film analizi gibi bilimsel olmayan entelektüel bir faaliyettir.
Ancak önemlidirler çünkü olumsuz bir sinyal verirler.
analiz yapılmamalıdır. Analizin şu fikrini Barthes'a (1970) borçluyuz:
Onaylanmanın "kişinin kendi dayanıklılığı ve dayanıklılığı" dışında başka bir
yolu olmadığını bilir.
sistematiklik" ve bu formülde dayanıklılık fikrinin altının çizilmesi gerekiyor:
Analizin yalnızca kendisiyle çelişmemesi değil, aynı zamanda bir
Belirli bir alımlama kapasitesi, sahip olduğu şeylerle bütünleşebilme
az çok sistematik veri veya seviyelerden oluşturulmuştur
daha önce analiz edilmemiş. Bu nedenle bu kriterlerin bir kriterle
karıştırılmaması gerekir.
herhangi bir kapanış: en dikkatli, kapsamlı ve
En güçlü şekilde sistematize edilmiş olan hiçbir zaman kesin olamaz çünkü
öyle kalacaktır.
Bir filmde her zaman onu canlandıracak unsurlar bulunur. Ayrıca bu
değerlendirdiğimiz şey belli bir amaca uygunluktur, gerçeğin doğruluğu değil
analiz.
“Hümanist” bir disipline uyum sağlayan bu kriterlerle karşı karşıya
bilimsel araştırmanın reçeteleri, tamamen farklı bir dizi
Analizin değerlendirilmesine yönelik dahili kriterler kapasite etrafında döner
yenilikçi. Bunu söyledik (ve yine söyleyeceğiz)
yorumlama), bir film analizi şu amaçla gerçekleştirilir:
daha önce fark edilmeyen bir şeyi keşfedebilirseniz, bu formül
çok çeşitli gerçeklikleri kapsamaktadır. Genetik bir analizse,
yenilik öncelikle belgesel olabilir, örneğin sömürülmesi gibi
daha önce keşfedilmemiş arşiv fonları. İyi yürütülen bir formal analiz,
Bir filmin yapımındaki düzenlilikleri keşfedebilir,
kadrajda tekrarlar, ren

yönetmenle yapılan röportajlardan tamamen farklı bir şekilde ışık tutabilir,
Pek çok eleştirmen sorgulamadan bunlara güveniyor. Vesaire.
Aynı şekilde, bir analizin de şu şekilde olduğunu takdir edebiliriz:
yalnızca sonuçları veya sonuçları açısından değil, aynı zamanda özgünlüğü
açısından da orijinaldir.
yaklaşmak. Bir filmi analiz etmek için hazır bir yöntem yoktur, ancak
az ya da çok sabit uygulamalar ortaya çıktı, örneğin
eğitim koleksiyonları aracılığıyla (bkz. Bölüm 5, § 5.1), burada
Her çalışma, tekrarlanan bir plana göre bir filmi ele alıyor.
Senaryoya, filmin tarzına, yapımına, karşılanışına ilişkin düşünceler,
ve genellikle seçilen bir sahnenin analizi. Bu model yaygın olarak
çoğaltılabilir, ancak çoğu zaman sınırlarını ortaya koyar ve analizler tercih
edilebilir.
Bu ön kesmeden kurtulan ve sorunla kendi başa çıkma yöntemlerini icat
edenler
Film hakkında neler söyleyebileceklerini keşfederken aynı zamanda filmi de
çekerler. Biz
Burada Le Rebelle'in (The Fountainhead, Vidor, 1949) analizini aktaralım.
Moullet'in (2009). Atipik analiz, çünkü analist alışılmışın dışında bir yöntem
izliyor.
ilk bakışta belli olmuyor: ekonomiyle ilgili düşüncelerden hareket ediyor
ve filmin estetik veya ideolojik kaygılarla üretilmesi
(üstelik çok doğrudan bir şekilde, retorik önlemler olmadan ve
düzeltme sorunu olmadan). Kısacası, bu çalışma çok görünebilir
özneldir ve pek genel bir önemi yoktur, ama gerçekte ender görülen bir erdemi
vardır:
yaradılışın ve buluşun zemininde yer alır. Moullet kimdir?
film yapımcısı, analizinde temelde kendisini filmin "yerine koymaktan" asla
vazgeçmez.
yönetmen, Vidor'un neden bundan ziyade bu seçimi yaptığını merak ediyor
diğer, neden tuhaf görünebilecek böyle bir aşamalandırma çözümü
belirli bir etki yaratır vb. Örneğin, bir noktada şunu buluyoruz:
Ön kolundan yaralanan kahraman: Onu ısıran, sevdiği kadındı.
ancak bu sahne sansürcüler tarafından kesimden silindi.
Moullet'in yorumu:
"Sanırım sansürün vetosundan rahatsız olan Vidor kendi kendine şöyle dedi:
'Önemli değil. Ne zaman döneceğim
Cooper'ın kolundan yaralandığı atış bile. Seyirci ne olduğunu tahmin edecek."
Ama ben

film yapımcısının John Ford'a ithaf ettiği kitaptaki benzer analiz
Lindsay Anderson (1981), keskin yargıları olan ama her zaman
üretim pratiğiyle ilgilidir.)
2.3 Analizlerle yüzleşme
Tekrarlayalım, aralarında bir sınıflandırma yapmak söz konusu olamaz.
sıralamaları analiz eder veya hazırlar; yayınlanan bazı analizler rol oynadı
Sinema biliminin gelişmesinde önemli bir rol
(özellikle 1960'lı ve 1970'li yılların kuruluş döneminde), ancak bu,
O zamandan bu yana bu kadar parlak analizler yapılmadığını söylüyorlar.
ilginç ve aynı zamanda iyi yapılmış. Bu tarihsel analizlere örnek
aynı zamanda açıklayıcı çünkü bazıları güçlü olabilirdi
Bazı metodolojik kusurlar nedeniyle bazen haklı olarak eleştirildi
(teorik doktrinlerin sorgusuz sualsiz uygulanması, kesinlik eksikliği
olgusal, gevşek yorumlar vb.), ancak bu onların kapsamını daraltmaz.
Aynı filmin zaman zaman analizleri de yapılmıştır.
birbirlerine cevap verirler ve bu gibi durumlarda oyunu analistler değil
analistler oynar.
rekabet ama tamamlayıcılık. Özellikle açık bir örnek
Godard'ın (Une) ilk üç filminin ikili analizidir.
kadın bir kadındır, Le Mépris et Passion), J.-L.
Odin (1986). Leutrat, kullanılan estetik süreçleri vurguluyor
Godard'a göre ve onun analizinin referans çerçevesi, diğer şeylerin yanı sıra,
tarihin tarihidir.
e
sanat (Ona göre Tutkunun başlangıcı 19. yüzyıl gökyüzü resimlerini ifade
eder,
Boudin'deki polis memuru). Odin kurumu referans çerçevesi olarak alıyor
“sinema” ve bu üç ilk filmi beklemeyle bağlantılı olarak analiz ediyor
geleneksel kurguyu almaya alışkın bir izleyicinin. O açıklıyor
dolayısıyla konumlandırmadaki değişikliğe karşı direnç
bu filmlerin ilkinden sonuncusuna kadar geçen yirmi yılı anlatıyor ve şu
sonuca varıyor: "Tutku
Kurgusallaştıran izleyicinin çilesi", buna neden olan aynı gösterenler
"calvary", eğitimli izleyicinin zevkini motive eden şeylerdir.
Leutrat'ı düşünüyor. Bu iki analiz birebir örtüşmüyor;
Pragmatik analiz, sağduyuya daha yakın (daha kolay
kendini uzmandan ziyade sıradan izleyiciyle özdeşleştirir), sorgulanamaz
Başka önkabulleri olan ve aynı zamanda sahip olan estetik analizi sorgular.

dahası, kendi pragmatik alanı (uzmanlar arasındaki diyalog
sıradan izleyiciler arasındaki diyalogdan daha az ilginç değil).
Bazen kullanılan diğer bir olasılık birden fazla nedene neden olmaktır.
bazılarında gördüğümüz gibi tek bir filmin çeşitli analizleri
Godard'ın Le Mépris hakkındaki derlemesi gibi editoryal şirketler, daha önce bahsedilen
(MacCabe ve Mulvey, 2012, bkz. Bölüm 6, § 2.2). İlgili bir ruhla sahip olduğumuz
aynı zamanda varlık aramayı da hayal edebilir (üslupsal, resmi, ideal)
bir film yapımcısının diğer film yapımcıları arasında veya sanatsal bir etki olarak
(bu, analizi pek ilgilendirmez), ya daha fazlasının takip ettiği bir model olarak ya da
daha az yakından (bkz. Ozu, Arnaud ve Lavin, 2013 örneğinde). Bunlarda şirketler, işbirliği (veya rekabet etmeme) ilkesini
genellikle projenin bir parçasıdır: yayıncılar için bu bir
farklı açıklamalar yapan komisyon çalışmaları - tehlike
daha ziyade tüm bu yaklaşımları birer yaklaşım olarak değerlendirdiğimiz izlenimini vermek
eşdeğerdir ve bazen yan yana gelmeleri her şeyi "örtmeyi" başarabilir
incelenen nesnenin (ki bu açıkça kapsam dışıdır).
Sonunda, zaten heyecan uyandırmış bir filmle karşı karşıya kalan bir analist,
belirli eleştirel literatür, bunu işinin bir parçası olarak görüyor
kendi parlaklığınızı üstlenmeden önce bu külliyatı incelemek için. Bir örnek şöyle olabilir:
Aubron'un (2006) daha önce alıntılanan makalesindeki yorumların listesi
Mulholland Drive'ın iki taraflı anlatı şemasından yer yer veriler (Lynch,
2001): Borgesian ya da Oulipian gibi basit bir biçimsel oyun olurdu;
uçuruma atılıyor ve tüm yetki usta bir yazara veriliyor; yoksa bu
şizofreni veya rüyalar hakkında bir film olurdu (aslında bir hipotez,
bu filmde daha yaygın); ya da son olarak ezoterik bir kurgu olurdu,
Bir maneviyatçının ya da şamanın güçlerini çağrıştıran bu fenomen
filmin anlaşılmaz özellikleri hayaletlerin veya ruhların ortaya çıkmasıdır;
bu çeşitli hipotezlerin birleştirilmesi de muhtemeldir.
sonsuza dek iç içe yerleşirler ve Aubron'un hiçbir sorunu kalmaz
hiçbirinin tam anlamıyla tatmin edici olmadığını göstermek.
Genel bir kural olarak analizlerin karşılaştırılması çoğunlukla örtülü kalır:
Aynı film üzerinde birçok çalışma yapılıyor ve her biri

onun kaderi, Ford, 1939), Cahiers du cinéma (böl. 5, § 3.1).
Cahiers'in analizi, filmin kendi projesini hayal kırıklığına uğrattığı fikrinden yola çıkıyor.
Lincoln'ü ideal bir temsilci yapmak isteyen yapımcılar
Cumhuriyetçi Parti'nin (ABD'deki sağ) ideolojisi, belli bir oranda
Büyük adamın figürünü belli bir noktaya doğru çeken figüratif çalışmanın "fazlalığı"
baskıcı boyutunu açığa çıkaran canavarca portre; Gallagher için
Proje o kadar basit değil, Ford o zamanlar sol görüşlü bir adamdı.
Roosevelt'in Yeni Düzeni'nin ateşli bir destekçisiydi ve her şeyden önce bunu yapmak istemiştim.
size veya bana yakın, samimi, tanıdık bir Lincoln'ün portresi; Ne
çok güçlü bir figürasyon varlığı onun için bir özellik olarak görülebilir
Ford'da yaygın olan, "tip ile onu yaşayan kişi arasındaki gerilim",
görünüş ve varlık arasında. Görüldüğü gibi bu ikinci yorum
ilkini iptal etmez veya diskalifiye etmez (amacı bu değil):
yapımcıların Cumhuriyetçi yanlısı bir projeye sahip olduğu hipotezi, Zanuck
akılda tutulduğunda bu saçma değildir ve Ford ile Lincoln arasındaki
neredeyse yakın ilişki
kanıtlanmış ama biri diğerini engellemiyor; tarzın niteliğine gelince
Filmin biçimine göre az ya da çok radikal farklı versiyonları olabilir.
(Ayrıca diğer bazı yönler, özellikle de Lincoln'ün
Kadınlar konusunda Gallagher Cahier'lerle aynı fikirde ama bu yazıda bundan bahsetmedi
(öneri) Üçüncü bir yazar olan Carrigan (1996) yeni fikirler ortaya attı
Bu filmin analizi, onu ikili bir tarihsel bağlamla ilişkilendirerek ve
kültürel: Lincoln ve onun zamanına ait (özellikle onun)
Shakespeare sevgisi) ve diğer yandan "Amerikan Gotik" estetiğine
e
20. yüzyılın ortalarından bir grup sanatçıdan; şunu ileri sürerek bitiriyor:
"Genç Bay Lincoln, bir Amerikan Gotik katedralidir.
Atina tapınağı", kültürcü bir perspektiften bakıldığında, Atina tapınağından oldukça farklıdır.
öncülleri ve bir sinema eseri olduğunu bir kez daha gösteriyor
birçok ilgili giriş sunar.
Karşılaştırılabilir bir dönemde, analizi karşılaştırmak ilginç olurdu:
sözlü, biçimlendirilmemiş - Cahiers ekibinin kampanyasının bir kısmından
du cinéma (1971) ve daha sonraki çalışmalar bir sinemaya erişimle tetiklendi.
bu filmle ilgili yeni belgeler ve özellikle Tesson'un (1994) ve

Bunların bir “çevirisini” önerme umuduyla analizi kışkırtmak
bilmeceler. Analiz burada onun işi.
3. ANALİZİN SONU (VE SONU)
3.1 Yorumlama sorunu
Yapısal dilbilimin itibarsızlaşmasına yol açan nedenlerden biri ve
üretken dilbilime geçiş (geçici) iddiasıydı (nedeniyle
esas olarak Chomsky'ye göre) dilin normal kullanımında,
anlamsal yorumlama fonolojik yorumlamadan önce gelir; Biz
Her şeyden önce mesajı anlamaya, yani yorumlamaya çalışırız.
çok sayıda dil sürçmesi vakasının da gösterdiği gibi,
yanlış okumalar, yanlış anlamalar: aceleyle içeri girdik
fonolojik kesinliği göz ardı ederek anlamsal yorumlama.
Tercümanlık en sürekli, en normal ve en
insanların dahil olduğu küresel yaklaşım; ama aynı zamanda ne olursa olsun
Kullanılan iletişim aracı veya ifadenin anlamı her zaman alttadır
gösteren tarafından belirlenir: sözlü, sözlü veya
yazılı, ikonik bir mesaj veya herhangi bir işaret, onlara her zaman borçluyum
bir şeyler ekleyin. En sıradan ve sıradan konuşma bile
banal çok sayıda imaya dayanmaktadır (bunun "imaları").
Grice, zaten bölümde tanışmıştık. 4, § 2.4), söylenenlere eklenenler
açıkça ve bunu çıkarım yoluyla yeniden kurmam gerekiyor.
Geniş anlamda bir metin olduğunda, yani sabit bir parça olduğunda
Belirli bir ifade aracının yorumlanması çeşitli durumları ortaya çıkarır
sorunlar.
1°, her şeyden önce üzerinde çalışabileceğimiz güvenilir bir metnin
oluşturulması
çalışma: yazılı metinler için gerekli olan orijinalin sorunu budur
filmlere gelince – orijinal dil, ama aynı zamanda orijinal versiyon, hayır
değiştirilmiş (yönetmen kurgusunun son zamanlardaki modasını düşünün,
daha fazla olması gerekiyordu)
yapımcının montajı kadar özgündür (Marie & Thomas, 2008]).
Bazen geçerli bir şekilde atlatılabileceğini unutmayın (büyük

Etnolog Lévi-Strauss metinlerin orijinal versiyonunu pek önemsemedi
bunu analiz etti ve Fransızcaya yapılan çevirilerden memnun kaldı).
2°, metinde neyin yorumlanma meselesi olduğu sorusu. Orada
tefsir geleneği uzun süredir bir metnin yorumlanmasının gerekli olduğunu
savunmaktadır.
belirsiz olduğu yerde (“zor okuma” ilkesi); bu fikirle
1800 civarında hermenötik girişim kesin olarak kırıldı.
(Schleiermacher, 1809-1810), tam tersine bir metnin
tüm parçaları anlamına gelir.
3°, buradan uygunluk fikri geldi (Bölüm 2, § 3'te zaten karşılaşılmıştı):
Bir yorum her zaman belirli bir bakış açısına göre üretilir.
Belirli bir sonuca ulaşmak amacıyla gösterenin belirli yönlerine bağlanır.
Bir filmi yorumlamak prensipte aynı entelektüel hareketleri içerir
yazılı bir metni (veya bir tabloyu) yorumlamaktan daha iyidir. Bu en az altı
tane yükseltir
soru emirleri:
1°, yorumlama eyleminin amaçları: yorumlamak her ikisidir – ya da
duruma bağlı olarak seçim – bir metni anlamak (anlamını oluşturmak),
tercüme (tiyatroda rol oynayan oyuncu veya tiyatroda rol alan piyanist gibi)
bir notayı yorumlayın) ve açıklayın (mantığına ve hatta mantığına nüfuz edin)
neden olur). Bu üç düzey eşitsiz bir şekilde mevcuttur: mutlaka
anlamak; Açıklamak ikinci, zaten dönüşlü bir jesttir; tercüme bir
yalnızca iletişiminizi iletmek istiyorsanız gerekli olan biçimlendirme
açıklama. Bu üç geleneksel amaca şunu ekleyebiliriz:
postmodern perspektif (örneğin yapısökümcü), bir amaç
buluş veya yenilik: yorum daha sonra kendisi tasarlanır
yorumlanan eseri bir eser olarak ele alacak kadar ileri gidebilen bir eser olarak
basit bir bahane (Aumont, 2017).
2°, akış ve yapı: banal örneğin açıkça gösterdiği gibi
sıradan konuşmaların yorumlanması, endişelerin anlaşılması
normal, yapılandırılmış toplantılar ve bir düzenlemeyi takip ettiğimizi
varsayalım.
yavaş yavaş işlenmesi gereken az çok özerk akışlar
duyduklarımızı yapılandırmaya yönelik acil ilgi. Öte yandan açıklamak, çizer
Mantık kaygısının yol açtığı bir anlam inşasına doğru
ilişkileri çoğaltır, dolayısıyla hassas tezahürü gözden kaçırmamıza neden olur
akış halinde. Birinden öğrendiklerimi birine açıklarsam
Konuşmayı sırayla çoğaltmayacağım, bunun yerine arayacağım
onu sentezlemek (en azından bi

bu işi yapmadan bunu çok iyi anlayabilir miydim?
sentez.
3°, doygunluk (veya kapsamlılık) sorunu,
önceki: akışa göre yorumla, ilerledikçe anlamı doyuramazsın
(olası tüm anlamları bulun), zaten yapılandırılmış bir yorum
sorusu sorulabilir. Bu konuya (§ 3.3) şu soruyla geri döneceğiz:
bir analizin tamamlanıp tamamlanmadığını, ancak neyin farklı olduğunu
unutmayın.
Yapılandırılmış bir yorumlamanın çalışması boyunca yorumlama daha azdır
ilgilerin motivasyonlu ve düşünceli seçim olasılığının bütünlüğü
bunu uygulayacağız.
4°, çifte bağlam: Filmin kendisi analiz edilemez, biz
Bunu birkaç kez gördük, dikkate alarak (ilgisine göre)
bağlamının değişkenleri) – üretim bağlamı, alımlama, bağlam
stilistik, ideolojik vb. Ancak bir film parçasının analizi
sıklığı, farklı pozları göz önüne alındığında, iki katına çıkarılarak bu durumun
göz önünde bulundurulması gerekir.
bağlamsallaştırma sorunu. Daha önce belirttiğimiz analiz (böl. 2, § 1.1),
filmin bir parçasını ele alarak onu yeni bir varlık haline getirme eğilimindedir;
sahibiz
bir eserin (bir filmin) bir şeyi içerdiğini söyleyecek kadar ileri gidebiliriz (Siety,
2009).
diğer sanal eserlerin sonsuzluğu (resimde bu detay meselesidir,
bkz. [Arasse, 1992]). Böylece bir film parçasının analizi yapılabilir.
çeşitli niyetlerle gerçekleştirilen: kendisi için (yapay egzersiz
her ne kadar artık kurumsal olsa da), alındığı eserle ilgili olarak,
ya da ona bir anlam veren diğer eserlerin diğer parçalarıyla ilişkili olarak
diğer bağlam.
5°, şiirsel ikili (kurmaca ve figürasyon): bir film hem
kurgusal ve figüratif çalışma; ancak gördüğümüz gibi (böl. 3, § 1.2),
kurgu her şeyden önce unsurları homojenleştirme girişimidir (icat edilmiştir)
aksi takdirde heterojen kalacak olan (ki Ricoeur [1969])
“komplo” olarak adlandırır); kurgu abartılı olabilir veya
fantastik, ancak her zaman nedenlerin tutarlılığı ilkesine dayalıdır ve
etkiler. Öte yandan figürasyon heterojen kalıyor:
figürasyonun mutlaka bir başkasına yanıt vermesi gerekmez. Bu istemiyor
figürasyonun keyfi olduğunu ve nedensellikten yoksun olduğunu söyleyin (en
azından
mimesis'e tabidir), ancak öğeler arasındaki bağlantılar,

(ilk etapta seyirci olarak uğraştığımız şey) ama
esas olarak kurgu tarafından inşa edilmiştir. Yorum karar vermelidir
bu iki düzey arasında kuracağı ilişkiyi belirler.
6°, analistin dışsallığı veya “içselliği”: şema
“Anlamak, açıklamak, tercüme etmek” benim dışımda bir çalışmayı gerektirir,
kendisini yorumun azaltacağı bir muamma olarak sunuyor.
mantığına (ve/veya oluşumuna) nüfuz etmeyi amaçlayan prosedürler. Ama
başka bir
(Romantizmin başlattığı) yorum anlayışı şu temele dayanmaktadır:
kişinin bir işe girip onu kendisine ait kılabileceğine olan inancı (bunun
deneyimimizin bir parçası haline gelir) ve bu yorumlama yapılabilir
bu yakınlıktan. Bu büyük ölçüde hermeneutiğin önermesidir.
e
20. yüzyılın (Gadamer, Ricoeur, 1969) ve film araştırmalarında
bazı analistlerin pozisyonları (diğerlerinin yanı sıra bu tür araştırmalardan da
bahsedelim)
Bergala'nın Rossellini'ye ya da Godard'a dair varsayımları (varsayılan
empatiye dayanarak).
Bu çalışma bağlamında bir bilgi vermek söz konusu değildir.
genel yorumlama teorisi. Ricoeur'ünki büyük bir etki yarattı.
e
20. yüzyılın son çeyreğinde çoğunlukla bilinçsiz bir etki, ancak
Soruna ilişkin ilk ve yararlı açıklama Todorov tarafından yapılmıştır.
(1978). Öte yandan konuyla ilgili karşılaştırılabilir bir çalışma da yok.
filmlerin yorumlanması ve analistlerin karşılaştığı en
Bu düğümsel soruna ilişkin büyük teorik bozukluk (açıklamaya bakınız)
[Aumont, 2017]'de gerçekleştirildi. Bazen bunun olmasına şaşırmayacağız
beklenmedik veya keyfi sonuçlar verildiğinde, daha fazla güvenerek
rasyonel bir projeden ziyade araştırmacının hayal gücü veya takıntıları. O
Sorun bundan şikayet etme ya da herhangi bir kalite eksikliğini kınama
meselesi değil.
teori: yorumlamak aynı zamanda icat etmektir, buna biz de sahibiz
altını çiziyor. Bütün soru, bununla elde edilen kazancın olup olmadığını
tahmin etmektir.
buluş, kesinlik, tutarlılık veya basitçe kayıpları telafi eder
kendimizi maruz bıraktığımız doğruluk. Sadece bir örnek vermek gerekirse,
Önemli bir araştırmacı ve denemeci olan Leutrat'ın yorumları
yayınlanan son çalışmasında (2009) son derece şüphelidir,
çünkü anlamı çağrışımlara göre dolaşıma sokar; bir filmde ama

içerdiği rezonansı vurgulayan yepyeni bir tablo
fantastik temiz.
Ancak her şeyin böyle olduğu izlenimini vermek istemeyiz.
yorumlanması ilginç. Birçok ilkesel sınırlama vardır
buluşları ve bir buluş üretmeden önce sorulması gereken birçok soru
bir (ana olanları listeledik); ama bizim için önemli görünüyor
Yorumlayıcı jestin gerekliliğini ve her şeyden önce kaçınılmazlığını yeniden teyit etmek,
Film analizini bir yöntem haline getirmek isteyen belli bir püritenliğe karşı
bilim ve yorumda en geniş anlamda sadece edebiyat gören
kelimenin aşağılayıcı hali. Yeniden yazma konusunda bize rehberlik eden inançlardan biri
Bu çalışmanın özelliği, bu konuda bilim iddiasının henüz ortaya çıkmamış olmasıdır.
en azından mutlak ampirizmden çok daha iyi sonuçlar verdi
şu ya da bu film hakkında söylenenleri (ya da yazılanları) dikkate alırsak – çünkü
Açıkçası, film teorilerinin gelişimi açısından durum farklıdır.
Üstelik bu, genel olarak analizde olduğu gibi yorumlamayla da ilgilidir ve biz
Yukarıda biraz yukarıda (§ 2.1 ve 2.2) çok sayıda konuda yeterince ısrar ettim.
kapsamlarının değerlendirilmesini mümkün kılan genel kriterler. Yorum şu:
daha açık bir şekilde yaratıcı ve yaratıcı bir yön, aynı zamanda daha eğlenceli
genel olarak analiz, ancak tamamen aynı olmaya devam ediyor
gereksinimler – doğruluk, olgusal (ve mümkünse genetik) doğruluk ve
tutarlılık. Daha önce alıntılanan (bu bölüm, § 1.1) bir dizi analiz
Jullier'in kontrolü hiçbir yorumu reddetmez. Böylece tüm bunları okuyor
filmin yavaş yavaş gerçekleştirme arzusunu ortaya koyan sekans
intihara yönelik hem “nesnel” hem de büyük ölçüde içselleştirilmiş notasyonlar
bu açıklanamaz olarak verilecektir (temelde tüm intiharlarda olduğu gibi).
Bu okumanın gereksiz kalmasını önlemek için onun kaygısı onu bir temele oturtmaktır.
her bir biçimsel özelliğin ince bir analizi, burada nelerin olabileceğini not ediyor
algı. Mesela oyun şutta odaklanma konusunda oldukça ısrarcı,
özellikle incelenen sekansın sonunda, "kamerayı ilerletirken
diğer parametreleri değiştirmeden [kahramana] odaklanmaya devam etmek
arka plandaki manzara yavaş yavaş bulanıklaştı.” Bu ilk

sırf onun tüm analizini doğruladığı için ve bu
onunla tutarlı.
1. bölümde söylediklerimizi açıklığa kavuşturmak için son bir söz
Analizin ideolojik bir açıklayıcı olarak kullanışlılığı. Bir filmde görmek
Sosyo-politik bir soruna ilişkin en azından örtülü bir beyan,
onu yorumlamaktan başka bir şey değil: onu belli bir şekilde anlamış olmak ve
anladığımızı sandığımız şeyleri sanki bir açıklamaymış gibi tercüme ediyoruz.
Yorum şu haliyle kaçınılmaz olarak bir icattır:
ihtiyatlı ve ne kadar haklı olursa olsun, kapsama ilişkin tartışmaların
ideolojik filmler baştan yanlış yönlendirilir, çünkü
Bir filmin başka herhangi bir okumasında kişisel inançlar devreye girer,
analistin inançları bile.
3.2 Analiz keyfı
Analizden keyif alma fikri kışkırtıcı görünebilir, toplumumuz
iş arasında radikal bir paylaşıma dayalı (yükümlülük fikriyle bağlantılı,
can sıkıntısı ve hatta acı çekme) ve zevk (dikkat dağıtma veya oyunla ilişkili,
ücretsiz ve eğlenceli). Film analizi açısından durum daha da kötüye gidiyor
filmlerin dikkat dağıtma alanına katıldığı gerçeği
ve zevk, analizleri özellikle bugün hala işe yaramaya devam ediyor
kısmen bir okul egzersizi haline geldi. Analiz olmasa bile
onu öngören bir bağlamda gerçekleştirilmeyen, başlı başına bir davranışa
dayanan bir jesttir.
bir filmi izlemekten daha az spontane olan iki tutum: yeniden izlemek
ve yansıma. Bir filmi yeniden izlemek, bir toplumda belirgin bir jesttir.
tüm yeni şeyleri sindirmeye zaman ayırabilmek için hızlı tüketmelisiniz
sunulduğu hızlı tempolu ürünler; ama bir filmin olduğu fikri
görülmek ve bir daha görülmemek için yapılan bir tutumun devamıdır aslında
çok eski kültürel kültür, halkın beğenisinde yeniliğin ön planda olması
modern çağdan beri. Barthes (1970) zaten bir romanı yeniden okumanın
küçük bir ihlal, normal eylem daha sonra kitabı bir kenara koymak veya atmaktır
okuma. Yeniden okuma, yeniden vizyonlama – daha da önemlisi,
bilgilendirilmiş ve yeniden vizyonlandırma
Analizin varsaydığına dikkat edin - bu nedenle farklı bir ilişki kurun
yine de belirli zevk türlerinden muaf olmayan çalışma.
En yüzeysel olan ilk yön, analizde
kişinin deneyimlemesine izin veren sadist özün dürtüsünün tatmini

Çocuğun eski imajına göre oyuncağını kırmanın verdiği belli bir zevk
küçük arabasını parçalara ayıran (ya da video oyununu değiştirinceye kadar değiştirmeye çalışan)
“çarpışma” yapın). Gösterimde bizi eğlendiren, duygulandıran filmi analiz edin,
merak uyandırdı, küçük bir intikam gibi görünebilir: bizi büyüledi,
Onu hayali olarak parçalara ayırarak bunun bedelini ona ödetiyoruz. Başka bir tane
olaylara simetrik bir bakış açısıyla bakan, memnuniyet konusunda ısrarcı olan,
fetişist bir tada sahip analiz: Bu filmi delicesine seviyorum, on kez izledim,
Artık bunu yapamayacağımı bilerek detaylı olarak ele alacağım.
bu girişimin sonuna asla ulaşamayacağımı ve her zaman elimde olacak ayrıntılara sahip olacağımı
gün ışığına çıkarmak (bir filmle olan bu fetişist ilişkinin güzel bir örneği)
Tanguy Viel'in romanı, Cinéma [1999], kurgusal bir özüre adanmıştır
Sleuth'un [Sleuth, 1972] Mankiewicz tarafından). Bu zevk bonusu,
Sevilen nesnenin yok edilmesi analizde sıklıkla mevcuttur.
bilinçsizce; genel olarak baskın yönü temsil etmez,
ama analizin oyunsal yönünü, yani oyun oynamanıza izin veren yanını kapsıyor.
prensipte daha fazlasını talep eden kültürel bir nesneyle
saygılı.
Benzer şekilde ama daha bilinçli olarak şunları yapabiliriz:
gerçek bir bilgi zevkinden bahsediyoruz. Bilişsel aktivite bir fonksiyondur
insan beyni için önemlidir ve herhangi bir psikolojik fonksiyon gibi
Doğru yapıldığında memnuniyetle gelir. İçinde
Herhangi bir entelektüel görevde olduğu gibi analiz durumunda da bu tatmin
aynı zamanda (hayali) bir hakimiyet duygusuna da dayanır: analist
anlaşılmasını zorlayarak eseri sahiplenir. Nesnelerin bazı seçimleri
burası aydınlatıcı: karmaşık ve esrarengiz anlatılara sahip filmleri ele almak,
2001, A Space Odyssey, Muriel, Robbe-Grillet filmleri veya
Lynch'inkiler kısmen aynı noktaya gelebileceğimizi kanıtlama arzusundan kaynaklanıyor
Sonunda, onlar üzerinde entelektüel bir hakimiyete sahip olun. Çok durumunda
klasikler ya da tür filmleri ölçeğinde a priori pek az saygınlığa sahiptir.
kültürel değerler, zevk sadece kendini göstermekten ibaret olamaz
bilimsel ama orijinal.

akranlarımı sıkan şey mutlaka beni sıkıyor değil), aynı zamanda
kolektif olarak ve zamanla ve her şeyden önce gelenekleri değiştirerek
toplumdaki yeri ile. Muhalefetin sonuçlarından biri sıklıkla
Kitle kültürü ile elit kültür arasında yapılan ve nadiren haklı görülen
elitist sayılan ürünlerin öncelikli olarak sıkıcı görülmesi,
daha az potansiyel. En inatçı önyargılı fikirlerden biri
Sinematografik kültürün vahşi sosyolojisi, eğer
Batman ve diğer Iron Man'in filmlerinden daha fazla seyircisi var
Sokourov veya Albert Serra, diğerleri eğlenceliyken onlar eğleniyor
sıkıcıdır. Bu, bir yandan, muazzam ağırlığı göz önüne alındığında, ucuz
olmaktır.
belirli filmlerin dağıtıldığı anlamına gelen ticari tespitler
yüzlerce tiyatro salonu ve kitle iletişim araçları tarafından desteklenen,
diğerleri ise
gizli bir açıklama yapmalı ve çok az veya hiç eleştirel yorum almamalı ve
Öte yandan can sıkıntısının büyük göreliliği. Sözde can sıkıntısı modeli
"aksiyonsuz" filmleri tercih eden bu kabaca yontulmuş sosyoloji tarafından,
“Yavaş”, “entelektüel”; bir zamanlar Antonioni'nin örnek aldığı, bugün ise
örneğin Dumont. Ma Loute (2016) ile büyülenebiliriz.
gülünçlük ve Müfettiş Machin'in soruşturmasının yavaşlığı
gizemli kaybolmaların nedenleri, onlarla hiç ilgilenilmemesi ve
balıkçı Ma Loute ile balıkçı arasındaki romantik cennetten etkilenmeden kalın
genç burjuvazi. Ama aynı kolaylıkla şiddetli can sıkıntısını da yaşayabiliriz
Dakikada 50 karenin ve bir sağanak yağışın olduğu basmakalıp bir filmin
önünde
Çekimler mutlaka aksiyon veya ritim sağlamaz. Harikalardan biri
Film analizinin sonuçları, bu külfetli durumdan kurtulmamızı sağlamaktır.
kalıplaşmış yargılara varmak ve her filmi olduğu gibi ele almak, içinde ne
olduğunu bulmak
ilginçtir ve kısacası onu geliştirmek için.
Daha geniş anlamda ve bu ilişkiyi onlarca yıldır uyguladığınız için
filmlere yönelik olarak, analiz pratiğinin dönüştüğüne inanıyoruz.
yalnızca incelediğimiz filmlere ilişkin algımız, ancak
sinemaya dair sahip olduğumuz anlayış ve filmleri görme biçimimiz
projeksiyondaki ilk vizyon. Mekanizmalarını sökerek
gerçeklik, kurgu, duygu izlenimi, analiz insanı
uydurma karaktere bir göz atmak; bilişsel yönü güçlendirmeye yardımcı olur
filmlerle olan ilişk

birbirinden farklı işlerin üretilmesine ve
anlatı şeffaflığı.
3.3 Tarama Tamamlandı, Tarama Sonsuz
Bu çalışmanın sonunda sembolik olarak ele alınan son bir soru
analizin “sonu”dur. Karakter konusunda yeterince ısrar ettik
herhangi bir analizin personeli, birden fazla olabileceği gerçeği üzerine
aynı filmin analizleri ve filmi yöneten ilkelerin keyfiliği üzerine
Analizde uygulanan bakış açıları ve prosedürler. Bu nedenle
Belirli bir filmin analizinin, kesin konuşmak gerekirse,
konuşma, hiç bitmedi. Her zaman açık olan olasılıktan bahsetmiyorum bile
aynı filmin başka bir analizini yapmak için her zaman devam edebiliriz
belli temeller üzerinden başlatılan bir analiz; Bunu yapmak için bir şeyi
keşfetmeniz yeterlidir.
Açıklamayı daha da ileriye taşımak gerekirse, filmdeki yeni unsur
yeni bağlantılar önermek vb. Aslında en çok bile
Kazılanlar hiçbir zaman diğer araştırmacıların
daha sonra işledikleri filmlerle ilgili yeni bir şeyler keşfederler. A
Eski bir örnek La Soif du mal'ın çok uzun analizidir (Touch
Kötülük, Welles, 1958) Yazan: Heath (1975a): Amerikalı bir akademisyen,
John
Locke, uzun giriş sahnesinde bu ünlü hareketin
Çifte kurmaca sorunu ortaya çıkaran karmaşık bir aygıt (
çift/sınır), birkaç fotoğrafta görebildik
Welles'in canlandırdığı dedektif Quinlan'ın gölgesi olabilir
eşit. Eğer durum böyle olsaydı Heath'in çalışmaları sorgulanmazdı.
ancak üzerinde etkileri olan bu yeni verileri entegre etmelidir.
kurgu (o zaman Quinlan başlangıçta söylediğinden çok daha fazlasını biliyor olurdu) ve devamı
telaffuz (çünkü bu karakter filmin yönetmeni tarafından canlandırılıyor).
Ancak en az kişi tarafından daha basit ve daha banal örnekler verilmektedir.
grup analizi uygulaması, o zamandan beri herkes her şeye katkıda bulunabilir
mevcut analize, onu "kırmadan" devam edin.
Analizlerde bu tür müdahaleleri sonsuz sayıda çoğaltabiliriz
mükemmel bir şekilde bitti. Analiz sonsuzdur ve yine de her şey gibi
gerisi biter. Birincisi, çünkü uğraştığımız şey
Analiz adı altında yazılı bir metin veya sözlü bir iletişimdir.
Zorla belirli sınırları aşmayan belirli bir süre için. Ama daha fazlası

derinden çünkü bir analiz ekonomisini bulduğunda,
her türlü (ve erişilemez) kapsamlılığa bağlı kaldığımı hissedebiliyordum.
Bir kez daha söylüyorum, önemli olan tutarlılık ve uygunluktur.
analiz, aynı zamanda yenilik. Analitik girişimin sonu yoktur;
onu her zaman geri alın, genişletin, iyileştirin; ama yine de yeterli kalıyor
Hareketli görüntü çalışmasının ne olduğu ve ne olduğu açısından kısaca
sanal olarak içerir. Analiz her zaman sonsuzdur, hatta
bitti.

Bibliyografik referanslar

Aşağıdaki liste, analizlerin sistematik bir bibliyografyası değildir.
tek başına bütün bir cildi kaplayacak film. Sadece elimizde
Tüm kaynakların referansları yazar adlarına göre alfabetik olarak verilmiştir.
Metin gövdesinde adı geçen eserler. Gözden geçirilmiş basımlar olduğunda
ve
düzeltilmişse, orijinalin ve yeniden basımların tarihlerini veriyoruz (ancak
aynı baskının yalnızca yeni baskılarıysa bunu yapmayalım).
Yabancı dillerde basılan ve daha sonra tercüme edilen kitaplar için
Fransızca, orijinal başlığı ve yayın tarihini bu dilde veriyoruz
orijinal, ardından Fransızca tam referans, önünde “trad. Fr. »
(“Fransızca çeviri” için). Son olarak yayın yerini belirtmiyoruz
yalnızca Paris olmadığında.
Bazı özel metinleri (koyu harflerle) ayırdık
ya oynadıkları tarihsel rol nedeniyle ya da
film analizinin sorunlarına bir giriş niteliğinde olabilir.

AGEL, Henri, Sinematografik Uzay, J.P. Delarge, 1978.
AGNEL, Aimé, Hitchcock ve can sıkıntısı. İşyerinde bir psikoloji, Elipsler,
2011.
ALTHUSSER, Louis, “İdeoloji ve devletin ideolojik aygıtları”, La Pensée,
O
151, 1970.
ANDERSON, Lindsay, John Ford Hakkında, New York, McGraw-Hill, 1981.
ANDRÉ, Emmanuelle, “Acı verici renk”, J. Aumont (yönetmen), La'da
Sinemada renk, Paris-Milano, Cinémathèque Française-Mazzotta,
1995.
Desenin estetiği. Sinema müziği tablosu, Saint-Denis, Presler
Vincennes Üniversitesi, 2007.
“Kullanılmayan Görüntüler” (Z32, Avi Mograbi, 2008), Images Re-vues [tr
O
line], n 8, Görünmeyenleri Şekillendir, Nisan 2011.
& ZABUNYAN, Dork, Telefonun Cazibesi, Crisnée, Yellow Now, 2013.

ARASSE, Daniel, Detay. Resmin daha yakından tarihi için
(1992), Flammarion, derleme. “tarlalar”, 1999.
ARNAUD, Diane & LAVIN, Mathias, Ozu now, G3J yayıncısı, 2013.
& ZABUNYAN, Dork, Görüntüler ve kelimeler. Sinemayı anlatan Lille,
Presses du Septentrion, 2014.
ARNOLDY, Édouard & DUBOIS, Philippe, “Un Chien Andalou, okumalar ve
O
Yeniden Okumalar”, Revue Belge du Cinéma, n 33-34-35, 1993.
AUBRAL, François & CHATEAU, Dominique (yönetmen), Figür, figür,
L'Harmattan,
1999.
AUBRON, Hervé, Mulholland Yolu, David Lynch, Crisnée, Yellow Now,
2006.
AUMONT, Jacques, “Vertov ve görünüm”, J.-Ch. Lyant ve R. Odin (ed.),
Sinema ve gerçeklikler, Saint-Étienne, C.I.E.R.E.C., 1984.
e
Sonsuz Göz (1989), Fark, 3 ed. artırılmış, 2007.
Filmler ne hakkında düşünüyor?, Séguier, 1997.
(yönetmen), Jean Epstein, film yapımcısı, şair, filozof, Cinémathèque
française,
1998.
J. Aumont (yönetmen), L'Image et la Parole'de "Kelime ve şarkı",
Fransız Sinematek, 1999.
Türklerin Meryem Ana'sı Carmelo Bene, Lyon, Aléas, 2010.
Kurgunun Sınırları, Bayard, 2014a.
D. Arnaud ve D. Zabunyan, Les görsellerinde “Karşılaştırma nedeni”
ve kelimeler. Sinemayı Tanımlamak, 2014b.
Filmlerin Yorumu, Armand Colin, 2017.
& LEUTRAT, Jean-Louis, Film Teorisi, Albatros, 1980.
BAILBLÉ, Claude, MARIE, Michel & ROPARS, Marie-Claire, Muriel.
Bir araştırmanın tarihi, Galileo, 1974.
BARNOUW, Erik, Belgesel: Kurgu Dışı Filmin Tarihi (1974),
New York, Oxford University Press, 1993.
O
BARTHES, Roland, “Retorik of the image”, İletişim, no. 4, 1964.
O
“Anlatıların yapısal analizine giriş”, İletişim, no. 8,
1966.

S/Z, Le Seuil, 1970.
BAUDRY, Jean-Louis, "Cihaz: metapsikolojik yaklaşımlar
gerçeklik izlenimi" (1975), L'Effet cinéma, Albatros, 1978.
BAZIN, André, Orson Welles, Chavane, 1950; ed. yeniden düzenlendi, Le Cerf, 1972.
Le Jour serise için film sayfası, "İnsan ve kültür", 1953,
Sinemaya yeni bakış açıları, Le Seuil, 1955; Sinemaya dahil
Kurtuluştan Yeni Dalgaya Fransızca, 1945-1958,
Cahiers du Cinema, 1983.
BEAUJEAULT, Camille, "Bir eserin doğuşu: Yaramazlara Kadarki Maceralar
O
veya Gérard Philipe'in "popüler olmayan destanı", 1895, no.
2014.
BELLOÏ, Livio, Geri Dönen Bakış. Erken dönem sinemanın yönleri,
Quebec-Paris, Nota Bene-Klincksieck, 2001.
BELLOUR, Raymond, "Görünmez Metin" (1975), L'Analyse du film'de.
Film Analizinde "Sembolik Blokaj" (1975).
(yönetmen), Amerikan Sineması. Film Analizi, Cilt. 2, Flammarion,
1980.
Filmin analizi (1979), Calmann-Lévy, 1995.
Sinemanın Bedeni, Hipnozlar, Duygular, Hayvanlıklar, P.O.L., 2009a.
Pazar günü Erkekler, Robert Siodmak ve Edgar Ulmer, Crisnée,
Sarı Şimdi, 2009b.
Cihazlar Sorunu, Sinema, enstalasyonlar, sergiler, P.O.L.,
2012.
BERGALA, Alain, İtalya'ya Yolculuk, Roberto Rossellini, Crisnée, Sarı
Şimdi, 1990.
Ay Filosu Kaçakçıları, CNDP'de "Yeraltının testi",
col. "Eden Sineması", 2001.
Sinema Hipotezi: Sinemanın okullara ve okullara aktarımı üzerine kısa bir inceleme
başka bir yerde, Cahiers du cinéma, 2006b.
Godard iş başında. 60'lar, Cahiers du cinéma, 2006.
BERNARDI, Sandro, Antonioni: Karakter, manzara, Saint-Denis, Presler
Vincennes Üniversitesi, 2006.

BERTHOMÉ, Jean-Pierre & THOMAS, François, Yurttaş Kane, Flammarion, 1992.
Orson Welles iş başında, Cahiers du cinéma, 2006.
BITTINGER, Nathalie, 2046, Wong Kar-wai, Armand Colin, 2007.
BONFAND, Alain, “Sinemada resmin yeraltındaki varlığı
d'Antonioni", J. Aumont (yönetmen), Le Septième Art, Léo Scheer, 2003.
Doymuş sinema. Resim ve imgeler arasındaki ilişkiler üzerine bir deneme
e
hareket (2007), Vrin, 2. baskı, 2011.
BORDE, Raymond & CHAUMETON, Étienne, Amerikan kara filmi panoraması (1955), Flammarion, 1988.
BORDWELL, David, “Yurttaş Kane,” Film Yorumu, Yaz 1971.
Carl-Theodor Dreyer'in Filmleri, Berkeley, California Üniversitesi
Basın, 1981.
Kurmaca Filmde Anlatım, Madison, University of Wisconsin Press,
1985.
Ozu ve Sinemanın Şiiri, Londra-Princeton, BFI-Princeton
Üniversite Yayınları, 1988.
Eisenstein Sineması, Cambridge (Mass.), Harvard University Press,
1993.
Işıkta İzlenen Figürler: Sinematik Sahneleme Üzerine, Berkeley, Üniversite California Press, 2005.
& THOMPSON, Kristin, Film Sanatı: Giriş (1979, 2013), çev. Fr.,
Film Sanatı, giriş, Brüksel, De Boeck, 1999, 2009.
& STAIGER, Janet & THOMPSON, Kristin, Klasik Hollywood Sineması,
New York, Columbia University Press, 1985.
BOULEAU, Charles, Ressamların gizli geometrisi, Le Seuil, 1963.
BOURGET, Jean-Loup, Hollywood, norm ve marj (1998), Armand
e
Colin, 2. baskı, 2016. Rebecca, Alfred Hitchcock, Vendémiaire, 2017.
BOUVIER, Michel & LEUTRAT, Jean-Louis, Nosferatu, Cahiers du cinéma-Gallimard, 1981.
O
BRANIGAN, Edward, “Equinox Flower'ın Uzayı,” Screen, cilt. 17, hayır 2, 1976.

BREMOND, Claude, “Anlatı olasılıklarının mantığı”, İletişim,
O
8, 1966.
BRENEZ, Nicole, “Duygusal bir vatandaş olarak aktör” (1995), De la Figure en genel olarak ve özellikle vücudun. Sinemada figüratif buluş,
Brüksel-Paris, De Boeck, 1998.
“Sinematik bir formun güçleri: görsel çalışma (Al'ın)
Razutis'ten Brian DePalma'ya) » (1996), Genel olarak şekil ve
özellikle organlar, Brüksel-Paris, De Boeck, 1998.
BRETON, Stéphane, “Le notice”, I. Thireau ve ark. (ed.), Bilim Yapmak sosyal, cilt. 2, “Karşılaştır”, Éditions de l'EHESS, 2012.
BROWNLOW, Kevin, Napoléon, Abel Gance'in muhteşem klasiği (1983), tercüme fr., Armand Colin, 2012.
O
BROWNE, Nick, “Aynasal Metnin Retoriği”, İletişim, No. 23,
1975.
BULLOT, Erik, Sayat Nova Yazan: Sergei Paradjanov, Crisnée, Yellow Now, 2007.
BURCH, Noel, Uzak Gözlemciye. Japonca'da Biçim ve Anlam
Sinema (1979), çev. fr., Uzak bir gözlemci için: biçim ve
Japon sinemasında anlamı, Cahiers du Cinema-
Gallimard, 1982.
Sonsuzluğun Gökyüzü Işığı, sinema dilinin doğuşu (1991),
Armand Colin, 2007.
& SELLIER Geneviève, Fransız Sinemasında Cinsiyetlerin Komik Savaşı, 1930-1956 (1996), Armand Colin, 2005.
BURDEAU, Emmanuel, Yerçekimi, Billy Wilder hakkında, Montreal, Lux, 2019.
BUSCOMBE, Edward, Batının BFI arkadaşı, Londra, Deutsch,
1988.
“Posta Arabası”, Londra, BFI, 1992.
BUSS, Robin, Fransız Film Noir, Londra, Marion Boyards Publishers, 2001.
BUTLER, Judith, Cinsiyet Sorunu (1990), çev. fr., Türdeki sorun, The
Keşif, 2005.
CARRIGAN, Mark, ““Amerikan Gotiği”: John Ford'un Genç Bay Lincoln'ü,”
O
Sinematek, no. 10, 1996.

CARRINGER, Robert, “Gül goncası, ölü ya da diri,” PMLA, Mart 1976.
CASETTI, Francesco, Bir Bakıştan Diğerine: Film ve İzleyicisi (1986), tercüme fr., Presses Universitaires de Lyon, 1998.
CERISUELO, Marc, “Le Mépris”, Éditions de la Transparence, 2006.
CESARMAN, Fernando, Bunuel'in Gözü (1976), çev. fr., Ed. Yunus'un, 1982.
CHABROL, Claude & ROHMER, Éric, Hitchcock (1957), Ramsay, 2006.
CHATEAU, Dominique, "İlişkilerin göstergebilimi projesi"
O
Filmdeki görsel-işitseller”, Müzik oyunda, Le Seuil, no 23, Nisan 1976.
“Yurttaş Kane”, Limonest, L’interdisipliner, 1993.
& JOST, François, Yeni sinema, yeni göstergebilim. Analiz testi Alain Robbe-Grillet'nin filmleri, U.G.E., col. “10/18,” 1979.
CHION, Michel, Sinemadaki Ses, Cahiers du cinéma, 1982.
Sinemada Ses, Cahiers du cinéma, 1985.
Sinema bir ses sanatıdır. Tarih, estetik, şiir, Cahiers du sinema, 2003.
“Kırmızı Çizgi”, Les Éditions de la Transparence, 2004.
CHIRAT, Raymond, Fransız uzun metrajlı filmleri, filmleri kataloğu sesli kurgu, 1929-1939, Brüksel, Cinémathèque Royale de Belçika, 1975, Reed. 1982.
Fransız uzun metrajlı filmleri, kurgu sesli filmleri kataloğu, 1940-1950, Lüksemburg Cinématheque, 1981.
Fransız uzun metrajlı filmleri, kurgu sesli filmleri kataloğu, 1919-1929, Cinématheque de Toulouse, 1984.
COLIN, Michel, Dil, Film, Söylem: Bir Göstergebilime Giriş
Filmin yaratıcısı, Klincksieck, 1985.
COLLEYN, Jean-Paul, Belgesel Bakış, Centre Georges-Pompidou, 1993.
COMOLLI, Jean-Louis, “Teknik ve ideoloji” (1971-1972), Sinemada gösteriye karşı, ardından Teknik ve İdeoloji, Verdier, 2009.
CURCHOD, Olivier, Oyunun Kuralları, Nathan, 1999.

Jean Renoir'ın Ülkenin Bir Parçası (1936) ve Büyük Yanılsama (1937), Armand Colin, 2012.
DANEY, Serge, “Org ve elektrikli süpürge” (1977), La Rampe, Cahiers du sinema-Gallimard, 1983.
DAYAN, Daniel, Western Graffiti, İmge oyunları ve programlanması John Ford'un Fantastik Yolculuk adlı eserinde seyirci, Clancier-Guenaud, 1983.
DELEUZE, Gilles, Duygu mantığı (1981), Le Seuil, 2002.
Hareket İmajı, Ed. Geceyarısı, 1983'ten.
DESLANDES, Jacques, Karşılaştırmalı sinema tarihi. 1. Sinematikten görüntü yönetmeni, 1826-1896, Paris-Tournai, Casterman, 1966.
& RICHARD, Jacques, Karşılaştırmalı sinema tarihi. 2. Sinematografı sinemada, 1896-1906, Paris-Tournai, Casterman, 1968.
[DHLF] Fransız dilinin tarihi sözlüğü, yönetimi altında
Yazan: Alain Rey, Le Robert, 1992 (ve birbirini takip eden yeniden basımlar).
DIDI-HUBERMAN, Georges, Resimden Önce, Ed. Geceyarısı, 1990a.
Fra Angelico: farklılık ve figürasyon (1990b), Flammarion, 2009.
Açığa çıkan halklar, görünen halklar, Ed. Gece yarısına kadar, 2012.
DOANE, Mary-Ann, Arzu Arzusu. 1940'ların Kadın Filmi, Bloomington, Indiana University Press, 1987.
DOUCHET, Jean, Alfred Hitchcock (1967), Cahiers du cinéma, 1986.
“Seventeen Planes,” Fury, Fritz Lang, Bellour, cilt. 2, 1980.
DUBOIS, Philippe, “Görüntü-zaman meselesi”, J. Aumont (yönetmen), Jean içinde
Epstein, film yapımcısı, şair, filozof, Cinématheque française, 1999.
DUMONT, Jean-Paul & MONOD, Jean, Astral Fetüs, Christian Bourgois, 1970.
DURAFOUR, Michel, Kara Göl'den Gelen Tuhaf Yaratık, Jack Arnold, Aix-en-Provence, Koyu kırmızı, 2017.
ECO, Umberto, La struttura assente (1968), çev. fr., Yok Yapı. Göstergebilimsel araştırmaya giriş, Mercure de France, 1988.
EISENSTEIN, Sergei M., “Hey! Sinematografik dilin saflığı üzerine » O
(1934), çev. fr., Cahiers du cinéma, no. 210, Mart 1969.

EISENSCHITZ, Bernard, “İnsan Avı”, Crisnée, Yellow Now, 1992.
Fritz Lang iş başında, Cahiers du cinéma, 2011.
EIZYKMAN, Claudine, La Jouissance-cinema, U.G.E., coll. “10/18,” 1975.
ESQUENAZI, Jean-Pierre, Hitchcock ve Vertigo'nun macerası. Buluş
Hollywood (2001), CNRS basımları, 2010.
Godard ve 1960'larda Fransız toplumu, Armand Colin, 2004.
Kara film: yıkıcı bir popüler türün tarihi ve önemi
CNRS basımları, 2012.
ETHIS, Emmanuel, Sinema Sosyolojisi ve İzleyicileri (2009), Armand
e
Colin, 4. baskı, 2018.
& MALINAS, Damien, Kampüs filmleri, Armand Colin, 2012.
FAROULT, David, Godard. Politik bir sinemanın icadı, Les Prairies
sıradan, 2018.
FAUCON, Teresa, Montaj teorisi. Enerji, kuvvetler ve akışkanlar (2002),
Armand Colin, ark. “Araştırma”, 2013.
FAURE, Élie, “Sineplastik” (1922), Sinemanın İşlevi. itibaren
Sinemaplastikten Toplumsal Kaderine, Denoël/Gonthier, 1964.
FELL, John, “Hollywood'da Propp,” Film Quarterly, XXX, 3, 1977.
O
FERRO, Marc, “Film, toplumun karşı analizi”, Annales ESC, no.
1973.
Filmlerin analizi, toplumların analizi, Classiques Hachette, 1975.
FRYE, Northrop, Eleştirinin Anatomisi, Princeton University Press, 1957.
GAGNEBIN, Muriel, “Maskeden Otoportreye: Sandra de Visconti”, Pour
psikanalitik bir estetik. Sanatçı, bilinçdışının stratejisti, PUF,
1994.
GALLAGHER, Tag, John Ford: Adam ve Filmleri, Berkeley, University of
California Press, 1986. Fransızca baskısı (John Ford. Man and his
filmler, Capricci, 2014) yaklaşık üç kat daha kısadır ve
analizler de geliştirildi.
GARÇON, François, Blum'dan Pétain'e, sinema ve Fransız toplumu 1936-1944,
Geyik, 1984.

GAUDREAULT, André (yönetmen), “İlk zamanların sineması”, Les Cahiers de
O
la Cinémathèque, no 29, kış 1979.
(yönetmen), “Analitik Filmografı/Analitik Filmografı”, Sinema
1900-1906: Analitik Bir Çalışma, cilt. 2, Brüksel, Federasyon
Uluslararası Film Arşivleri, 1982.
(yön.), Sinemamdan gördüklerim… Bakışın temsili
Erken dönem sineması, Méridiens Klincksieck, 1988.
(yönetmen), Pathé 1900. Sinemanın analitik filmografisinden parçalar
ilk zamanlar, Paris-Québec, Presses de la Sorbonne Nouvelle-
Laval Üniversitesi Yayınları, 1993.
Edebiyattan sinemaya. Hikaye sistemi, Méridiens-Klincksieck, 1988.
Sinema ve cazibe. Yeni bir sinema tarihi için
CNRS basımları, 2008.
& GUNNING, Tom, “Erken Dönem Sineması: Sinema Tarihine Bir Meydan
Okuma
sinema”, J. Aumont ve ark. (yönetmen), Sinema tarihi: kısa öyküler
yaklaşımlar, Publications de la Sorbonne Nouvelle, 1989.
& JOST, François, Le Récit sinematografik, Nathan, 1990, reed.
Armand Colin, 2017.
GENETTE, Gérard, Şekiller III, Le Seuil, 1972.
GILI, Jean A. & LE ROY, Éric (yönetmen), Albert Capellani, Vincennes'ten Fort'a
O
Lee, 1895, no. 68, kış 2012.
GILLAIN, Anne, François Truffaut, Kayıp Sır (Hatier, 1991), Reed.
L'Harmattan, 2014.
Hepsi Truffaut. Adamı ve yönetmeni anlamak için 23 film
Arman Colin, 2019.
GOFFMAN, Erving, Çerçeve Analizi. Organizasyon'da bir makale
Deneyim (1974), çev. fr., Deneyim Çerçeveleri, Ed. gece yarısı,
1991.
GOODMAN, Nelson, Dünya Yaratmanın Yolları (1978), çev. fr., İşleri yapmanın
yolları
Dünyalar, Gallimard, 2006.
GREIMAS, Algirdas Julien, Yapısal anlambilim: araştırma ve yöntem
(1966), Presses Universitaires de France, 1986.
Anlam. Göstergebilimsel denemeler, Le Seuil, 1970.

O
GUNNING, Tom, “Cazibe ve modernlik sineması”, Cinémathèque, no.
1994.
GUTH, Paul, Autour des Dames du Bois de Boulogne, Bir filmin Günlüğü
(1945), Ramsey, 1999.
GUYNN, William, Kurgusal Olmayan Bir Sinema (1990), çev. fr., Bir sinema
Kurgusal olmayan: teorinin testine tabi tutulan klasik belgesel, Aix-en-
Provence, Provence Üniversitesi Yayınları, 2001.
GUZZETTI, Alfred, Onun Hakkında Bildiğim İki veya Üç Şey. A'nın analizi
Godard'ın filmi, Cambridge (Mass.), Harvard University Press, 1981.
HAMON, Philippe, “Karakterin Göstergebilimsel Durumu İçin”, Barthes'ta
ve diğerleri, Anlatı şiiri, Le Seuil, coll. “Puanlar,” 1977.
HEATH, Stephen, “Film ve Sistem. Analiz Şartları”, Ekran, cilt. 16,
ah o
n 1 ve n 2, 1975a.
O
“Système-Récit”, ça sinema, sayı 7-8, Mayıs 1975b.
“Dikiş Üzerine” (1977), Sinemanın Soruları, Bloomington, Indiana
Üniversite Yayınları, 1981.
HENDERSON, Brian, “Filmde Gerginlik, Ruh Hali ve Ses,” Film Quarterly,
XXXVI, 4, 1983.
HILLAIRET, Prosper, Jean Epstein'ın Sadık Kalbi: Gökyüzü ve su yanıyor,
Crisnée, Şimdi Sarı, 2008.
JOHNSTON, Claire (ed.), Kadın Sineması Üzerine Notlar, Londra, SEFT, 1975.
O
JOST, François, “Anlatım(lar): aşağıda ve ötesinde”, İletişim, no.
1983.
Kamera Gözü, Presses Universitaires de Lyon, 1987.
JOXE, Sandra, “Yurttaş Kane”, Hatier, 1990.
JULLIER, Laurent,
Bir filmi analiz edin. Duygudan Yoruma, Flammarion, 2012.
e
Yıldız Savaşları, bir destanın anatomisi (2005), Armand Colin, 2. baskı, 2015.
e
Dizi Analizi (2002), Armand Colin, 5. baskı, 2019.
& LEVERATTO, Jean-Marc, Hollywood Sinemasında Hayat Dersi,
Vrin, 2008.

e
& MARIE, Michel, Sinema görüntülerini okumak (2007), Larousse, 2 ed., 2012.
KAEL, Pauline, Kane'i Yükseltmek (1971), Londra, Methuen, 2002.
KEANEY, Michael F., İngiliz Kara Film Rehberi, Londra, McFarland, 2011.
KROHN, Bill, Hitchcock iş başında, Cahiers du cinéma, 1999.
KUHN, Thomas S., Bilimsel Devrimlerin Yapısı (1970), Chicago Üniversite Yayınları, 2012.
O
KUNTZEL, Thierry, "Filmin Çalışması, 1", İletişim, 19, 1972.
O
"Parşömen", Revue d'esthetics, özel sayı Sinema, teoriler, Okumalar, 1973.
O
"Filmin Çalışması, 2", İletişim, No. 23, 1975.
"Bil, Güç, Gör", R. Bellour (yönetmen), Amerikan Sineması, film analizleri, cilt. 1, Flammarion, 1980.
KURTZ, Rudolf, Expressionismus und Film (1926), çev. fr., Ekspresyonizm ve sinema, Presses Universitaires de Grenoble, 1987.
LACK, Roland-François, "Haritanın İşareti: Kartografik Okuma ve
O
Aslan Burcu", Sinema Duygusu n 54, 2010.
LAGNY, Michèle, Edvard Munch, Lyon, Aléas, 2011.
& ROPARS, M.-C. & SORLIN, P., Ekim. Yazı ve ideoloji, Albatros, 1976.
& ROPARS, M.-C. & SORLIN, P., 30'ların Jeneriği, Saint-Denis, Vincennes Üniversitesi Yayınları, 1986.
LASCAULT, Gilbert, Louis Feuillade'nin Vampirleri: Louis Feuillade'nin Kız Kardeşleri ve Kardeşleri
Korku, Crisnée, Yellow Now, 2008.
LAYERLE, Sébastien, "Ateşli bir gençlik. Popüler kahraman ve film Lale Fanfan ve Yaramazlara Kadar Maceraları'ndaki maceralar", 1950'lerin popüler sineması üzerine çalışma günü, Festival de Compiègne, 2013.
LEBEL, Jean-Patrick, Sinema ve İdeoloji, Ed. Sosyal, 1971.
LE BERRE, Carole, Truffaut iş başında, Cahiers du cinéma, 2004.
LEFEBVRE, Martin, Psycho – figürden hayali müzeye. Teori ve Seyircilik eyleminin pratiği, L'Harmattan, 1997.

Truffaut ve çiftleri, Vrin, 2013.
LE FORESTIER, Laurent, Sinema endüstrisinin kaynaklarında. Model
Pathé, 1905-1908, L'Harmattan, 2006.
LEUTRAT, Jean-Louis, Kırık İttifak, 20'lerin Batısı, Lyon,
Preses Universitaires de Lyon, 1985.
Revue Belge du cinéma'da Jean-Luc Godard "Üç kez vardı":
O
sinema, Philippe Dubois (yönetmen), n 22-23, 1986.
Batı, Bir Türün Arkeolojisi, Lyon, Presses universitaire de
Lyon, 1987.
Çöl Tutsağı, bir Navajo duvar halısı, Adam Biro, 1990.
Başka bir görünür. Sinemanın fantastikliği, De l'incidence, 2009.
& LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, Les Cartes de l'Ouest, Armand Colin, 1990.
& LIANDRAT-GUIGUES, Suzanne, Batının ihtişamı, Pertuis, Kırmızı
Derin, 2007.
LEVERATTO, Jean-Marc, Bir eserin analizi: Olmak ya da Olmamak, Vrin, 2012.
LINDEPERG, Sylvie, Gece ve Sis: Tarihte bir film, Odile
Yakup, 2007.
İmgelerin Yolu, Verdier, 2012.
LYOTARD, Jean-François, Söylem Figürü (1971), Klincksieck, 1985.
MACCABE, Colin & MULVEY, Laura (ed.), Godard's Contempt, Londra,
Wiley-Blackwell, 2012.
MAILLART, Olivier, Lola Montès, Max Ophuls, 1955, Atlande, 2011.
MANNONI, Octave, Hayal gücünün anahtarları, Le Seuil, 1969.
MARIE, Laurent, "Gérard Philipe'in kostüm filmleri: kırmızı ile kırmızı arasında
le noir", G. Le Gras ve D. Chedaleux (yönetmen), Türler ve aktörler
Fransız sineması (1930-1960), Rennes, PUR, 2012.
MARIE, Michel, "Sonuncunun fotogramlarıyla tam kesim
O
F. W. Murnau'nun adamları", L'Avant-scène sineması, n 190-191, 1977.
"Sekans//film", Orson Welles'in Yurttaş Kane'i, Bellour'da (yönetmen),
uçuş. 2, 1980.
Le Mépris, Jean-Luc Godard, Nathan, col. "Özet", 1990, yeniden basıldı
Godard'ı Anlamak, Armand Colin, 2006.

Yeni Dalga ve onun manifesto filmi Nefessiz (1960),
Armand Colin, 2012.
Yeni Dalga, bir sanat okulu (1997), Armand Colin, col.
e
“Odak sinema”, 4. baskı, 2017.
101 Filmde Fransız Sinemasının Güzel Tarihi, Armand Colin,
2018.
O
& THOMAS, François (yönetmen), Yönetmenin kurgusu Efsanesi, Teorem, no.
11,
2008.
MARTIN, Jessie, Sinema filmini anlatmak. Analizin başlangıcında Presler
Sorbonne Nouvelle, 2012a.
Açıklamadan vertigo. Söz konusu filmlerin analizi, Udine-Lyon,
Forum-Aléas, 2012b.
MCCARTHY, Todd, Howard Hawks. Hollywood'un Gri Tilki (1997),
tercüme fr., Hawks: biyografi, Arles-Lyon, Actes Sud-Institut Lumière,
1999.
MEDER, Thomas, Vom Sichtbarmachen der Geschichte. İtalyan
“Neorealismus”, Rossellinis “Paisà” ve Klaus Mann, Münih,
Düzenbaz, 1993.
METZ, Christian, Sinemada anlam üzerine denemeler, cilt. 1, Klincksieck,
1968.
“Analojinin Ötesinde Görüntü” (1970), Anlam Üzerine Denemeler
sinema, cilt. 2, Klincksieck, 1972.
O
MILLER, Jacques-Alain, "La suture", Cahiers pour l'analyse, no.
MODLESKI, Tania, Çok Şey Bilen Kadınlar: Hitchcock ve Feminist
Teori (1988), çev. fr., Hitchcock ve feminist teori. Kadınlar
çok şey biliyordum, L'Harmattan, 2002.
MORIN, Edgar, Sinema veya Hayali Adam (1956), Ed. gece yarısı,
1985.
MOUELLIC, Gilles, Doğaçlama sinema, Crisnée, Yellow Now, 2011.
MOULLET, Luc, Kral Vidor'un Asi, Crisnée, Yellow Now, 2009.
MULVEY, Laura, “Görsel Zevk ve Anlatı Sineması” (1975), Görsel
ve Diğer Zevkler (1989), New York, Palgrave MacMillan, 2009.
Vatandaş Kane, Londra, BFI, 2012.

NACACHE, Jacqueline (yönetmen), Söz konusu Filmlerin Analizi,
Saygılarımızla, Champs,
okumalar, L'Harmattan, 2006.
Lacombe Lucien, Neuilly, Atlande, 2008.
NARBONI, Jean, “Hitchcock'un Yüzleri”, Alfred Hitchcock, Cahiers du içinde
O
sinema, özel sayı no. 8, 1980.
NAREMORE, James, Orson Welles'in Büyülü Dünyası (1978), Dallas, Güney
Metodist University Press, 1989.
Bağlamında Gece Kara Filminden Daha Fazlası, Berkeley, University of
Kaliforniya Basını, 1998.
NEVEUX, Marguerite, Altın Oran. Bir efsanenin röntgeni, Le Seuil, 1995.
NINEY, François, Ekrandaki Gerçekliğin Testi, Brüksel-Paris, De Boeck,
2002.
Belgesel ve iddiaları, Klincksieck, 2009.
NOGUEZ, Dominique, “Analizin fonksiyonu, fonksiyonun analizi”, J.
Aumont ve J.-L Leutrat (yönetmen), Film Teorisi, Albatros, 1980.
ODIN, Roger, Filmlerin Göstergebilimsel Analizi. Semiopragmatiğe doğru
Sinema, Devlet Tezi, EHESS, 1983.
Sinema ve anlamın üretimi, Armand Colin, 1990.
Philippe Dubois (yönetmen), Jean-Luc'ta “Üç kez vardı, iki numara”
O
Godard: sinema, Revue Belge du cinéma, n°22-23, 1986.
Kurgu, Brüksel-Paris, De Boeck, 2000.
O
OUDART, Jean-Pierre, “La suture”, Cahiers du cinéma, n°211 ve n°212, 1969.
PÄCHT, Otto, Sanat Tarihinde Yöntem Soruları (1977), çev. Fr.,
Macula, 1994.
PASSERON, René, Resimli çalışma ve görünümün işlevleri (1962),
e
Vrin, 3. baskı, 1980.
PASTRE, Béatrice de, “Edebi gelenekten moderniteye
sinematografik", J. A. Gili ve E. Le Roy (yönetmen), Albert Capellani,
O
Vincennes'ten Fort Lee'ye, inceleme 1895, AFRHC, no 68, kış 2012.
PAVEL, Thomas, Kurgusal Dünyalar (1986), çev. fr., Kurgu evreni, The
Eşik, 1988.

PERRAULT, Pierre, Oumigmatik veya belgesel amaç: deneme,
Montreal, L'Hexagone, 1995.
PIAULT, Marc-Henri, Antropoloji ve sinema: İmgeye geçiş, pasaj
görüntü aracılığıyla (2000), Tétraèdre, 2008.
PROPP, Vladimir, Masalın Morfolojisi (1928), çev. fr., Le Seuil, 1965.
RANCIÈRE, Jacques, Duyarlıyı Paylaşmak, La Fabrique, 2000.
Bela Tarr. Sonrası, Capricci, 2011.
RAVAR, Raymond (yönetmen), Hiroshima'da hiçbir şey görmediniz, Brüksel, Institute of
Sosyoloji, 1962.
REVAULT D'ALLONNES, Fabrice, "Gertrud" by Dreyer, Crisnée, Yellow Now, 1990.
RICŒUR, Paul, Hermeneutik Üzerine Denemeler, Le Seuil, 1969.
Yorum Çatışması, Le Seuil, 1969.
RIEUPEYROUT, Jean-Louis, Batı veya Amerikan sinemasının mükemmelliği, Geyik, 1957.
RIVIERE, Joan, “Kadınlığın Maskeli Balosu” (1929), çev. Fr. M.-Chr'de. Hamon (yön.), Femininity Masquerade, psikanaliz çalışmaları, Le Seuil, 1994.
ROBBE-GRILLET, Alain, Aşamalı zevk slaytları (1974), Ed. ile ilgili
Gece yarısı, 1984.
O
ROHMER, Eric, “Kim suçlanacak? », Cahiers du cinéma, no. 39, 1954, yeniden basılmıştır.
O
Alfred Hitchcock, Cahiers du cinéma, özel sayı no. 8, 1980.
Murnau'nun Faust'unda mekanın organizasyonu, UGE, col.
“10/18,” 1977.
ROPARS, Marie-Claire, “Ekim açılışı veya teorik koşullar
Devrimin Tarihi”, Lagny ve diğerleri, Ekim 1976 (yukarıya bakınız)
Lagny).
R. Bellour (ed.), Amerikan Sineması'nda “Anlatı ve Anlam”.
Film Analizi, Cilt. 2, Flammarion, 1980.
SALT, Barry, Film Stili ve Teknolojisi: Tarih ve Analiz, Londra,
Yıldız Sözü, 1983.
SCHAEFFER, Jean-Marie, Güvencesiz İmge. Fotoğraf cihazının,
Eşik, 1987.

Neden kurgu?, Le Seuil, 1999.
SCHEINFEIGEL, Maxime, Sinemada Düşler ve Kabuslar, Armand Colin, 2012.
SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst, Hermenötik (1809-1810), çev. Fr., Paris-Lyon, Le Cerf/PUL, 1987.
SEGUIN, Jean-Claude, Pedro Almodóvar. Canlı film çekmek, Ophrys, 2009.
SELLIER, Geneviève, La Nouvelle Vague, son derece erkeksi bir sinema, CNRS basımları, 2005.
SIETY, Emmanuel, Image Fictions, Rennes, University Presses Rennes, 2009.
O
SIMON, Jean-Paul, "İfade ve anlatım", İletişim, no. 38, 1983. [çevrimiçi : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/comm_0588-8018_1983_num_38_1_1572].
SIMOND, Clotilde, "Kırmızı tatlı", J. Aumont (yönetmen), La Couleur en sinema, Milano-Paris, Mazzotta-Cinémathèque française, 1995.
SOBCHACK, Vivian, "'Orada Olmayan Adam': Prodüksiyon Öznellik", Delmer Daves' Dark Passage, D. Chateau (ed.), Filmde Öznellik, Amsterdam University Press, 2011.
SORLIN, Pierre, "İtalyan direnişine Rossellini tanığı", Karışımlar André Latreille, Lyon, Audin, 1972.
Sinema Sosyolojisi, Yarının Tarihine Açılış, Aubier, 1977.
SOULEZ, Guillaume, Film bizimle konuştuğunda. Retorik, sinema, televizyon, PUF, 2011.
SPOTO, Donald, Alfred Hitchcock'un Sanatı: Hareketinin Elli Yılı Resimler (1976), çev. fr., Alfred Hitchcock'un Sanatı, Edilig, 1986.
Dehanın Karanlık Yüzü: Alfred Hitchcock'un Hayatı (1983), çev. fr., Alfred Hitchcock'un Gerçek Hayatı: Dahi Albin Michel'in gizli tarafı, 1989.
TESSON, Charles, Satyajit Ray, Cahiers du cinéma, 1992.
"Dikişsiz Elbise, Hanımefendi, Patron: Bir Taşra Partisi
O
Jean Renoir", Cinématheque, no. 5, 1994.
Luis Bunuel, Cahiers du cinéma, 1995.

THOMPSON, Kristin, Eisenstein'ın Korkunç İvan'ı. Neoformalist Bir Analiz, Princeton, Princeton University Press, 1981.
TODOROV, Tsvetan, “Anlatı grameri” (1968), Düzyazı şiiri,
Eşik, 1971.
Sembolizm ve yorum, Le Seuil, 1978.
TORTAJADA, Maria, Seyirci baştan çıkarıyor. Eric'in sinemasında özgürlükçülük
Rohmer, Kimé, 1999.
“Baştan çıkarmanın fiziği”, J. Aumont'ta (yönetmen), Aradaki fark cinsiyet görünüyor mu? Sinemada kadın ve erkek
Fransız Sinematek, 2000.
TRUFFAUT, François, Hitchcock'a Göre Sinema (1966), Seghers, 1975.
O
“Journal de Fahrenheit 451”, Cahiers du cinéma, n°175, 176 ve 180, 1966; “Amerikan Gecesi”nde ele alındı, ardından da Çekim Günlüğü izledi. Fahrenheit 451", Sinema 2000, Seghers, 1974.
TSYVIAN, Yuri, “Korkunç İvan”, Londra, BFI, 2002.
VANCHERI, Luc, Sinema ve Resim. Pasajlar, paylaşımlar, mevcudiyetler, Armand
Colin, 2007.
İmgenin Şekilsel Düşünceleri, Armand Colin, 2011.
Psikopat. Alfred Hitchcock'un ikonoloji dersi, Vrin, 2013.
VANOYE, Francis, Yazılı öykü, filmsel öykü, CEDIC, 1979, reed. Armand Colin, 2005.
O
"Ağzın doluyken nasıl konuşuyorsun? », İletişim, no 38, 1983.
O
“Kamuya açık konuşmalar”, Iris, no. 5, 1985.
VASSE, Denis, L'Ombilic ve ses. Analizdeki iki çocuk (1974), The
Eşik, 1999.
VÉRAY, Laurent, Tarihle yüzleşen arşiv görüntüleri, CNDP-CRDP, 2011.
VERNET, Marc, Yokluğun rakamları, Éditions de l'Étoile, 1988.
“Kıyametin Eşiğinde Film Noir”, J. Copjec (ed.), Shades of
Siyah, Londra, Verso, 1993.
WILLIAMS, Alan, "Fritz Lang'in Metropolis'inde Anlatı Yapıları", Film Üç Aylık, XXVII, 4, 1974.

WILLIAMS, Linda, “Anneden başka bir şey. Stella Dallas veya melodram anne” (1987), N. Burch (yönetmen), Revising Hollywood'da. haberler Anglo-Amerikan eleştirmeni Nathan, 1993.
Seks Gösterimi (2008), çev. fr., Seks Taraması, cinselliğin tarihi Amerikan ekranlarında, Capricci, 2014.
WOLLEN, Peter, “Kuzeybatıdan Kuzey: Morfolojik Bir Analiz” (1976), Okumalar ve Yazılar, Londra, Verso, 1982.
WRIGHT, William, Sixguns ve Toplum. Batının Yapısal Bir İncelemesi, Kaliforniya Üniversitesi Yayınları, 1975.
XAVIER, Ismail, Sertão Mar: Glauber Rocha e a estetica da fome (1983), tercüme fr., Glauber Rocha ve açlığın estetiği, L'Harmattan, 2008.

Kavram dizini
oyunculuk 1
grup analizi 1
dizi analizi 1, 2
genetik analiz 1, 2, 3, 4, 5
içkin analiz 1
sözlü analiz 1, 2, 3
metin analizi 1, 2, 3, 4, 5
antropoloji 1, 2, 3, 4, 5
Madde 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
cazibe 1
yazar 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28
film müziği 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
sembolik engelleme 1
çerçeveleme 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
çerçeve 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
göstergebilimsel kare 1
kataliz 1
deneysel sinema 1, 2, 3, 4
alıntı 1, 2, 3, 4
klasik 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25
kod 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
birden fazla kod 1
tutarlılık 1, 2, 3
karşılaştırma 1

kompozisyon 1
kompozisyon 1, 2, 3
içerik 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22
derlem 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
inceleme 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22
kültür 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
kesme 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
kaydır 1, 2, 3
açıklama 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20
diyalog 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
Özet 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
cihaz 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
belgesel 1, 2, 3, 4, 5
üç nokta 1, 2, 3
duygu 1
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 diyerek
epistemoloji 1, 2
estetik 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
etik 1, 2
açıklama 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
dışavurumculuk 1, 2
1'i çıkar
feminizm 1
kurgu 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31
şekil 1, 2, 3, 4, 5, 6
şekil 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

açık uçlu 1
odak 1, 2, 3
fonksiyon 1, 2, 3
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19 şeklinde,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 26
parça 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
cinsiyet 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14
doğuş 1, 2, 3
cinsiyet 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
burlesk 1
müzikal komedi 1
test 1
soyut film 1
sanatçı filmi 1
kara film 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
bilim kurgu 1
batı 1, 2, 3, 4, 5, 6
sinemanın grameri 1
harika ifade 1, 2, 3, 4
sinema tarihi 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
hikaye vs konuşma 1
ikonik 1
tanımlama 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
ideoloji 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
gerçeklik izlenimi 1, 2
doğaçlama 1, 2, 3, 4, 5
dizin 1, 2, 3, 4, 5
sonsuz 1, 2, 3
yorumlama 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34,

35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47
sinema dili 1, 2, 3, 4, 5, 6
Lexia 1, 2, 3, 4, 5
üretken dilbilim 1, 2, 3
ana akım 1, 2, 3
yapmacıklık 1, 2
görüntü malzemesi 1
orta 1, 2, 3
taklit 1, 2, 3, 4, 5
evreleme 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,
18
modernlik 1, 2, 3, 4, 5
yazar monografisi 1
ekran 1, 2, 3
montaj 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19,
20, 21, 22, 23, 24, 25, 26
değişim 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
desen 1, 2, 3, 4, 5
görünür hareket 1
müzik 1
anlatım 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
anlatım 1
anlatı sesi 1
anlatı bilimi 1, 2, 3
dijital 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
okülerizasyon 1
Oedipus 1, 2, 3, 4
tek çekim film 1
parametre 1
kelime 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8

karakter 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
perspektif 1
alaka düzeyi 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
fotogram 1, 2, 3, 4, 5
plan 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18
plastik 1
çoğul 1
bakış açısı 1, 2, 3, 4, 5
çok anlamlılık 1, 2
noktalama işaretleri 1, 2, 3, 4, 5
postmodern 1, 2, 3, 4, 5
pragmatik 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
ima 1
psikanaliz 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
psikoloji 1
gerçekçilik 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
alım 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
hikaye 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20,
21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37,
38, 39, 40
bak 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11
rüya 1, 2
retorik 1, 2, 3
ritim 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10
senaryo 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13
sahne 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
beşeri bilimler 1, 2
bölüm 1, 2, 3, 4, 5
segmentasyon 1, 2
anlambilim 1, 2, 3, 4

göstergebilim 1, 2, 3, 4, 5, 6
çağrışım 1, 2, 3
gösterim 1, 2
sıra 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16
sosyoloji 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12'yi göster
yapısalcılık 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12
stil 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20
dikiş 1
ifade 1
metin sistemi 1, 2
metin 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22
tema 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8, 9
sinema teorisi 1, 2
hile 1, 2
sesler 1, 2, 3
röntgencilik 1, 2, 3, 4
muhtemelen 1, 2, 3

Film Dizini
7 Yıllık Düşünme (Yedi Yıl Kaşıntısı, Billy Wilder, 1955) 1
Pekin'de 55 Gün, Nicholas Ray, 1963) 1
400 atış, (François Truffaut, 1959) 1
2001, Bir Uzay Macerası, Stanley
Kubrick, 1968) 1, 2, 3
2046 (Wong Kar-wai, 2004) 1
Nefessiz (Jean-Luc Godard, 1960) 1, 2, 3
Bir Günah Dokunuşu (Tian zhu ding, Jia Zhang-ke, 2013) 1
Elveda Filipin (Jacques Rozier, 1962) 1, 2
Agora (Alejandro Amenabar, 2009) 1
Yapay Zeka (A.I., Steven Spielberg, 2001) 1
Şeytani Aşıklar, (Ossessione, Luchino Visconti, 1943) 1
Kurşun Yılları, (Die bleierne Zeit, Margarethe von Trotta,
1981) 1
Devrimin Yıldönümü, (Godovscina revoliucij, Dziga
Vertov, 1919) 1
Rus Gemisi, (Alexandre Sokurov, 2002) 1, 2
Harçlık, L’ (François Truffaut, 1976) 1
Ölüm Sigortası (Çifte Tazminat, Billy Wilder, 1944) 1, 2,
3
Büyük Hızlı Saldırı (Büyük Tren Soygunu, Edwin S.
Porter, 1903) 1
Zamanla (Im Lauf der Zeit, Wim Wenders, 1976) 1
Siyah Ülkede (Ferdinand Zecca ve Lucien Nonguet, 1905) 1
Aurore, L' (Sunrise, Friedrich W. Murnau, 1927) 1
Yaramazlara Kadar Maceraları, (Gérard Philipe, 1956) 1

Avventura, L' (Michelangelo Antonioni, 1960) 1
Barabbas (Richard Fleischer, 1962) 1
Barbarella (Roger Vadim, 1968) 1
Barravento (Glauber Rocha, 1961) 1
Sığlar, (Donzoko, Akira Kurosawa, 1957) 1
Demiryolu Savaşı, (René Clément, 1946) 1
Günün Güzeli (Luis Buñuel, 1967) 1
Bıçak, (Tsui Hark, 1995) 1
Mutlulukla Sevgiler (Sud sanaeha, Apichatpong Weerasethakul, 2002) 1
Üfleme (Brian de Palma, 1981) 1
Mavi Kadife (David Lynch, 1986) 1
Merhaba Üzüntü (Otto Preminger, 1958) 1
İyi Kadınlar, (Claude Chabrol, 1960) 1
Sunset Bulvarı, Billy Wilder, 1950) 1,
2
Kırık Yol (Walter Hill, 2007) 1
Doktor Caligari Kabinesi, (Das Cabinet des Dr. Caligari,
Robert Wiene, 1920) 1, 2
Ölümün Kavşağı, Le (Ölümün Öpücüğü, Henri Hathaway, 1947) 1
Şeytan Balosunda Carrie (Carrie, Brian de Palma, 1976) 1
Cavaliers, Les (At Askerleri, John Ford, 1959) 1
Bazıları Sıcak Sever (Bazıları Sıcak Sever, Billy Wilder, 1959) 1
Oda 12, Hôtel de Suisse (Claude Ventura ve Xavier Villetard,
1993) 1
Yeşil Oda, (François Truffaut, 1977) 1
Burjuvazinin gizli cazibesi, (Luis Buñuel, 1972) 1
İnsan Avı (İnsan Avı, Fritz Lang, 1941) 1
Kont Zaroff'un Avları, En Tehlikeli Oyun, Ernest
B. Schoedsack ve Irving Pichel, 1932) 1, 2, 3
Fantastik Yolculuk, (Posta Arabası, John Ford, 1939) 1, 2, 3,
4, 5, 6, 7, 8

Karşılığında şok, The (Georges Monca & Maurice Kéroul, 1937) 1
Romanov hanedanının çöküşü, (Esther Choub, 1927) 1
Yurttaş Kane (Kane, Orson Welles, 1941) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
Sadık Kalp (Jean Epstein, 1923) 1
Çıplak Ayaklı Kontes, Joseph L.
Mankiewicz, 1954) 1
İtiraf (Alexandre Sokurov, 1998) 1
Noel Masalı (Arnaud Desplechin, 2008) 1
Ay Filosu Kaçakçıları, (Ay Filosu, Fritz Lang, 1955) 1
Kontrol (Anton Corbijn, 2007) 1, 2
Halat, La (Halat, Alfred Hitchcock, 1948) 1, 2
Tepki, John Sturges, 1956 1
Darbeye Darbe (Marin Karmitz, 1971) 1
Kuzenler, (Claude Chabrol, 1959) 1, 2
Zırhlı Potemkin, The (Bronenosec Potemkin, Sergei M.
Eisenstein, 1925) 1, 2
Göldeki Kadın, Robert Montgomery, 1946 1
Bois de Boulogne Hanımları, The (Robert Bresson, 1945) 1
İnsanların Sonu, (Der letzte Mann, Friedrich W. Murnau,
1924) 1
Son adım, (Ostatni etap, Wanda Jakubowska, 1948) 1
Kızıl Çöl, (Deserto rosso, Michelangelo Antonioni, 1964) 1,
2
Sapma (Golden Sapma, Edgar G. Ulmer, 1945) 1
Onun hakkında bildiğim iki ya da üç şey (Jean-Luc Godard, 1967) 1, 2
Vücuttaki Şeytan, (Claude Autant-Lara, 1947) 1
Kara Tanrı ve Sarışın Şeytan, (Deus e o Diabo na Terra do Sol,
Glauber Rocha, 1963) 1
Zincirsiz Django (Quentin Tarantino, 2012) 1
Doktor Jerry ve Mister Love (Çılgın Profesör, Jerry Lewis,
1963) 1

Bana gözlerini ver (Sacha Guitry, 1943) 1
Langeais Düşesi, (Jacques de Baroncelli, 1942) 1
Dura Lex (veya Kanuna Göre, Po zakonu, Lev Kuleshov, 1926) 1, 2
Eclipse, L' (L'Eclisse, Michelangelo Antonioni, 1962) 1
Eden ve Sonrası, (Alain Robbe-Grillet, 1971) 1
Edvard Munch (Peter Watkins, 1975) 1
Fil (Gus Van Sant, 2003) 1
Beni Aptal Öp (Billy Wilder, 1964) 1
Emprise, L' (Varlık, Sidney J. Furie, 1983) 1
Soruşturmanın kenarlarında (Dead Reckoning, John Cromwell, 1947) 1
Bir palyaçonun huzurunda (Larmar Och Gör Sig Till, Ingmar Bergmann, 1998) 1
Vahşi Çocuk, (François Truffaut, 1970) 1
Ve Tanrı kadını yarattı (Roger Vadim, 1956) 1
E.T., Dünya Dışı (E.T., Dünya Dışı, Steven Spielberg, 1982) 1
Kara Lagün'den Yaratık, Jack Arnold, 1954) 1
Aziz Matta'ya göre İncil, (Il Vangelo Secondo Matteo, İskele Paolo Pasolini, 1964) 1
Madencilik kablolarının imalatı (Pathé, 1913) 1
Postacı Her Zaman Çalar İki Kez, Tay Garnett, 1946) 1
Fahrenheit 451 (François Truffaut, 1966) 1
Falbalalar (Jacques Becker, 1945) 1
Fanny ve Alexander (Fanny ve Alexander, Ingmar Bergman, 1982) 1
Faust (Friedrich W. Murnau, 1926) 1, 2, 3
Yanlış Adam, Alfred Hitchcock, 1957 1, 2
Portreli Kadın, Penceredeki Kadın, Fritz Lang, 1944) 1, 2

Yan Kapıdaki Kadın (François Truffaut, 1981) 1
Kadınlar (Kadınlar, George Cukor, 1939) 1
Arka Cam, Alfred Hitchcock, 1954 1, 2
Film (Alan Schneider, 1965) 1
Ekinoks Çiçeği (Higanbana, Yasujiro Ozu, 1958) 1
Havanın Dibi Kırmızı, (Chris Marker, 1977) 1
Fransa Turu Detour Deux Enfants (Jean-Luc Godard, 1979) 1
Çılgınlık (Alfred Hitchcock, 1972) 1
Öfke (Öfke, Fritz Lang, 1936) 1
Germinal (Albert Capellani, 1913) 1
Gertrud (Carl Theodore Dreyer, 1964) 1
Gigi (Vincente Minnelli, 1958) 1
Gilda (Charles Vidor, 1946) 1
Zevkteki aşamalı değişimler (Alain Robbe-Grillet, 1974) 1
Gouffre aux chimères, The (Delikteki As veya Büyük Karnaval, Billy Wilder, 1951) 1
Şiddet Tohumu (Blackboard Jungle, Richard Brooks, 1955) 1
Büyük bıçak, Le (Büyük Bıçak, Robert Aldrich, 1955) 1
Büyük Şema, The (Fal Kurabiyesi, Billy Wilder, 1966) 1
Büyük Yanılsama, (Jean Renoir, 1937) 1, 2, 3, 4
Cadılar Bayramı: Maskelerin Gecesi (John Carpenter, 1978) 1
Hiroşima aşkım (Alain Resnais, 1959) 1, 2, 3, 4
Sinema tarih(ler)i (Jean-Luc Godard, 1988-1998) 1, 2, 3, 4
Kameralı Adam, (Celovek'in kinoapparatomu, Dziga Vertov, 1929) 1
Kameralı Adam, (Dziga Vertov, 1929) 1
Çarmıhtaki Adam, L' (L'Uomo della croce, Roberto Rossellini, 1943) 1
Homme görünmez, L' (Görünmez Adam, James Whale, 1933) 1
Kadınları seven adam, (François Truffaut, 1977) 1

Liberty Valance'ı Vuran Adam, Liberty'yi Vuran Adam
Valance, John Ford, 1962) 1
Geçmişi olmayan adam, (Mies vailla menneisyyttä, Aki Kaurismäki,
2002) 1
Pazar günü erkekler, The (Menschen am Sonntag, Robert Siodmak
ve Edgar G. Ulmer, 1930) 1
Trajik Çıkmaz, (Karanlık Köşe, Henry Hathaway, 1946) 1
Başlangıç (Christopher Nolan, 2010) 1
Gölün bilinmeyenleri (Alain Guiraudie, 2013) 1, 2, 3
Nord-Express tarafından bilinmiyor, Trendeki Yabancılar, Alfred
Hitchock, 1951) 1
Indiana Jones (Steven Spielberg, 1984, 1989 ve 2008) 1
Benjamenta Enstitüsü (Benjamenta Enstitüsü, Timothy Quay, 1995) 1
Hoşgörüsüzlük (David W. Griffith, 1916) 1
Tatlı Irma (Billy Wilder, 1963) 1
Korkunç İvan (Ivan Groznyj, Sergei M. Eisenstein, 1942-1944 ve
1945-1946) 1, 2, 3
Jeanne Dielman (Jeanne Dielman, 23, quai du Commerce, Chantal
Akerman, 1975) 1
İskele, The (Chris Marker, 1962) 1
Gün Yükseliyor, (Marcel Carné, 1939) 1, 2, 3
Jules ve Jim (François Truffaut, 1962) 1
Kapo (Gillio Pontecorvo, 1960) 1
Klute (Alan J. Pakula, 1971) 1, 2
Lacombe Lucien (Louis Malle, 1974) 1
Laura (Otto Preminger, 1944) 1, 2
Leviathan (Lucien Castaing-Taylor ve Verena Paravel, 2012) 1
Ligne rouge, La (İnce Kırmızı Çizgi, Terrence Malick, 1998) 1
Tazı, (Sleuth, Joseph L. Mankiewicz, 1972) 1
Schindler'in Listesi, The (Schindler'in Listesi, Steven Spielberg, 1993) 1
Liverpool (Lisandro Alonso, 2009) 1

Lola Montès (Max Ophuls, 1955) 1, 2
Louisiana Hikayesi (Robert Flaherty, 1948) 1
Işık, The (Yeleen, Souleymane Cisse, 1987) 1
İtalya'daki Mücadeleler (Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin, 1972) 1
Brooklyn'li Zambak, The (Brooklyn'de Bir Ağaç Büyüyor, Elia Kazan, 1945) 1, 2, 3
Lanetli M (M., Fritz Lang, 1931) 1, 2
Madadayo (Akira Kurosawa, 1993) 1
Bayan Oyu (Oyu-sama, Kenji Mizoguchi, 1951) 1
Öldüren Eller, Les (Phantom Lady, Robert Siodmak, 1944) 1, 2
Peki Harry'yi kim öldürdü? (Harry'nin Sorunu, Alfred Hitchcock, 1955) 1
Doktor Edwardes House, (Büyülenmiş, Alfred Hitchcock, 1945) 1, 2
Marie Martine (Albert Valentin, 1943) 1
Hayalet Trendeki Katliamlar (Funhouse, Tobe Hooper, 1981) 1
Melankoli (Lars von Trier, 2011) 1
Hatıra (Christopher Nolan, 2000) 1
Aşağılama, (Jean-Luc Godard, 1963) 1, 2
Metropolis (Fritz Lang, 1927) 1
Lens Madenleri, Les (Pathé, 1913) 1
Azınlık Raporu (Steven Spielberg, 2002) 1
Ayna, (Zerkalo, Andreï Tarkovsky, 1974) 1
Amcam (Jacques Tati, 1958) 1, 2
Moğollar, (André De Toth, 1961) 1
Mösyö Breloque ortadan kayboldu (Robert Péguy, 1937) 1
İzinde Ölü, The (North by Northwest, Alfred Hitchcock, 1959) 1, 2, 3, 4
Madrid'de Ölmek (Frédéric Rossif, 1960) 1
Muertos, Los (Lisandro Alonso, 2004) 1

Mulholland Yolu (Mulholland Dr., David Lynch, 2001) 1, 2, 3
Muriel (Alain Resnais, 1963) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Kador kayalarının gizemleri, Les (Léonce Perret, 1912) 1
Bir Ulusun Doğuşu, David W. Griffith,
1915) 1
Napolyon (Abel Gance, 1927) 1, 2
Nibelungen, Les (Die Nibelungen, Fritz Lang, 1924) 1
Nosferatu (Nosferatu, Grauens Senfonisi, Friedrich W.
Murnau, 1922) 1, 2, 3, 4
Nostalghia (Nostal'gija, Andreï Tarkovski, 1983) 1
Notre-Dame des Turcs (Türklerin Meryem Anası, Carmelo Bene,
1968) 1, 2
Nouvelle Babylone, La (Yeni Babylon, Grigori Kozintsev ve Leonid)
Trauberg, 1929) 1
Yeni Belirsiz (Jean-Luc Godard, 1990) 1, 2
Nuit, La (La Notte, Michelangelo Antonioni, 1961) 1
Kurt Adamın Gecesi, La (Kurt Adamın Laneti, Terence Fisher,
1961) 1
Nuit et brouillard (Alain Resnais, 1955) 1, 2, 3
Cangaceiro (Lima Barreto, 1953) 1
Octobre (Ekim', Sergueï M. Eisenstein, 1927) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8
Oiseaux, Les (Kuşlar, Alfred Hitchcock, 1963) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7,
8
Yaşlı Çocuk (Chan Wook Parkı, 2003) 1
Olvidados, Los (Luis Bunuel, 1950) 1
Şarkıyı biliyoruz (Alain Resnais, 1997) 1
Önceki hayatlarını hatırlayan Boonmee Amca (Loong
Boonmee raleuk sohbeti, Apichatpong Weerasethakul, 2010) 1
Paisà (Roberto Rossellini, 1946) 1
Paris 1900 (Nicole Védrès, 1947) 1

Verilen söz, (O Pagador de Promessas, Anselmo Duarte, 1962) 1
Taşra partisi (Jean Renoir, 1936-1946) 1, 2, 3, 4, 5, 6
Marnie'ye Bahar Yok (Marnie, Alfred Hitchcock, 1964) 1
Karanlık Geçit, Delmer Daves, 1947 1
Tutku (Jean-Luc Godard, 1982) 1
Joan of Arc'ın Tutkusu, (Carl Theodore Dreyer, 1928) 1
Patriote, La (Die Patriotin, Alexandre Kluge, 1979) 1
Sessiz Baba, (René Clément, 1946) 1
Küçük Kaşık, The (Carlos Vilardebó, 1961) 1
Aptal Pierrot (Jean-Luc Godard, 1965) 1
Zevk, (Max Ophuls, 1952) 1
Oyun Zamanı (Jacques Tati, 1967) 1
Oyun Zamanı (Jacques Tati, 1968) 1
Kutsal fahişeden sakının (Warnung vor einer heiligen Nutte, Rainer Werner Fassbinder, 1970) 1
Çöl Tutsağı, (Arayanlar, John Ford, 1956) 1, 2
Köylü profilleri (Raymond Depardon, 2001, 2005, 2008) 1
Psiko II (Richard Franklin, 1983) 1
Psiko III (Anthony Perkins, 1986) 1
Psikoz (Psiko, Alfred Hitchcock, 1960) 1, 2, 3, 4, 5
Fransa'nın askeri gücü, (Henri Desfontaines, 1917) 1
Püriten, (Jeff Musso, 1937) 1
Doksan üç (Albert Capellani ve André Antoine, 1914-1920) 1
Vadim Ne Kadar Yeşildi, John Ford, 1941) 1
Rebecca (Alfred Hitchcock, 1940) 1
Asi, (Çeşmebaşı, Kral Vidor, 1949) 1
Oyunun kuralları, (Jean Renoir, 1939) 1, 2, 3, 4, 5, 6

Skorların belirlenmesi (The Big Heat, Fritz Lang, 1953) 1
Randevu Champs-Élysées (Jacques Houssin, 1937) 1
Dönüş, Le (Eve Dönüş, Hal Ashby, 1978) 1, 2, 3
Mor Adaçayı Binicileri (Lynn Reynolds, 1925) 1
Kralların Kralı, Nicholas Ray, 1961 1
Roma, açık şehir (Roma città aperta, Roberto Rossellini, 1945) 1, 2
Altına Hücum, Charlie Chaplin, 1925
Nicholas II ve Leo Tolstoy'un Rusya'sı, (Esther Choub, 1928) 1
Müzik Odası, The (Jalsaghar, Satyajit Ray, 1958) 1
Canavarların Kanı, (Georges Franju, 1948) 1
Sayat Nova (Serguei Paradjanov, 1968) 1
Yaralı Yüz (Brian De Palma, 1983) 1
Yaralı Yüz (Howard Hawks, 1932) 1
Schpountz, (Marcel Pagnol, 1938) 1
Yüzüklerin Efendisi, Yüzüklerin Efendisi, Peter Jackson, 2001, 2002, 2003) 1
Shoah (Claude Lanzmann, 1985) 1
Aslan Burcu, (Éric Rohmer, 1959) 1
Pagan'ın İşareti, Douglas Sirk, 1954 1
Kötülüğün Dokunuşu, Orson Welles, 1958 1, 2, 3
Güneş yeniden doğacak, (Il sole sorge ancora, Aldo Vergano, 1946) 1
Aniden Geçen Yaz (Aniden, Geçen Yaz, Joseph L. Mankiewicz, 1959) 1
Özel prömiyer (Ön Sayfa, Billy Wilder, 1974) 1
Muhteşem Ambersonlar, Orson Welles, 1942) 1
Yıldız Savaşları (George Lucas, 1977-2005) 1
Heykeller de ölür, Les (Alain Resnais ve Chris Marker, 1953) 1
Stromboli (Stromboli, terra di Dio, Roberto Rossellini, 1949) 1, 2

Soğuk Terler (Vertigo, Alfred Hitchock, 1958) 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7
SVD (Grigoro Kozintsev ve Leonid Trauberg, 1927) 1
Stendhal sendromu, Le (Stendhal sendromu, Dario Argento, 1996) 1
Taksi 3 (Gérard Krawczyk, 2003) 1
Tchapaiev (Capaev, Gueorgui ve Sergueï Vassiliev, 1934) 1
Tempestaire, Le (Jean Epstein, 1947) 1, 2
Dr. Mabuse'nin Vasiyeti, (Das Testament des Dr. Mabuse, Fritz Lang, 1933) 1
Eschnapur Kaplanı, Fritz Lang, 1959) 1
Olmak ya da Olmamak (Ernst Lubitsch, 1942) 1
Tombeau hindou, Le (Das indische Grabmal, Fritz Lang, 1959) 1
Kadının Adamı, Jerry Lewis, 1961
Eziyetler (El, Luis Buñuel, 1952) 1
Her şey yolunda (Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin, 1972) 1
Lenin hakkında üç şarkı (Tri pesni o Lenine, Dziga Vertov, 1934) 1
Üçüncü Adam, Carol Reed, 1949 1
Tropikal Hastalık (Sud pralad, Apichatpong Weerasethakul, 2000) 1
Her Gün Sorun (Claire Denis, 2001) 1
Ulysses (Ulisse, Mario Camerini, 1954) 1
Paris'te bir Amerikalı, Vincente Minnelli, 1951) 1
Bir top defteri (Julien Duvivier, 1937) 1
Andalou köpeği (Luis Buñuel ve Salvador Dalí, 1928) 1
Evli Bir Kadın (Jean-Luc Godard, 1964) 1
Üniformalar ve jupon kortları (Minör ve Minör, Billy Wilder, 1942) 1
Vacances de Mösyö Hulot, Les (Jacques Tati, 1953) 1
Vampirler, Les (Louis Feuillade, 1915-1916) 1, 2
Vanina Vanini (Roberto Rossellini, 1961) 1

Doğu Rüzgarı (Jean-Luc Godard ve Jean-Pierre Gorin, 1970) 1
Vent, Le (Rüzgar, Victor Sjöström, 1928) 1
Verdun, tarihin vizyonları (Léon Poirier, 1928) 1
Kaderine Doğru (Genç Bay Lincoln, John Ford, 1939) 1, 2, 3
Victoria (Sebastian Schipper, 2015) 1
Archibald de la Cruz, La'nın (Ensayo de uncrimn,
Luis Bunuel, 1955) 1
Amerikalı Bir İtfaiyecinin Hayatı,
Edwin S. Porter, 1903) 1
Özel hayat (Louis Malle, 1962) 1
Manevi sesler (Alexandre Sokurov, 1995) 1
Bisiklet Hırsızı, (Ladri di biciclette, Vittorio De Sica, 1949)
1
Tokyo'ya Yolculuk (Tokyo monogatari, Yasujiro Ozu, 1953) 1
Aya Yolculuk, (Georges Méliès, 1902) 1
İtalya'ya Yolculuk (İtalya'da Viaggio, Roberto Rossellini, 1954) 1, 2
Z32 (Avi Mograbi, 2008) 1

Notlar

1. Débordements (www.debordements.fr), La furia umana (www.lafuriaumana.it), Mise au'dan alıntı yapalım.
point (map.revues.org/), Yeni görünümler (www.cinema-quebecois.net), Sinema duyuları
(sensesofcinema.com), Tür ve ekran (www.genre-ecran.net) diğerleri arasında.
2. “Nouvelle Vague'e Fémis yarışmasında rastladım, görmemiştim ve çok beğenmiştim.
iyi işaret! Ve Godard'cı öğrencilerin notları kötüydü! » François Ozon,
O
Inrockuptibles, no 276, Şubat 2001.
3. En azından profesyoneller tarafından derlenen listeler (örneğin, American Film
Enstitü, 2007). İzleyiciler çok yeni filmlere aşırı değer veriyor: Eylül 2013'te. Allociné sitesinde izleyiciler için "tüm zamanların en iyi 250 filmi (aynen böyle)" listesinin başında yer alan,
bulduk: 1. Zincirsiz Django, 2. Dokunulmazlar, 3. Forrest Gump (Vatandaş Kane toplantıdaydı)
e o o
118. sıra). Kasım 2014 itibarıyla Django Unchained 1. sırada kaldı, onu Forrest Gump izledi ve 3. sırada yer aldı.
e
henüz piyasaya çıkmamış olan Interstellar'ın (Vatandaş Kane 145 yaşındaydı, Beş Efsane ile The Five Legends arasında)
Ratatouille…). Bu çizelgelere ve sıralamalara Bölüm 6'nın (§ 2.2) başında döneceğiz.

Notlar

1. Zagreb (Hırvatistan) ve Rochester'da (Amerika Birleşik Devletleri).
O
2. David N. Rodowick, “The digital event”, Traffic, no. 79, P.O.L, sonbahar 2011.

Notlar

1. Bunun bir giysi bedeni değil, otuz sayısı (Romen rakamlarıyla) olduğunu açıklığa kavuşturalım…
X dereceli filmlerin!
2. Mathias Lavin, “Devasa ve Değerli: Carlos Vilardebó'nun Küçük Kaşığı,” D. Blüher'de
& F. Thomas (yönetmen), 1945'ten 1968'e kadar Fransız kısa filmleri, Rennes, P.U.R, 2005.
çevrimiçi: https://books.openedition.org/pur/2114?lang=fr
3. Örneğin, M. Gagnebin ve S. Liandrat-Guigues (yönetmen), L'Essai et le cinéma, Seyssel, Champ-
Vadi, 2004.

Bu dosya Z-Library projesinden indirildi

Bilgiye ve kültüre açılan kapınız. Herkes için erişilebilir.

z-library.se singlelogin.re go-to-zlibrary.se single-login.ru

Resmi Telegram kanalı

Z Erişimi

https://wikipedia.org/wiki/Z-Library