MICHAEL RYAN & MELISSA LENOS

Film Çözümlemesine Giriş

An Introduction to Film Analysis: Technique and Meaning in Narrative Film

İngilizceden Çeviren: Emrah Suat Onat



deki Sinema

Michael Ryan, Temple Üniversitesi'nde edebiyat, film analizi ve film tarihi dersleri vermektedir. Eserleri arasında Douglas Kellner'le birlikte yazdıkları *Politik Kamera: Çağdaş Hollywood Sinemanının İdeolojisi ve Politikası* (Ayrıntı, 2010), *Cultural Studies: A Practical Introduction*, *Marxism & Deconstruction* ve *Literary Theory: A Practical Introduction, Introduction to Criticism* (*Eleştiriye Giriş*, De Ki, 2013) gibi kitaplar vardır.

Melissa Lenos, Brookdale Community College (ABD) bünyesinde Medya İletişimi Profesörüdür.



Film Çözümlemesine Giriş
Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam



Michael Ryan & Melissa Lenos

An Introduction to Film Analysis:
Technique and Meaning in Narrative Film

© Blackwell Publishing Limited, 2012

© De Ki Basım Yayım Ltd. Şti., 2012

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

- *Dizi Editörü:* Ali Karadoğan
- *İngilizceden Çeviren:* Emrah Suat Onat
- *Grafik Tasarım ve Uygulama:* Andre Ubrick
- *Kapak Tasarım:* Andre Ubrick
- *Baskı:* Tarcan Matbaası (0 312 384 3435)
- *Birinci Baskı:* Mayıs 2014 (1100 Adet)
- *ISBN:* 978-9944-492-76-8



De Ki Basım Yayım Ltd. Şti. İlkyerleşim Mahallesi,
Elele Sitesi, 1989 Sokak, No: 8 BATIKENT/ANKARA
Tel-Faks: + 90 312 386 2758

bilgi@deki.com.tr ■ www.deki.com.tr

MICHAEL RYAN & MELISSA LENOS

FİLM ÇÖZÜMLEMESİNE GİRİŞ

Anlatı Sinemasında Teknik ve Anlam

Introduction to Film Analysis:
Technique and Meaning in Narrative Film

İngilizceden Çeviren:
Emrah Suat Onat

deki
Sinema

Gabriel için...

İÇİNDEKİLER

GİRİŞ ***1***

FİLMLERDE ANLAM ***1***

KARE KARE ÇÖZÜMLEME ***16***

FİLM ÜZERİNE YAZMAK: ETKİN İZLEME SANATI ***40***

KISIM 1 *TEKNİK VE ANLAM* ***49***

1 Kompozisyon ***49***

2 Kamera ***67***

3 Kurgu ***93***

4 Sanat Yönetimi ***117***

5 Anlatım ***143***

6 Metafor, Yapı, Karakter, Motif ***161***

7 Film Stili: Gerçekçilik ve Dışavurumculuk ***171***

KISIM 2 *ELEŞTİREL ÇÖZÜMLEME* ***185***

Giriş ***185***

8 Tarihsel Eleştiri ***187***

9 Yapısal Eleştiri ***199***

10 Psikolojik Eleştiri ***207***

11 İdeolojik Eleştiri ***219***

12 Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi ***231***

13 Etnik Eleştiri ***245***

14 Politik Eleştiri ***253***

15 Post-yapısalcı Eleştiri ***263***

16 Bilimsel Eleştiri: Evrim Kuramı ***275***

Dizin ***289***

Teşekkürler

Bu kitabın oluşturulmasında yardımlarını esirgemeyen aşağıdaki isimlere şükran borçluyuz:

Dudley Andrew, Warren Bass, Matthew Berstein, Thomas Byers, Chris Cagle, Noel Carrol, Chrisitne Erb, Lalitha Gopalan, Claudia Harken, Barbara Klinger, Akira Mazuta Lipitt, Bill Nichols, Andrew Parker, Mark David Rosenthal, Janet Staiger ve Clayde Taylor.

Frank Fulchiero ve Beth Hansen paha biçilmez bir teknik ve arşiv desteği vermişlerdir.

GİRİŞ

FİLMLERDE ANLAM

Bir film tekniğin ve anlamın birlikteliğinden doğar. Sinemacılar bir set kurduğunda, kamerayı belirli konumlara yerleştirdiklerinde, oyunculara belirli şekillerde rol verdiklerinde ve eldeki çekim yığınlarını tutarlı bir anlatı oluşturacak biçimde bir araya getirdiklerinde sadece bir öykü anlatmış olmazlar, ayrıca anlam da yaratmış olurlar.

Bazı anlamlar bilinçli olarak yaratılırlar. Örneğin *Ucuz Roman* (*Pulp Fiction*, 1994) filminde Quentin Tarantino kefaret arayan bir



Figür 1 > *Otomatik Portakal (A Clockwork Orange)*. Işık kaynağını genç adamların arkasına yerleştirerek, Stanley Kubrick, karakterleri siyaha boyar. Gençler yaşlı bir evsizi öldüresiye döverlerken, bu teknik, onların insanlıktan nasiplenmemiş olduklarının altını çizer.

gangsterin öyküsünü anlatır ve film içinde pek çok dini göndermede bulunur – özellikle insanın yaptığı hataları telafi etmesi fikri üzerine yoğunlaşır. Bir restoranın adı "Hawthorne Grill"dir; romanı *Kızıl Damga* (*Scarlet Letter*, 1850) içinde kişisel ahlaki sorumlulukları ele alan Amerikalı yazar Nathaniel Hawthorne'a bir göndermede bulunur; bir motosikletin adı "Grace"dir; kutsal bağışlayıcılığa ait Hristiyan inancına bir gönderme (aynı zamanda Hawthorne'un romanının temasıdır). Bu göndermeler, kişinin geçmiş hatalarını telafi ederek hayatını değiştirmesinin mümkün olduğu düşüncesini desteklemektedir.

Bazı tasarlanmış anlamlar bu kadar açık değildir. Örneğin



Figür II & III > ***Ucuz Roman.*** Ahlak sahibi gangsterler hakkındaki bu filmde klasik Amerikan edebiyatına ve Protestanlık içindeki bilindik temalara göndermeler yapılır.

Cinnet (*The Shining*, 1980) filminde Stanley Kubrick kadın karakteri kırmızı renklerle donatır ve onu, içinde kolayca kaybolabileceği ve bir ormana benzeyen devasa bir çalı labirentinde dolaştırır. Kubrick *Kırmızı Başlıklı Kız* masalını anlatmaya başladığını size hissettirir. Bunu yaparken, doğada yürüyen ve kırmızı kapüşonlu bir ceket giyen kadının görüntüsünden bir kurt gibi görünen kocasının görüntüsüne geçer. Adam deliliğin eşiğindedir ve daha sonra



Figür IV & V > *Cinnet*. Film ***Kırmızı Başlıklı Kız*** masalını anımsatmaktadır ve benzer biçimde katil baba Jack bir kurt gibi görünmektedir.

kadını öldürmeye çalışacaktır. Kubrick'in varmaya çalıştığı nokta hepimizin vahşi hayvanlar olduğudur; ona göre kimilerimiz, aşırı baskı altında ve tüm uygar kısıtlamalar yok olduğu anda, yabani bir hayvana dönüşebilir.

Bir filmdeki tüm anlam, Tarantino'nun dinsel göndermeleri ya da Kubrick'in masal kinayeleri kadar kasıtlı ya da incelikli değildir. Bazı anlamlar sinemacının içinde yaşadığı kültürden doğarlar ve yönetmen farkına bile varmadan film içinde kendilerine yer bulurlar. Nasıl düşünmemiz ve neye inanmamız gerektiğini biçimlendiren kültürler içinde yaşarız ve bu etkiler yaptığımız filmlerin türünü belirler. Irkçı bir kültür içinde büyüyen bir yönetmen, bilinçli olarak yapmasa bile, büyük ihtimalle ırkçı filmler çekecektir. Olaylara bakma tarzını baştan kabullenecek ve dünyayı bu şekilde görecek ve yansıtacaktır. Kültürümüz bizlerle, her zaman kontrol edemediğimiz yollarla iletişim kurar ve bizler genellikle bilinçli olmayan yollarla tepki veririz.

Örneğin Alfred Hitchcock *Kuşlar* (*The Birds*, 1963) filminde bilinçli olarak bağımsız kadını cezalandıran ve onu kadın kimliğine ait daha geleneksel, edilgen ve bağımlı modele yönlendiren bir öykü



Figür VI > *Kuşlar*. Bağımsız kadınların daha geleneksel cinsiyet rollerini yüklenmesi gerektiğini savunma amacı ile yola çıkan Hitchcock, geleneksel olarak belirlenmiş erkek rollerini üstlenerek krizlere neden olan kadınları betimler.

kurmak istememiştir. Film üzerine yaptığı tüm yorumlarda sadece basit bir korku filmi çektiğine inandığını beyan eder. Fakat Hitchcock cinsel olarak bağımsız kadının onaylanmadığı muhafazakâr bir Katolik kültürde büyümüştü. Bu nedenle filmin ilettiği anlamlardan biri de bu tür bağımsız kadınların uygarlık üzerinde bir tehdit oluşturduğudur. Toplumsal cinsiyet hususunda oldukça gelenekçi bir muhafazakâr olan Hitchcock, yaptığının farkında bile olmadan, kendi değerlerini ve varsayımlarını film içine yerleştirmiştir. Olan ile olması gerekenin anlatıldığı bir film yaptığını düşünüyordu. Ve aslında insan yaşamı söz konusu olduğunda gayet normal olarak addettiği yaklaşım erkeğin egemen güç olması gerektiğiydi.

Diğer anlamlar tematik ve estetik gereksinimlerle biçimlenirler ve ne tamamen bilinçsiz ne de tamamen tasarlanmamışlardır. Sinemacılar genellikle doğru görüneni yapmak isterler (özellikle çalıştıkları maddenin doğası dikkate alındığında). Ortaya çıkan görüntünün oluşturulma yolu filmin öyküsü ya da film içinde işleyen estetik ilkeler bağlamında bir anlam kazanır. Sonuç olarak görüntü materyalin doğasından ya da öykünün betimlenmesi gereken tarzdan doğar. *Yüzüklerin Efendisi* (*The Lord of the Rings*, 2001) filminden şu görüntüyü ele alalım. Müstakbel kral Aragorn atalarından kalma kırık kılıç önünde ayakta durmaktadır ve arkasındaki duvarda, Aragorn'un dünyasını tehdit eden ölümcül Sauron ile savaş halinde olan atalarından birinin mücadelesini betimleyen bir resim



Figür VII > *Yüzüklerin Efendisi*. Renk müstakbel kral ile soylu ataları arasında bir kader birliğine işaret etmektedir.

bulunmaktadır. Aragorn'un kıyafetinin rengiyle resmin renk tonunun aynı olduğuna dikkat edin. Atasıyla olan benzeşimi renk uyumu ile daha da güçlendirilmiştir. Filmin bu anında Aragorn kral olabilme dirayetiyle ilgili şüpheler duymaktadır. Fakat görüntü kendisi ile ataları arasında bir devamlılık olduğunu ifade eder – o da kraliyet soyunun bir parçasıdır. Sinemacılar bilinçli bir tercih yaparak ve kahramanın kıyafetindeki yeşil rengi arkasında duran resim ile ilişkilendirerek Aragorn ve ataları arasında bir devamlılık olduğunu ortaya koyan bir anlam yaratmış olurlar. Ya da bu bağlantının bilinçsizce yapıldığını ama estetik ve tematik olarak bir uyum yakalandığını fark etmiş de olabilirler. Durum ne olursa olsun, istenilen etkiyi sonuna kadar sağlamaktadır.

Ancak bir film içindeki her şey bu yolla anlama sahip olmaz. *Amelie* (2001) filminde sinemacılar kırmızı ve yeşil renkleri film boyunca kullanmıştır. Film bir tablodur ve iki temel renk teması, filmde, insan yaşamı üzerine düşüncelerle oldukça açık biçimde uyumlu olarak kullanılmıştır. Fakat sinemacılar arada mavi parçalar kullanarak görüntülerde değişikliğe gitmeye karar vermiştir. Burada kasıtlı olarak bir anlam yaratılmaya çalışılmamıştır; sadece göze hoş gelen bir görsel efekt ortaya çıkmıştır çünkü mavi renk kırmızı ve yeşil ile dengeli bir güce sahiptir (bu üçü sinematografinin üç temel rengini teşkil eder).



Figür VIII > *Amelie*. Bu filmde kırmızı baskın tematik renktir ve yönetmen kimi zaman mavi rengi filmin renk paletine eklemektedir.

Filmler yapıldıkları sosyal dünya ile de bağlantılıdır ve kasıtlı olmayan anlamlar bu bağlantıdan da doğar. *Avatar* (James Cameron, 2009) bir maden şirketi ile bir yerli kabilesi arasındaki çatışmayı ele alır. Fakat aynı zamanda Amerika'da, çevrenin korunması konusunda liberaller ve muhafazakârlar arasındaki kültür savaşını da kendine konu edinir. Ama bu kültür savaşı filmde açık bir tartışma konusu olarak sunulmamıştır. Arka planda yer alan bu tartışma filmin sahip olduğu anlamlardan biridir ve filmin aslında ne hakkında olduğunu doğrudan etkilemektedir.

Tüm filmler tarihsel, politik, kültürel, psikolojik, toplumsal ve ekonomik anlamlar taşırlar ve yapıldıkları dünyaya pek çok yolla göndermede bulunurlar.

Örneğin *Kaza Kurşunu* (*Knocked Up*, 2007) işsiz güçsüz bir aylağın mesleğinde giderek yükselen bir iş kadınını hamile bırakmasını konu edinen bir romantik komedidir. Kadın kötü şansına, erkek ise iyi şansına inanamaz. Finalde birbirlerini sevmeyi öğrenirler ve kendi ekonomik beklentileri arasındaki gerilimi uzlaşarak ortadan kaldırırlar. Film ayrıca kimliğe, ekonomik mücadeleye ve kişisel başarıya dair belirli bir modeli benimser. Adam, kadın "ka-



Figür IX > *Kaza Kurşunu*. Genç ve başarılı iş kadını hamile olduğunu öğrenince umutsuzluğa düşmektedir.

zanmak" adına bir baltaya sap olamamış ahbaplarından vazgeçmek, bir iş bulmak ve kendi evinde düzgün bir tek kişilik hayat sürmek zorundadır. Mücadele eden bir birey haline gelmeli ve daha sorumluluk sahibi bir kimliğe sahip olmalıdır. İşte filmin anlamlarından biri de bu olabilir: Bu zamanda güzel ve başarılı bir eş ve aile istiyorsanız çok çalışmalı, sorumluluk sahibi olmalı ve çocukça ve bencilce huylarınızı geride bırakmalısınız. Filmin tasarlanmış ve kasıtlı anlamı şöyle görünmektedir: "Bir eşiniz olması için, önce bir hayatınızın olması gerekir."

Fakat film, yapıldığı dünyaya da göndermelerde bulunur. 1970'lerden beri, Amerika Birleşik Devletleri muhafazakâr ekonomik politikaların peşinden gitmeyi tercih ettiğinden; küçük bir azınlık aşırı ölçüde zenginleşirken çoğunluğun çok daha azıyla geçinmek zorunda kaldığı plütokratik bir toplum haline dönüşmüştür. Artık ayakta kalmak isteyen ailelerde her iki eşin de iş hayatında yer alması gerekmektedir. 1970'lerden önce bir ailenin orta sınıf yaşam tarzının tadını çıkarabilmesi için sadece kocanın çalışması yeterliydi. 1980'lerden beri zenginliğin yukarı doğru dağılımı ile birlikte (iş yaşamının ve bankacılığın serbestleşmesi, zenginlere indirimli vergilerin uygulanması, iş imkanlarının deniz aşırı ülkelere kaçmasına neden olan "serbest ticaret" politikaları ve işçi sendikalarının yok edilmesi) erkeğin "evin direği" olduğu erkek kimliğinin yarattığı toplumsal model ortadan kaybolmuştur. Dahası 1960'lardan bu yana devam eden Feminist Hareket kadınlar için kariyer imkanları sağlamıştır (önceden, daha muhafazakâr dönemde bu olanaklar tamamen ulaşılamazdır). İş sahibi kadınlar erkeklerin yeni rakipleridir; artık kadınlar kendi evlerinin direkleridir. Birlikte olmanın eski biçimi artık ekonomik çevreden ve Feminizm gibi hareketlerden kaynaklanan baskı altında değiştiğinden erkekler yeni statüleri ve yeni kimlik modelleri için yeni değerlendirme ölçütleriyle ortaya çıkmalıdır.

Kaza Kurşunu bu krizden üstü kapalı biçimde bahseder ve buna umutla değinir. Sanki daha çok, gündüze ait stres dolu olay-

ları, geceye ait başarı görüntülerine dönüştüren ve ıstırabı azaltmak ve endişeleri gidermek üzere hayal gücünü kullanan bir rüyaya benzemektedir. Fakat buna rağmen erkeğin yaşamındaki endişe gerçektir. Ve film, her ne kadar başarısız bir erkeğin başarılı bir kadına sahip olmasına izin veren hayal gücüne dayalı bir çözüm ortaya koysa da, dikkati yine de bu gerçeğe çeker. Öykü, pek çok yönden filmin sunduğu mutlu bir başarı görüntüsüyle çelişen sancılı bir gerçeklik vasıtasıyla mümkün kılınır. Yaşadığımız bu çağda romantik olarak nasıl başarıya ulaşılacağı hakkında aktardığı kasıtlı düşünceye ek olarak film, bu diğer sorunlu anlamı da gözler önüne serer.

Bu durumda anlam iki temel biçimde ortaya çıkar. Anlamın bir biçimi bilinçli olarak tasarlanmıştır ve kasıtlıdır. *Avukat* (*Michael Clayton* , 2007) filmi yozlaşmış hukuk şirketine bağlı sadık bir "temizlikçi" olmakla, ürünlerinden birinin insanları öldürdüğünü ispatlayan kanıtları gizleyen bir tarım şirketinin bu gizli oyununu ortaya çıkarmak arasında tercih yapmak zorunda kalan bir adamı konu edinir. Film ahlaki cesaretin ne anlama geldiği hakkındadır. Filmin başında sinemacılar Michael'ı görsel olarak bir tercih yapması gereken bir kişi olarak betimleyen görüntüler kullanırlar: Buna göre ana karakter, tıpkı onu çevreleyen binalar gibi, ya insani niteliklerden yoksun kişiliksiz bir iş bitirici olacaktır ya da insanların hayatlarını şirketin kârının önüne koyan ahlaklı bir kişiye dönüşecektir. Bu görüntülerin anlamı oldukça açık biçimde görülmektedir: Michael, onu çevrelen yozlaşmayı kabullenerek ahlaki anlamda kendini küçültür. Sinemacılar ana karakteri kasıtlı olarak kişiliksizliği ve ilkesizliği akla getiren görüntüler kullanarak resmeder.

Anlamın diğer biçimi bilinçli olarak tasarlanmamıştır ve genellikle filmin içinde olduğu dünyadan kaynaklanır. Sinemacılar bilinçli olarak onu filme koymasalar da, bu anlam anlatının içine süzülüverir. Öyle yapma niyetinde olmasalar da, *Kaza Kurşunu*'nu çeken sinemacılar gelir eşitsizliği ve son birkaç on yıldır ortaya çıkan başarılı iş kadınının erkeklerin hayatını nasıl etkilediği üzerine bir film yapmışlardır. Aslında bir komedi yapmak istemişler fakat



Figür X > *Avukat*. Michael, filmin başlarında, görevini ne kadar ahlaklı olup olmadığını sorgulamadan yerine getiren kişilik siz bir iş bitirici olarak resmedilir.

aynı zamanda yaşadığımız dünya ile ilgili bir film de yapmışlardır. Dünyayı olduğu haliyle yansıtmayı arzulayan ve farkındalık sahibi *Kaza Kurşunu* gibi bir film dünyayı bu haliyle tasvir etmek zorundadır. Bir anlamda, filmlerde hayal görmemiz ne kadar zor olsa da, gerçekliği göz ardı etmenin bir yolu yoktur – çünkü rüyalarımız bile gerçektir.

Bu kitapta anlamın iki biçimini de ele alacağız. Kitabın ilk kısmı bilinçli olarak tasarlanan anlamla ilgilidir. İkinci kısım ise ekonomik, politik, tarihsel ve toplumsal cinsiyet bağlamlarında filmlerin içeriksel boyutlarıyla şekillenen anlam çeşitleri üzerine yoğunlaşır.

Bilinçli olarak tasarlanan kasıtlı anlam ile başlayalım. Film yapımına ait yöntemler, araçlar ve teknikler hem öyküyü hem de anlamı oluşturur. Herhangi bir görüntüye ya da sinemasal bir aracın, yöntemin ya da tekniğin kullanımına "Neden" sorusunu yönelterek bunlar tarafından kastedilen anlama ait boyutlara ve ölçütlere ulaşmaya başlarız. 1950'lere ait klasik bir western olan *Çöl Aslanı* (*The Searchers*, 1956) neden kapı açıldıkça içeri ışık dolan karanlık bir odada başlar ve kamera neden görüntüdeki kadın karakteri takip ederek, evin dışındaki vahşi coğrafyayı göstererek ışığa doğru ilerler? Film neden doğrudan uçsuz bucaksız vahşi batı görüntüleriyle başlamaz? *Kuşlar* filminde eğlence meraklısı kadın ve bir avukat,



Figür XI > *2046*. Bu filmde görüntüler bir adam ve bu adamın aşık olduğu fahişe arasındaki duygusal ilişkide meydana gelen değişimleri resmetmek üzere kurulmuştur.

bu kadının davranışları üzerine konuşurken kamere neden yüksek ve alçak açılı çekimler arasında gidip gelir? Neden iki karakter de çerçeve içine alınıp çekim tamamlanmamıştır? Neden *Cinnet* filminin hemen her alanına mavi ve kırmızı renkler serpiştirilmiştir? Neden daha fazla renk kapsayan bir renk paleti kullanılmamıştır? *Philadelphia* (1993) filminde Afrika kökenli Amerikalı bir avukat, en sonunda, haksız şekilde işinden kovulan bir AIDS kurbanına yardım etmeyi kabul etiğinde neden bir yüksekten-çekim (high overhead shot) tercih edilmiştir? Neden her karakterin tekli çekiminden uzaklaşılarak böylesi bir belirsiz çekim gösterilmiştir? Ahlaksızca hırslar üzerine kurulu olan *Yetenekli Bay Ripley* (*The Talented Mr. Ripley*, 1999) filmi neden kapısı açılıp kapanan bir dolap içinden yapılan bir çekimle sonuçlanmıştır? Dolabın sallanan kapıları –içerden değil de- tam karşıdan çekilseydi ne değişirdi? *2046* filmi neden genç bir fahişeyi yeşil rengin egemen olduğu geniş ekran bir çerçeve içinde konumlandırır? Görüntüyü bu şekilde oluşturmak kadının duygusal durumunu nasıl resmeder?

Sinemacılar anlam yaratmak üzere teknik kullanırlar. Film çözümleme süreci bu teknikleri, bu anlamların ne olduğunu belirlemek üzere inceler.

Yakın çekim, uzun çekim, zayıf-ana ışık gibi her teknik fark-

lı anlamlar yaratmanın yoludur. Farklı örneklerde görülen hiçbir teknik aynı anlamı yaratmaz. Bir yakın plan duygusal bir yakınlığı ya da korkuyu ve endişeyi gösterebilir veya karakterin psikolojisine uzanan bir pencere açabilir.

Viyana'da, II. Dünya Savaşı sonrası dönemde hakim olan yozlaşmayı ele alan *Üçüncü Adam* (*The Third Man*, 1949) filmini ele alalım. Bu karakter hastanelere seyreltilmiş penisilin satan ve sonuçta çocukların ölümüne neden olan bir suç çetesinin üyesidir. Kamera eğik bir çerçeve kullandığından (bir tarafa doğru hafifçe yatmıştır) olduğundan yakın plan bir nebze çarpıktır ve karakterin ahlaki doğası hakkında bir şeyler ima etmektedir; karakter şüphelidir ve doğru yoldan sapmış gibi görünmektedir. Filmin ilerleyen dakikalarında bu karakterin gerçekten de yoldan çıkmış bir kanunsuz olduğunu öğrenmek bizleri şaşırtmayacaktır.



Figür XII > *Üçüncü Adam*. Karakteri meşum gösteren hafifçe eğimlendirilmiş.

Bu görüntüyle, cesaret, enerji ve beceriyle önlerindeki güçlüklerle mücadele eden ve başarıya koşan parasız pulsuz insanları konu alan bir müzikal olan *Altın Arayan Kızlar* (*The Gold Diggers of 1933*, 1933) adlı filmde yer alan aşağıdaki görüntü arasındaki karşıtlığa dikkat edin. Kadının yüzü ışıl ışıldır. Bu kadın hakkında kötü düşünmek ve namussuz işlerle ilgileneceğini hayal etmek kolay değildir. Burada, artık işsiz kalmış ordu emektarlarına ve gazilere yardım için yalvaran bir şarkıyı söylemeye başlamak üzeredir.

Bu görüntülerde aynı tekniğin farklı anlamlarla kullanıldığı-

nı görüyoruz. Şimdi de iki genel plana bakalım. İlki *Rıhtımlar Üzerinde* (*On The Waterfront*, 1954) filminin açılış sekansına aittir. Tıpkı *Üçüncü Adam* filminden aldığımız görüntü gibi, bu da kötü adamları resmeder. Fakat -genel plan kullanımı ile- bu kişilerin onları çevreleyen ortam altında nasıl da ezildiklerine dikkat edin. *Üçüncü Adam*'ın kötü adamından daha az meşum görünmektedirler. Resimdekilerin çoğu yozlaşmış sendika adamlarıdır fakat film onların ahlaki karakterleri konusunda oldukça farklı bir beyanda bulunmaktadır. Görüntüye göre onlar içinde bulundukları toplumsal bağlam tarafından cüceleştirilmişlerdir (etraflarında bulunan muazzam alan onları, olduklarından daha güçsüz göstermektedir). *Üçüncü Adam* filmindeki doğuştan kötü karakterin aksine, çekim, yaşanılan çevrenin insanları ahlaksız hale getirebileceğini ima etmektedir. Belki de mevcut koşulların kurbanlarıdırlar ve günah-



Figür XIII > ***Altın Arayan Kızlar.*** Bir karakterin izleyicinin sempatisini kazanmasını sağlayan yakın plan çekim.



Figür XIV > ***Rıhtımlar Üzerinde.*** Karakter üzerinde toplumsal çevrenin etkisini göstermek üzere genel plan kullanımı.



Figür XV > ***Konformist.*** Karakter, çevresindeki muhafazakâr dünyaya fazlaca uyumlandığından, onun artık ahlaki bir itibarının kalmadığını ima eden genel plan.



Figür XVI > ***The Philadelphia Story***. Grek stil sütunlar zenginliği ve üst sınıf yaşam tarzını ifade etmektedir.



Figür XVII > *12 Öfkeli Adam*. Mahkemenin Grek sütunları "hukukun egemenliğini" ifade eden bir metafordur.

larını affettirebilirler; bu karakterler doğuştan kötü değildirler.

Tıpkı yakın planda olduğu gibi, genel plan da tüm filmlerde aynı anlamın doğmasına neden olmayacaktır. *Rıhtımlar Üzerinde* filmindeki genel plan karakterlerin, yaşadıkları çevrenin kurbanı olduklarını ima ederek onlar için umut vadediyorsa *Konformist* (*Il Conformista*, 1970) filminde görülen aşağıdaki görüntü ana karakteri insani değerlere ihanet eden umutsuz bir hain olarak betimler. Yakın bir arkadaşı ve eski öğretmenini 1920'lerin İtalya'sındaki Faşist yönetime ifşa edecektir. Yönetmen Bernardo Bertolucci karakteri öyle bir açıdan filme alır ki ancak bir karınca kadar ahlaki öze sahipmiş gibi görünür. Çevresine olan borcu (bu durumda "konformizmi") kötü eylemleri için bir mazeret değil, bir suçlama nedenidir.

Aynı ders (bir tekniğin birden fazla kullanım tarzı ve anlamı olması) dekordan renklere, kostümlerden setlere film yapımının

tüm yönleri için geçerlidir. Bir klasik Grek sütunu bir filmde (*12 Öfkeli Adam* [*12 Angry Man*], 1957) "hukukun egemenliğini" ifade eden bir metafor olurken, başka bir filmde (*The Philadelphia Story*, 1940) zenginliğin ve üst-sınıf yaşam tarzının bir göstergesidir.

Film çözümlemesi yaparken esnek kalabilmek ve film tekniğine ait çoklu anlambilimsel olasılıklara açık olmak önemlidir. Her durum ya da her bağlamda sinemasal bir aracın anlamını açıklayan bir semboller sözlüğü mevcut değildir. Belirli bir bağlamda yukarıda adı geçen sütunlar bir anlam ifade ederken başka bir filmde ya da farklı bağlamlarda oldukça farklı anlamlara sahip olacaktır. Tek bir araç bile aynı anda pek çok anlama gelebilir. Ve bu tamamen nasıl ve nerede kullanıldığına bağlıdır.

Anlamın kompleks bir yapıya sahip olduğunu unutmamak da önemlidir. Pek çok film aynı anda pek çok şey ifade eder. *The Philadelphia Story* 20. Yüzyılın ortalarında, Amerika'daki kadın ve erkekler arası ilişkileri ele alır. Aynı zamanda o dönemde ekonominin işleyişi ve bu işleyişin aşırı zengin bir zümreyi, bir aylak sınıfını doğurmasıyla ilgilidir. Endüstriye ve onur gibi erdemlere değer veren ve itibarın zedelenmesinden büyük endişe duyan Cumhuriyetçi kültür hakkındadır. Ayrıca Amerikan basınını ve nasıl kolaylıkla dedikodu karşısında yenik düştüğünü anlatır. Başka bir yorumlama düzeyinde ise cinsel kimlik ve büyük ölçüde erkekler tarafından yönetilen bir kültür tarafından nasıl davranmaları gerektiği onlara dayatılan kadınlar hakkındadır. Ayrıca karakterlerinin gerçeklikten koptuğu, her şeyin mümkün olduğu bir rüya durumuna girdikleri ve aydınlanmış bir şekilde geri döndükleri, rüyanın neticesinde gerçek yaşamlarında daha esnek olmaları gerektiğini öğrendikleri romantizm gibi bildik edebi biçimlere göndermede bulunur.

The Philadelphia Story oldukça basit bir filmdir ve buna rağmen hala pek çok farklı anlamı içinde barındırır. Bu durum, az ya da çok, bütün filmler için geçerlidir.

Film çözümlemesi yaparken ve filmler hakkında yazılar yazarken kendi yorumlama kabiliyetinize güvenmeyi öğrenmelisiniz.

Sinemacılar, eğer sizin gibi insanlara anlamlı gelmiyor olsaydı, filmlerinde belirli teknikleri kullanarak belirli anlamlar yaratmazlardı. Bunu tam da bu yüzden yapıyorlar çünkü biliyorlar ki bizler, izleyiciler olarak, muhtemelen hissetmemizi ve düşünmemizi istedikleri şeylerle uyumlu olarak hissedecek ve düşüneceğiz. Bu nedenle kavrayışınıza güvenin. Muhtemelen doğru düşünüyor olacaksınız ya da filmin asıl anlatmak istediği şeyi bir şekilde kavrayacaksınız. Sadece şunu unutmayın ki, bir filmde birden fazla perspektif mevcuttur. Siz filmin ekonomi hakkında olduğunu düşünebilirsin. Başka biri ise aynı filmin cinsel kimlik hakkında olduğunu düşünebilir. Bu durumda her ikiniz de haklı olabilirsiniz. Alternatiflere karşı açık olmak film yorumlarken uyulması gereken iyi bir kuraldır. Anlam çoğuldur ve herhangi bir filme ait tüm anlam çıkarımlarını yapabilmek oldukça yorucu olacaktır.

Bu kitabın amacı sizleri, kavrayışınızı güçlü bir söz dağarcığına dönüştürmenize olanak sağlayacak becerilerle donatmaktır. Sıradaki iki bölüm çekim / plan çözümlemesi ve film üzerine yazım konularında bir giriş sağlayacaktır.

KARE KARE ÇÖZÜMLEME

Bu kitapta öğreneceğiniz çözümleme türüne kare kare çözümleme adı verilir. Bu çözümleme tarzına göre bir çekim serisi ya da bir film sahnesinden görüntüler üzerine kullanılan teknikleri tanımlar ve tekniklerin anlamını açıklarsınız. Çekimleri tanımlamak ve filmleri çözümlemek için bilmeniz gereken temel terimlerin listesi aşağıda yer almaktadır. Kitaptaki konu sırasına göre bu terimleri sıraladık.

1. KOMPOZİSYON

Görüntüyü oluşturan çerçeve içindeki unsurların düzenlemesi.

> Yerleştirme

Karakterlerin sette ya da çerçeve içinde düzenlenerek yerleştirilmesi.

> Alan Derinliği

Bir çekim içindeki görsel alanın en önü ve en arkası arasında odakta kalan görsel alan.

> Görüntü Alanı

Film öyküsünün gerçekleştiği yer ve ortamdan farklı olarak kişinin kameradan gördüğü her şey. Alan Derinliği ile bağlantılı olarak, bir görüntüde odak içinde kalan alan miktarı. Uzak bir arka planda yer alan odakta bir nesne daha geniş bir görsel alana sahipken, kameraya daha yakın bir alanda odaklanmış bir obje daha dar bir görsel alana sahiptir.

> Ön Plan / Arka Plan

Kameraya yakın ya da uzak olan, çerçeve içi alanları tanımlamak için kullanılan terim. Ön plan genellikle oyuncular ve kamera arasındaki, arka plan ise oyuncuların arkasındaki alandır.

> Çerçeve / Çerçeveleme

Aksiyonun alanını belirleyen görüntü alanı. Çerçeve görüntünün görsel alanını da yaratır ve görüneni ve anlama hizmet edeni belirlediğinden, sınırladığından ve geliştirdiğinden anlamın önemli bir unsudur. Çerçeveleme sıkışık da olabilir ferah da, filme alınan nesneye uzak da olabilir, yakın da. Çerçeveleme açık da olabilir, kapalı da. Kapalı bir çerçevede, çerçeveyi oluşturan unsurların etrafında görsel alan görünür haldedir. Açık çerçevede ise çerçeveyi oluşturan unsurlardan en az biri çerçevenin sınırları dışına taşar.

> Mizansen

Görüntü çerçevesi içinde yer alan unsurların (karakterler, dekor, set, alan) düzenlemesi anlamına gelen, Fransızca bir tiyatro terimi.

> Negatif Alan

Çerçeve içindeki diğer nesnelerle, özellikle karakterlerle,

ilişkili olduğu için öneme sahip olan boş alan.

> Filmsel Alan

Görüntü çerçevesi içinde kalan, kameranın önündeki alan.
Görsel Düzlem
Pek çok çekim odakta yalnızca bir noktanın olduğu tek bir görsel düzlem içerir. "Derin Odak" ile çekilen bazı görüntüler birkaç görsel düzleme sahip olabilir çünkü odak iki ya da üç noktada birden gerçekleşir.

2. GÖRÜNTÜ YÖNETİMİ

Bir öyküyü filme alma sanatı.

> Çekim / Plan

Kamera ile olayların kaydı.
Çekim / Plan tipleri:

> Havadan Çekim

Helikopter ya da uçakla yapılan aşırı yüksekten çekim.

> Yay çekimi

Kamerayı bir karakter ya da olayın etrafında dairesel biçimde kesintisiz hareket ettirmek.

> Yakın Plan

Kameranın objeye yakın olma durumu. Bu durumda obje çerçeve içi alanın büyük kısmını kaplayacaktır. Kameranın, filme alınan objeye alışılmadık derecede yakın yerleştirildiği Aşırı Yakın Plan ile bağlantılıdır.

> Vinç Çekimi

Tahmin edebileceğiniz gibi, bir vinç üzerinden gerçekleştirilen çekim. *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*, 1958) filminin açılış sekansında olduğu gibi genellikle üst açıdan ve kimi zaman hareketli bir çekim.

> Şaryo Çekimi

Tekerlekli bir hareketli platformdan yapılan çekim.

> Tanıtıcı Çekim

Genellikle bir sahnenin başında, birazdan gerçekleşecek olayların nasıl bir mekanda geçeceğini gösteren, çoğunlukla genel plan kullanılan bir çekimdir.

>

Göz hizasından yapılan çekim.

> El Kamerası Çekimi

Bir tripod üzerine yerleştirilmemiş bir kameradan yapılan çekim.

> Yukarıdan Çekim / Üst Açı Çekim

Kamera objeyi aşağı doğru bakarak filme aldığında gerçekleşir. Aşırı Yukarıdan Çekim ise, daha yüksekten yapılarak, bu etki güçlendirilir.

> Master Çekim

Tüm setin ve karakterlerin çekimi. Tüm aksiyonun baştan sona filme alındığı ve başka planların araya ekleneceği çekim.

> Orta Plan

Karakterlerin ortalama bir mesafeden filme alındığı çekim.

> Geniş Plan

Genellikle filme alının tüm unsurları çerçeveye dahil eden ve çevre alanının büyük çoğunluğunu kapsayan çekim.

> Pan Çekimi (Çevrinme)

Filme alınan nesneye olan uzaklık değişmese de kendi ekseni etrafında dönen çekim. Kamera bir noktadan diğer bir noktaya hızla dönerken görüntünün bulanıklaştığı pan hareketine ise hızlı pan denir.

> Bakış Açısı Çekimi

Bir karakterin perspektifinden gerçekleşen çekim.

> Reaksiyon Çekimi

Olay gösterilirken, çekimin kesilip, olayı izleyen kişinin gösterildiği çekim.

> Tilt Çekimi

Çekim sırasında kameranın aşağı yukarı hareket ettirilmesi.

> Kaydırma çekimi

Bir nesnenin hareketini takip etmek üzere kameranın, genellikle raylar ya da bir taşıt üzerinde hareket ettirilmesi.

> Genel Plan (ayrıca Aşırı Genel Plan)

Filme alınan olayın oldukça uzak mesafeden çekilmesi. Bu durumda mekan (set ya da doğal ortam) ile figür arasındaki oran devasa olacaktır.

Görüntü yönetmenliğinde kullanılan diğer terimler:

> Kamera Mesafesi

Filme alınan obje ile kamera arasındaki uzaklık.
Eğimlendirme
Kamera tilt çekimi yaptığında objenin belirli bir açıyla filme alınması.

> Eğimlendirme

Kamera filme aldığı nesneyi görüntülemek için eğik bir açıdan çekim yaptığı zaman ortaya çıkan açı.

> Bileştirme

Ayrı ayrı kaydedilmiş görüntülerden tek bir görüntü yaratma.

> Derin Odak

Derin odak objektifleri daha fazla alan derinliği sağlarlar.

Böylece hem arka plan hem de ön plan aynı anda odak içinde kalır.

> Difüzyon

Bir filtre vasıtasıyla elde edilen yumuşak bir efekt.

> Geriden ya da Önden Gösterim

Görüntülerin önden ya da arkadan yansıtıldığı bir fon önünde çekim yapmak.

> Odak Kaydırma

Odak noktasının bir görsel düzlemden bir diğerine hızla kaymasıdır. Örneğin ön plandaki nesne netliğini yitirirken, arka plandaki nesne netlik kazanır.

> Flu Odak

Filtreler kullanılarak ya da odak uzaklığında ayarlamalar yapılarak görüntünün bulanıklaştırılması.

> Öznel Kamera veya Plan

Olayın bir karakterin perspektifinden ya da bakış açısından filme alınması. Bakış Açısı çekimi ile ilişkilidir.

> İkili Çekim

İki kişinin aynı çerçevede çekimi.

> Geniş Açı

Odak uzaklığı nispeten daha kısa olan bir objektifle yaratılan ve daha fazla alanın çerçeve içine sığdırılabilmesine olanak sağlayan efekt. Kameraya yakın objeler daha büyük, uzak objeler daha küçük görünecektir.

> Zum

Zum, görüntünün bir objeye yakınlaşmasını veya yakındaki bir objeden uzaklaşmasını sağlar (sırasıyla; ileriye zum, geriye zum). Kamera objektifinin odak uzunluğunun geniş açı ile teleobjektif arasında değişmesiyle sağlanır.

3. KURGU

Bitmiş bir film yapmak üzere çekimlerin ve çekim serilerinin birleştirilmesi işlemi.

> Devamlılık

Bir sahneye ait aksiyonu ve nesneleri bir sonrakine, öykünün sürekliliğinde bir kırılma olmadan ve görsel akışta kopmalar yaşanmadan uyumlu bir şekilde bağlayan kurgu.

> Kesme

Bir çekimden bir sonraki çekime geçiş. Almaşık Kurgu ve İç-İçe Kurgu'yu da kapsar. Almaşık kurguda iki eş zamanlı ve birbirine bağlı olay gösterilir ve film bunlar arasında kesmeler yapılır, sanki bir takip sahnesinde bir karakter kovalıyor, diğeri de kovalanıyor gibi. İç-İçe Kurgu ise bir sahnenin ortasına başka bir aksiyona ait görüntülerin girmesidir.

> Araya Girme

Devam eden aksiyonla bağlantılı bir ayrıntıyı gösteren çekimin birbirine uyumlu şekilde akıp giden çekimlerin arasına girmesi.

> Zincirleme

Bir görüntünün bir diğerine, geçişte, karışması.

> Serim

Film öyküsünün karakterler, mekanlar ve temalar hakkında enformasyon sağlayacak şekilde anlatılması.

> Bakış Uyumu

Karakterlerin bakış hizalarının ve çerçevenin üst sınırıyla olan mesafelerinin -farklı farklı çekimlerde bile- uyumlu olması.

> Kararma / Açılma

Bir çekimin ya da sahnenin görüntüye yavaş yavaş gelmesiyle ya da görüntüden yavaş yavaş kaybolmasıyla elde edilir.

> Atlama

Devamlılığı sarsan ani kesme.

> Uzun Çekim

Kesme olmadan, normal sürenin üzerine çıkan çekim.

> Uyum Kesmesi

Bir sonraki görüntü ile uyumlu olarak (genellikle aynı bakış hizasına sahiptir) devamlılığı ön plana çıkaran kesme.

> Montaj

Bir anlam yaratmak üzere (örneğin, zamanın geçişi ya da karakterin gelişimi) pek çok çekimi, genellikle hızlı biçimde, bir araya getiren dinamik kurgu stili.

> Paralel Kurgu

İki eş zamanlı aksiyonun, almaşık kurgunun işleyişine benzer biçimde, sırayla kurgulanmasıyla birleştirilmesidir. Almaşık kurgu eş zamanlı olayları ele alırken paralel kurgu genellikle anlam düzeyinde bir benzerlik ilişkisini vurgular.

> Karşı Açı Çekim

Bir önceki perspektifi tersine çeviren çekim. Genellikle diyalog sahnelerinde kullanılır ve açı - karşı açı adı verilir (diyaloğa dahil olan karakterler arasında gidip gelmesi nedeniyle bu ad verilmiştir).

4. SANAT YÖNETİMİ (Aynı zamanda YAPIM TASARIMI olarak da bilinir)

Mekan, ses, aydınlatma ve kostüm açısından filmin tasarımı.

> Işık Gölge Aydınlatması

Aydınlık ve karanlığı bulandırarak objelerin dış hatlarının keskin görüntüsünün yitirilmesiyle yaratılan efekt.

> CGI

Bilgisayar ortamında yaratılmış, gerçek olmayan görüntü.

> Diegetik ses

Ekranda görülen aksiyondan kaynaklanan ses. Diegetik olmayan ses, ekranda görülen aksiyondan kaynaklanmaz. Genellikle film müziği olarak kullanılan orkestra müziği ya da fon müziğidir. Eş zamanlı ses ve Eş zamanlı olmayan ses ile bağlantılıdır. İlki eylemden kaynaklanır ve onunla uyumludur ve onu uygun biçimde temsil eder. İkincisi ise görüntüyle uyumlu olmayan sestir. Eş zamanlı olmayan ses genellikle sahneler arasındaki ses köprülerinde meydana gelir. (Ses köprüsü, bir sahnedeki sesin, bir sonraki sahneye taşmasıyla gerçekleşir).

> Pozlama

Anlaşılması güç ve karanlık görüntüler (düşük pozlama) ya da keskin ve parlak görüntüler (aşırı pozlama) yaratmak üzere ham film üzerine düşmesine izin verilen ışık miktarı.

> Filtre

Ham film üzerine düşen ışığın miktarını ve türünü ayarlayan objektif önü kılıf. Difüzyon filtreleri görüntüyü bulanıklaştırırken, polarize filtreler kontrastı arttırır.

> Güçlü Ana Işık

Işık tüm seti tamamen aydınlattığında filme alınan objelerin dış hatları parlak bir belirginlik kazanır. Daha az görsel berraklık veren ve gölgeler yaratmak üzere setin daha az aydınlatılmasıyla ortaya çıkan Zayıf Ana Işık ile bağlantılıdır.

> Mat

İki ayrı sete ait iki ayrı çekimin birleştirilerek tek bir görüntü elde edilmesi (bu yolla tek bir set varmış izlenimi yaratılır).

Renk Doygunluğu / Renk Doygunluğunu Azaltmak

Doygun renk, tıpkı kırmızı ya da mavi gibi, daha fazla renk özü taşımaktadır. Doygunluğu azaltılmış renk daha az güçlüdür ve daha fazla beyaz renklendirme içermektedir. Bir gö-

rüntüdeki renk doygun da olabilir, doygunluğu azaltılmış da olabilir. Doygunluk rengin yoğunluğuna ve renk özünün baskınlığına bağlıdır. Doygun görüntüler genellikle daha canlı ve parlakken, doygunluğu azaltılmış görüntüler daha az canlıdır.

> Üç Noktadan Aydınlatma

Görüntü içindeki gölgeleri yok ederek gerçekçi bir etki yaratmayı amaçlayan bu teknik üç ışık kaynağı kullanır. Ana ışık karakterleri aydınlatır; dolgu ışığı gölgeleri yok eder; arka ışık ise karakterlerle setin arkası arasında kalan alanı aydınlatır.

>5. ANLATI

Film öyküsünün anlatılma yolu. Her anlatı bakış açısına, tona ve stile göre farklılık gösterir.

> Diegesis

Ekranda görülen öyküyü tanımlamak için kullanılan terim – gerçek yaşama ait zamandaki öykünün aksine ekrandaki anlatının ait olduğu zamana aittir.

> Sekans

Bir eylemi bütün olarak ya da bir olayı başından sonuna anlatan bir film anlatısının bir parçası.

> Perspektif

Filmdeki ya da öyküdeki eylemin aktarıldığı bakış açısı. Örneğin Avatar büyük ölçüde Jake Scully'nin bakış açısından anlatılır. Onun öyküsüne ve onun yaşamına tanıklık ederiz. Dünyayı onun gördüğü gibi görürüz ve bu da, karakterin omzunun üzerinden onun sahip olduğ bakış açısı çekimleri ile bize ulaştırılır.

> Geçiş

Anlatıda, bir durumun başka bir duruma dönüşmesi. Geçişler genellikle tersine çevrilme formunu alır. Bir yönde ilerleyen bir aksiyon, bir süre sonra, bambaşka yöne doğru ilerlemeye başlar.

6. STİL

Stil dünyayı betimlemek üzere film tekniği kullanımının belirli bir yoludur. Teknik (örneğin soğuk ya da sıcak renklerin tercih edilmesi) ve tema (romantik komedilerin şeffaf gerçekliğinden ihaneti konu alan suç filmlerinin karanlık görüntülerine kadar) anlamında farklılıklar gösterir.

Bir film sekansının kare kare çözümlemesini gerçekleştirirken her çekimi kamera konumu ve çerçeve bağlamında saptayarak işe başlamalısınız: örneğin, aşağı doğru tilt yapılan orta plan ya da yüksek açı genel plan. Hangi tür çekimi gördüğünüzü belirttikten sonra görüntü içindeki unsurları ve birbirleri ile olan ilişkileri bağlamında çerçeve içinde nasıl düzenlendiklerini tanımlayın. Daha sonra aydınlatma, set, kostüm, dekor, renkler v.b. gibi teknik unsurları saptayın. Bazı görüntüler, diğerlerine nazaran, daha karanlıktır ve bunun bir nedeni vardır. Kimi zaman da renkler karakterlerin ruh durumlarını ortaya koyarlar. Ardından görüntünün taşıdığı düşünceyi ve bunun film içindeki diğer düşüncelere ya da tartışmalara nasıl bağlandığını belirleyin.

Şimdi, bir filmden tek bir kareyi ele alarak çözümlemeye başlayalım. Bu görüntü 1946 yılının en popüler filmlerinden biri olan *Hayatımızın En Güzel Yılları* (*The Best Years of Our Lives*) adlı filme aittir. Eser, en iyi film de dahil, toplam yedi Akademi Ödülü kazanmıştır. II. Dünya savaşından yeni dönen ve bu yüzden sivil yaşama uyum sağlayamayan üç gazinin hikayesidir. Onlardan biri olan Al orduda düşük rütbeyle görev almıştır fakat sivil yaşamda varlıklı bir bankacıdır. Patronu Milton ile bir tartışma yaşar çünkü savaş gazilerine, teminat gösteremeseler bile, küçük işletmeler açabilmeleri için kredi verilmesi gerektiğini savunmaktadır.

Bu görüntüde Al, uzun süre sonra, işine dönmüştür. Orta plandır ve öyle bir düzenlenmiştir ki çerçeve içi alan eşitsiz biçimde dağıtılmıştır. Parçalar arasında simetri, düzen ve uyum yoktur. Daha çok iki adam arasında bir eşitsizlik söz konusudur. Görüntü iki düz-

leme sahiptir – Milton'un yer aldığı ön plan ve Al'ın yer aldığı arka plan. Al'ın Milton'a nazaran çok daha küçük göründüğüne dikkat edin. Aslında Al boy olarak patronundan daha uzundur fakat yönetmen açıkça bu karşılaştırma ile bir anlam yaratmıştır. Al'ın bankadaki gücü daha azdır. Gazilerin haklarını savunuyor olabilir ama son kararı verecek kişi yine de Milton olacaktır. görüntüde yer alan her figürün ağırlığı arasındaki farkla ifade edilen düşünce işte budur. Milton daha fazla alana sahiptir. Hem görüntüde hem de bankadaki hiyerarşi içinde Al'a hükmetmektedir.

Aynı filmden birkaç görüntüyü daha incelemeye devam edelim. Al ile birlikte iki eski asker daha vardır – Fred ve Homer. Homer, her iki elini de çarpışmada kaybetmiş, ekonomik olarak orta sınıf mensubu bir gençtir ve devletin verdiği maluliyet maaşı ile geçinmektedir. Al orduda düşük rütbeli ama sivil hayatta zengin



Figür XVIII > *Hayatımızın En Güzel Yılları*. Karakterlerin konumu, sahip oldukları bireysel toplumsal güçleri ve birbirleri ile olan güç ilişkisini betimlemektedir.

bir bankacı iken Fred orduda havalı bir Hava Kuvvetleri Komutanı, sivil hayatta ise emekçi sınıfa mensup sıradan biridir ve kendini küçültmeyecek bir iş bulmakta zorluk çekmektedir. Sinemacılar Fred'i orduda Al'ın üstü, sivil yaşamda ise altı olarak konumlandırarak insanların gerçek değerinin sosyal statüden ya da ekonomik sınıftan bağımsız olduğunu iddia etmişlerdir. Toplumun tüm üyelerinin eşit olduğunu ifade eden bu iddia filmin temel argümanını belirler. Bu yüzden bir zorunluluğumuz vardır; bir müfreze birliğindeki her asker gibi birbirimize yardım etmemiz gerekmektedir. Film gazilerin, özellikle mali kaynaklara sahip olmayan yoksul gazilerin yardımı hak ettiğini savunmaktadır. Bunu çoktan hak etmişlerdir çünkü mensubu oldukları ekonomik sınıf ve sosyal statüden bağımsız olarak manevi bir değere sahiptirler. Kendi teminatlarını içlerinde barındırmaktadırlar.

Bir sonraki görüntüde Al, kredi isteyen ama teminat gösteremeyen başka bir savaş gazisi ile konuşmaktadır. Bu kompozisyon bir önceki görüntüye benzemektedir. Fakat burada Al, ön planda, Milton'un konumundadır ve çerçeve içinde –bir önceki görüntüye göre- daha büyük görünmektedir. Fakat bu görüntünün daha farklı biçimde düzenlendiğine dikkat edin. Arka planda ikincil bir durumda yer almasına rağmen savaş gazisi Al'dan daha büyük görünmektedir çünkü daha fazla alan kaplamaktadır. Bu görüntüye göre Al'dan daha fazla değere mi sahiptir? Filmin herkesin eşit olduğunu iddia eden savı (iki adamı birbirine bağlayan ve ekran boyunca devam eden koyu çizgi ile ima edilen sav) göz önüne alınırsa bu pek olası değildir. Kompozisyona göre adam, zengin biri olmasa da, en az Al kadar ya da ondan daha fazla değere sahiptir.

Oyunculara nasıl oyun verildiğine dikkat edin. Al uzaklara bakmaktadır ve gazinin, tıpkı kendisinin asker arkadaşlarına yemek sağlamak üzere orduda sahip olduğu gibi bir sebze tarlası almak için istediği krediyi düşünmektedir. Gazi doğuştan bir çiftçidir fakat teminat gösteremediği için bankadan kredi alamamaktadır. Al'ın ve diğer adamın, çerçeve içinde nasıl paralel biçimde uyumlandığına



Figür XIX & XX > Hayatımızın En Güzel Yılları. Çerçevenin merkezine yerleştirilen karakterle onun ahlaki üstünlüğü ortaya konmaktadır.

dikkat edin. Sanki ahenk içinde sağa yaslanmışlardır ve giydikleri koyu renkli takım elbiseler de birbirine uyumludur. Görüntü iki erkek arasındaki duygu birliğini ima eder görünmektedir. Peki, Al neden uzaklara bakmaktadır? Bu bakış, Al'ın, her ne kadar adamın değerinin farkında olsa ve ona saygı duysa da, banka kuralları gereği ona kredi veremeyeceğinin bilincinde olduğunu ve bunun için sıkıntı hissettiğini izleyiciye aktarmaktadır. Görüntü bu çatışmayı görsel olarak vurgulamaktadır. Arka plandaki çizgiler çarpıcı biçimde sert ve düzenlidir, tıpkı Al'ın mücadele halinde olduğu bankanın katı kuralları gibi. Hem Al hem de savaş gazisi sağa doğru yatık biçimde otururak bu doğrusal hatlardan uzaklaşmaktadır; sanki burada asıl ihtiyaç duyulan şey biraz daha esneklik, kuralların biraz daha esnemesidir.

Bir sonraki görüntü daha soğukkanlı ve daha uzak bir orta plandır. Bu görüntüde banka patronu Milton, savaş gazisine istediği krediyi vermeye karar veren Al'ı eleştirmektedir. Normalde böyle bir olayı anlatan bir görüntüde Al'ın bağımlı ve ikincil bir figür olmasını beklersiniz. Çerçeve, bir öncekine nazaran daha ferah biçimde düzenlenmiştir. Daha fazla alan derinliği mevcuttur ve setin fonundaki sert çizgiler görünmektedir. Bu da kurallarına uymadığı bir kurumun parçası olduğu gerçeği hatırlatılan biri için uygun bir ortam yaratır. Orta plan kullanımı ile oda ve odada bulunan insanların kişilikleri arasındaki karşıtlık vurgulanır. Kurallar, insanlar arası kişisel ilişkilerin ötesine geçen bir kurumun parçasıdır.

Fakat bu görüntüde Al'ın bağımlı ve ikincil durumda olmadığına dikkat edin. Çerçevenin tam merkezinde ayakta durmaktadır. Odadaki diğer iki kişiden birisi daha aşağıda ve çerçevenin yan tarafındadır. Aynı zamanda daha az alan kaplamaktadır. Bir banka görevlisi olan diğer karakter ise çerçevenin uzak sol ucunda, Al'a kıyasla bir adım geride konumlanmıştır. Görüntü içinde daha küçük görünmektedir. Bu kompozisyon belli belirsiz bir üçgenin doğmasına neden olmuştur. Çerçeve içindeki üçgen kompozisyonun tepe noktası Al'ın kafasıdır. Her ne kadar Al bankanın kurallarını kırmış

da olsa, bu görüntüden çıkan duygu onun, filmi çeken sinemacılar gözünde, doğru bir şey yaptığıdır. Onun yaptığı şeyi kınayan kişiler ya ondan daha alçakta konumlanmıştır ya da görüntünün merkezinden uzağa atılmışlardır. Bu kişilerden biri, daha önce incelediğimiz görüntüde Al'dan çok daha fazla yer kaplayan, banka yöneticisi Milton'dur.

Kare kare film çözümleme, film yapımına ait teknik bir kelime dağarcığı sayesinde (orta plan, kompozisyon, alan derinliği, vs.), ekrandaki görüntünün tanımını yaparak başlar. Ardından setten karakter ilişkilerine ve hatta kompozisyona kadar görüntüye ait çeşitli bileşenler üzerinde tartışma evresi başlar. Ardından görüntüler içindeki düşüncelerin tanımlanması (ne anlama geldiklerinin belirlenmesi) gelir.

O zaman şimdi *Hayatımızın En Güzel Yılları* filminden daha karmaşık bir örneği ele alalım. Üç karakter de sivil yaşama adapte olma sürecinde ciddi sıkıntılar yaşamaktadır. Her iki elini de çatışmada kaybeden ve protez kullanmak zorunda olan Homer en fazla sıkıntı çeken karakterdir ve komşusu Wilma ile eski romantik ilişkisini yeniden kurma konusunda sorunlar yaşamaktadır. Fred eşini ve işini kaybetmiştir ve Al iş yerinde ve alkolizmde yeni savaşlara yelken açmaktadır. Bu sekansta üçü bir taksi içindedir ve savaşa gittiklerinden beri ilk kez evlerine dönmektedirler. Ordudaki yaşamları, her biri birbirini kollayan en az kendileri kadar sert adamlardan oluşan bir topluluk sağlamıştır onlara. Birlikte, taksinin arka koltuğunda giderlerken yeni yaşamlarına bakmaktadırlar. Fakat aynı zamanda endişelidirler ve geriye dönüp bakınca dört yıl boyunca içinde yaşadıkları huzurlu erkek topluluğunu anımsarlar. Savaş sonrası dönemin reklam patlamasına, sokaktaki anne ve çocuklara bakarlar.

Sekansın ilk görüntüsü taksinin arka koltuğunda oturan adamların orta yakın planlarıdır. Üç karakterin de eşitliğini vurgulayan ve taksinin bir yanından diğerine uzanan, karakterlerin kafasıyla oluşan, yatay hatta dikkat edin. Burada kimse daha üstün ya da daha iyi değildir. Sıkışık çerçeveleme de başlı başına önemlidir

çünkü, bu denli sınırlandırılmış bir alan içinde omuz omuza varoluşlarını vurgulayan bir topluluk yaratmış gibi görünmektedirler. Bu, artık geçmişte bıraktıkları, birbirinden desteğini esirgemeyen erkek yoldaşlığına dair bir normdur. Hüsranla sonuçlanacak mesleki umutların, eşitsiz ekonomik ilişkilerin ve sorunlu kişisel bağların dünyasına girmek üzeredirler. Tam da bekleneceği üzere, sinemacılar bu gerçekliği görüntülerdeki uyum ve birlik yoksunu dengesizlik ve asimetri ile ifade etmektedir. Bu görüntüde de bir olumsuzluk duygusu vardır. Karakterlerin korkularını ve endişelerini ete kemiğe büründürmektedir. Erkekler sıkışık bir görsel alan içindedir; sanki onları çevreleyen dünya tehditkarmış gibi. Erkekler görüntü içinde, hem güven verici ve yakın hem de iç içe geçmiş biçimde zapt olunmuş gibidir.

Sekansın ikinci görüntüsü öznel bir genel plandır erkeklerin bakış açısından caddeyi gösterir. Bu yolla kamera konumu izleyiciyi



Figür XX! > Hayatımızın En Güzel Yılları. Her biri farklı bir toplumsal sınıfa mensup üç savaş gazisi bu kompozisyon içinde eşit görünmektedir.

karakterlerle ve onların duygularıyla ilişkili hale getirir. Fakat bu kadar boş bir çerçeve ve görüntüdeki geniş açı etkisi yeni bir olumsuzluk duygusu da yaratır. Erkeklerin boyutu (taksinin küçücük dikiz aynası içindeki görüntü) ile taksi dışındaki dünyanın boyutu arasında devasa bir eşitsizlik yaratan simetrik olmayan görüntüye dikkat edin. Sinemacılar neden böylesine olumsuz, hatta korkutucu bir görüntü yaratmak istesinler? Bu görüntü karakterlerin girmek üzere oldukları dünyayı yabancı ve uzak göstermektedir. Fakat belki de dört yılın ardından yüzleşmek üzere oldukları şeylere karşı hissettikleri umut ve korku duygularını betimlemenin iyi bir yoludur. Pek çok şey değişmiş olabilir ve onlar bunlara nasıl uyum sağlayacaklarını bilmemektedirler. Dışarıdaki evlerle karşılaştırıldığında aynada görülen erkekler küçücük görünmektedir. Bu görüntü hem tanıdık hem de yabancı olan bir dünya ile yüzleştikçe kendilerini ne kadar ufak hissedeceklerini, biz izleyicilere, hatırlatmaktadır.



Figür XXII > Hayatımızın En Güzel Yılları. Görüntü, birkaç yıllık ayrılıktan sonra evlerine dönen erkeklerin kaygılarını resmetmektedir. Dikiz aynasından ne kadar küçük göründüklerine ve görüntünün ne kadar karanlık olduğuna dikkat edin.

Homer'm evine vardıklarında adam dışarıda bir içki içmeyi teklif eder fakat diğerleri ona taksiden inmesini emrederler. Al ve Fred'in bakış açısından yapılan ferahça çerçevelenmiş orta plan çekimde Homer dört yıl önce ayrıldığı dünyaya geri döner. Kameranın taksi içinde konumlandırılmış olması Homer'm hala erkekler topluluğuna ait olduğunu ifade eder. Çerçeve içinde arabanın nasıl ön plana çıktığına dikkat edin. Homer hala huzur verici bir kucaklamanın ötesine adım atmamıştır.

Bir sonraki görüntüde kamera evin bakış açısını üstlenir ve bir genel plan ev ile Homer arasındaki mesafenin muazzamlığını belirginleştirir. Görüntü karakterin yabancılaşmasını ve aidiyet hissedememesini izleyiciye iletir. Küçük bir ayrıntı olsa da kapı üzerindeki parmaklıklar bir olumsuzluk unsuru ekler; eski dünyasına girişini engelleyen bir barikat görevi üstlenirler. Sıcak ve samimi bir karşılamanın çok uzağında bir kompozisyon mevcuttur. Ev, Homer onu gördüğü gibi resmedilir; kapalı, düşmanca, hatta duygusal olarak tehlikeli bir alan. Karakterin ebatlarının eve nazaran küçüklüğü, içinde bulunduğu dehşet ve endişe duygularının ifadesidir.

Bir sonraki çekimde Kamera Homer'm perspektifini, ferah bir biçimde çerçevelenmiş orta plan vasıtasıyla üstlenir. Homer -kız kardeşi evden dışarı koşup bağırırken ve sonra komşu eve koşup tekrar geri gelirken- hareketsiz kalır. Kamera küçük kızı takip etmek için pan yapar. Tüm bu koşuşturmanın ve kargaşanın ortasında Homer'ın hareketsizliği sarsıcıdır.

Sonraki çekim, taksi içinden yapılan çekimi tekrar eder. Homer kız kardeşine sarılmıştır ve ailesi onu karşılamak üzere evden çıkmışlardır. Tam bu noktada müzik yükselerek ailenin yeniden bir araya gelişiyle oluşan duygusal yoğunlaşma ile uyumlu hale gelir. Fakat bu sıcak görüntü, taksinin kapısına ait soğuklukla zedelenir. Bir şeyler yanlıştır ve bizler neyin yanlış olduğunu henüz bilmeyiz. Fakat taksinin içinden yapılan çekim bize bir şeyler anlatmaktadır. Belki de Homer'ın aklı, hala, savaş deneyimlerinde kalmıştır. Aslında daha taksiden tamamen inmediğini düşünmek mümkündür. Duygusal olarak geçmişe saplanıp kalmıştır.



Figür XXIII > Hayatımızın En Güzel Yılları. Homer taksiden çıkar fakat kameranın perspektifi taksi içindeki diğer adamların tarafında kalmıştır.



Figür XXIV > Hayatımızın En Güzel Yılları. Evin içinden yapılan bu çekim Homer'ın nasıl karşılanacağı ile ilgili korkularını kayda alır.

Bir sonraki çekimde geçmişi geçmişte bırakamamasının yaşamını nasıl etkileyeceğini daha iyi anlarız. Öncekiler gibi bir orta planda kamera Homer ve ailesinin arkasında konumlandırılmıştır. Görüntü yönetmeninin tüm karakterleri görüntünün sol tarafına sıkıştırdığına dikkat edin. Neden? Görüntün bir yanı ile Homer'ın kız arkadaşı Wilma'nın yaşadığı evden çıkarak onu karşılamaya gelmesini gösteren görüntünün diğer yanı arasında büyük bir boşluk ya da mesafe açılır. Geniş açı ve sıkışık olmayan bir çerçeveleme kullanarak sinemacıların Homer ve Wilma arasında ne kadar büyük bir mesafe yarattığına dikkat edin. İkili arasındaki yabancılaşmanın görsel bir ifadesidir. Dört yıldır uzaklardadır ve korkunç şekilde yaralanmıştır. Bu görüntünün görsel düzenlemesinden kendisini yeniden keşfetmesinin ve eski ilişkisini yeniden tesis etmesinin oldukça güç olacağı sonucuna varırız. Fakat burada görüntü yönetmeninin bakış açısından başka şeyler de vardır. Sinemacılar burada hem Homer'ı hem de kız arkadaşını aynı anda odakta tutan derin odak objektifler kullanmışlardır. Erkek ile kadın arasındaki mesafe zorluklar olacağına işaret etse de her iki karakter arasında yine de bir bağlantı mevcuttur. Ve bu da görüntüye bir umut ışığı katmaktadır.

Kız arkadaşı evinden çıkar ve ilk yakın planı görürüz. Wilma, kompozisyon vasıtasıyla, bir yakınlık ve başarılı bir ilişki olasılığı vaadiyle ilişkilendirilir. Fakat Homer bu denli büyük bir yakınlığı sahiplenmeye hazır değildir.

Bir sonraki planda Wilma sarıldığında (tüm aileyi çerçeve içine yerleştiren bir orta planda) Homer ellerini kaldıramaz (savaşta kaybettiği her iki elinin yerine kancalar takılmıştır). Bu noktada hareketsizliğinin anlamı açıklık kazanır. Görsel hareketsizliği duygusal bir katılığı ifade etmektedir ve bu da en büyük engelidir. Başkalarıyla iletişime geçememekte, onların yardımlarını kabul edememekte ve yaşamda ileri doğru yol alamamaktadır. Kameranın Homer'ın arkasında konumlanması duygusal bir açıklık yoksunluğu hissini ve kendisiyle ve çevresindekilere karşı dürüst olma konusunda (engellilik durumu bağlamında) başarısız olacağı duygusunu güçlendirmektedir.



Figür XXV > Hayatımızın En Güzel Yılları. Küçük kız ağabeyinin dönüşünü kutlarken kamera onu takip etmek üzere pan yapar. Çekimdeki abartılı hareket Homer'ın duygusal hareketsizliği ile tezat oluşturmaktadır.

Her görüntünün çözümlemesi, filmin tüm savını kapsayacak şekilde, geliştirilmelidir. Bu sekans bir bütün olarak filmin savma ne kadar uyuyor? Film II. Dünya Savaşı gazilerinin sorunlarını anlatmaktadır ve farklı ekonomik sınıflara mensup üç erkek seçerek Amerikan toplumundaki üç sınıfın birbiriyle uyum içinde var olabileceğini ima etmektedir. Savaştan dönen gazilere yeterince yardımcı olmayan iş camiası eleştirilmektedir. Film, zenginlerin, zengin olmayanlar için daha fazla ekonomik fırsat yaratmak adına daha fazla çabalaması gerektiğini savunmaktadır. Bu sekans, izleyicilere savaş gazilerinin perspektifini verecek biçimde bakış açısı çekimleri kullanarak bu savını daha fazla destekler. Bu çekimler nedeniyle dünyayı gazilerin gözünden görürüz. Bu yöntem sayesinde onları daha iyi anlarız. Bu sekans, izleyicinin II. Dünya Savaşı gazilerinin karşılaştıkları sorunları daha somut biçimde kavramasını sağlayarak filmin savını güçlendirir.



Figür XXVI > Hayatımızın En Güzel Yılları. Taksi içinden yapılan beklenmedik bir çekim Homer'ın hala geçmişe saplanıp kaldığını ima etmektedir.



Figür XXVII > Hayatımızın En Güzel Yılları. Burada alan, Homer'ın eski kız arkadaşıyla yeniden başarılı bir şekilde bir araya gelmesini engelleyen duygusal bir mesafeye işaret eden görsel bir araç olarak kullanılmıştır.



Figür XXVIII > Hayatımızın En Güzel Yılları. Yakın plan çerçeveleme, Homer adına duygusal bir yenilenme olasılığına işaret eder.



Figür XXIX > Hayatımızın En Güzel Yılları. Bu orta planda Homer donup kalmıştır. Kız arkadaşına sarılamamakta ve –en azından şimdilik- yuvasına ait dünyaya yeniden girememektedir.

FİLM ÜZERİNE YAZMAK: ETKİN İZLEME SANATI

Bir filmi sadece eğlenmek için izliyorsak sadece keyif alırız ve asla notlar tutmayız. Fakat filmleri akademik bir gözle izlediğimizde buna etkin izleme denir; izleriz, üzerine düşünürüz, notlar alırız ve çözümlemeler yaparız.

Film çözümleme genellikle "eleştiri" olarak adlandırılır. Eleştiri "kötüleme" değildir. Filmler üzerine eleştirel ve analitik yazılar yazarken olumsuz reaksiyonlar göstersek bile asıl amacımız filme ait göstergeleri kullanarak eserin anlamını ortaya çıkarmaktır. Eleştirel yazım yazan kişinin metin ile arasına mesafe koymasını gerektirir. Karakterin başarılı olup olamayacağıyla ilgilenmek yerine, yazar, karakteri nesnel olarak incelemeli ve karakteri oluşturan nitelikleri, filmin tasarımı içinde hangi işlevleri yerine getirdiğini ve dünya hakkındaki görüşleri nasıl ifade ettiğini incelemelidir.

Film üzerine eleştiri yazmak çoğu zaman filmin birden çok kez izlenmesini gerektirir. Filmi ilk izlediğimizde sıradan bir seyirci gibi tepki veririz – her ne kadar özel olarak dikkatle izlesek ve rasgele notlar alsak da. Filmi bir daha izlediğimizde bir sinemacı gibi düşünmeye çalışırız; filmin nasıl oluşturulduğunu, yönetmenin bir aksiyonu neden şu ya da bu yolla kayda aldığını sormaya başlarız. Metinsel çözümlemeye imkan verecek bir bakışla filmi izleriz – film teknikleri nasıl kullanılmıştır? Anlatı nasıl yapılandırılmıştır? Yönetmen hangi türden değerleri yüceltmiştir ve bunu nasıl gerçekleştirmiştir?

Filmler hakkında eleştirel metinler oluşturmak için bazı yararlı noktalar şunlardır.

Kendinize, yönetmenin bir şeyi neden özellikle o şekilde yaptığını sorun? Kameranın konumu neden orasıdır? Neden belirli renkler kullanılmıştır? Görüntü neden böyle görünmektedir? Bir görüntü belirli bir yolla oluşturulduğunda yönetmenin bunu neden böyle istediğini belirlemeye çalışın. Film karakteriyle ya da filmin olay örgüsünü taşıyan olaylarla ve çatışmalarla kıyaslanınca görüntü neden bu şekilde oluşturulmuştur?

Filmleri izlerken yazma pratikleri yapın. Film izlerken not alma alışkanlığı edinmek önemlidir. Sinema üzerine çalışan akademisyenler filmleri, üzerine çalışırken, pek çok kez izlerler fakat maalesef bizler, ancak derslerdeki kısıtlı zamanlarda, filmleri izleme şansına sahip oluyoruz. Bu süreci verimli biçimde değerlendirmenin yolu dikkatlice notları almaktır. Almamız gereken bazı önemli notlar şunlardır: Filmin adı ve yönetmeni, ana karakterlerin adları ve onların birbirleri ile olan ilişkileri, ortam (coğrafi ve tarihsel olarak) ve temel anlatı noktaları ve olayları. Eğer bunlardan herhangi birini kaçırırsanız, eksik olan yerleri doldurmak için internet sitelerini (örneğin www.imdb.com) kullanmayı deneyin.

Ayrıca orta plan (OP) ya da yakın plan (YP) gibi film teknikleri ve yüksek açı (YA) gibi temel açılar ve pan çekimi (PÇ) gibi temel kamera hareketlerini tanımlamak üzere kısaltmalar kullanmalısınız.

Eleştirel makaleler yazarken film yorumcularının kullandığı dilden kaçınınız. "Muhteşemliğin" seviyelerinin eleştiri yazımında yeri yoktur. Sizin işiniz değer biçmek değil, anlamaktır. Ayrıca yorumda bulunmamaya ve yargılamamaya çalışın. Elbette bir film farklı şekilde bitebilir, bir karakter daha mantıklı davranarak kendi yazgısını değiştirebilir ve birileri çıkıp bu olayların hepsi gerçek hayatta oldu mu diye sorabilir. Fakat bizim buradaki amacımız için tüm bu soruların ve düşüncelerin bir kenara bırakılması gerekmektedir.

Okuyucularınızı aklınızdan çıkarmayın. Kimin için yazıyorsunuz? genellikle yazdıklarınız öğretmeniniz ve belki de sınıf arkadaşlarınız içindir. Onlar da büyük ihtimalle üzerine yazdığınız filmden haberdardırlar. Bu nedenle filmin uzun özetini ve yönetmenin kariyerinin tarihini yazmayabilirsiniz – tabi öğretmeniniz tersini söylemediği müddetçe. *Demir Adam* (*Iron Man,* 2008) üzerine yazarken, örneğin, filmin ayrıntılı bir özetini vermenize gerek yoktur. Bunun yerine, film hakkındaki çıkarımlarınızı anlatırken ihtiyacınız olacak olay örgüsünün detayları üzerine yoğunlaşmalısınız. Tony Stark bir milyarderdir; kişisel yardımcısıyla tuhaf bir ilişki ya-

şamaktadır; Afganistan'la yaptığı silah ticareti anlaşması nedeniyle suçluluk duymaktadır; bir dergi çalışanı ile kısa süreli romantik bir ilişkisi olmuştur. Bunlardan herhangi biri filmle ilgili savınızı açıklama hususunda size yardımcı olabilir fakat bunların hepsinin, film üzerine yazdığınız makalede kullanılması çok düşük bir ihtimaldir.

Eleştirel yazım sırasında filmin ilginizi çekebilecek bir yönünü tercih edin; renk kullanımı ya da ihanet teması veya belirli bir karakterin betimlenme yolu, vs. gibi. Örneğin Amerikalı iş adamları *Avatar* filminde farklı *Demir Adam* filminde farklı betimlenmektedir. Bu durum hangi farklılıklara neden olmaktadır? Kitabın ikinci kısmında göreceğiniz üzere eleştiriden, psikolojiden ve politikadan tarihe ve hatta bilime kadar pek çok alanı kapsar.



Figür XXXI & XXXII > Ameile. Yönetmen Jean-Pierre Jeunet renk paletini sergiler: kırmızı, yeşil, turuncu.

Eleştirel yazımda bir film hakkında vurgulamak istediğiniz noktayı filmin belirli yönlerine göndermeler yaparak ya da iddianızı destekleyecek sahnelere atıflarda bulunarak savunmalısınız. Belirli bir çekimi ya da sekansı tanımlayın. Filmsel göstergeler kullanarak destekleyemeyeceğiniz oldukça genel çıkarımlarda bulunmaktan kaçınınız.

Bir film üzerine analitik ve eleştirel olarak düşünürken onu parçalara ayırmanız gerekir – çekimler, kurgu, kompozisyon, aydınlatma, set, karakterler, vs. Farklı parçaların anlam yaratmak adına nasıl birlikte işlediğini belirlemeye çalışın.

Eleştiri yazıları genellikle beş bölümlü formatı kullanır. İlk bölümde üzerinde duracağınız noktayı açıklarsınız. Sonraki üç bölümde savınızı destekleyecek göstergeleri sunarsınız – genellikle filmin üç ayrı parçasından son derece spesifik ve kesin alıntılar gösterirsiniz. Son bölümde ise savınızın farklı yönlerini bir araya getirirsiniz ve sonuca ulaşırsınız.

Örneğin, "Jean Pierre Jeunet'nin *Amelie* filminde renk kullanımı" üzerine hazırlanmış eleştirel bir makale şöyle başlamalıdır:

> Jean-Pierre Jeunet'nin Amelie adlı filmi, dünyayı betimleyen renklerin, en az anlatılanın kendisi kadar önemli olduğu bir tablo gibi işler. Filmde öne çıkan renkler yeşil, kırmızı ve turuncudur. Metro istasyonları gibi filmsel ortamlar, gerçekçi bir filmde, daha soluk, kirli ve gri görünecekken, bu filmde doygun yeşillerle parıldamaktadır. Normalde her renkten kıyafetler giyecek olan karakterler de, filmde, iki temel renk olan kırmızı ve yeşil tonlarının hakim olduğu giysilere sahiptir. Burada yeşilin gizlilik durumunu ima eden bir renk olduğunu düşünüyorum; öyle ki yeşil bitkiler, daha çiçeklenmeden önce yaşamı içlerinde gizlerler. Kırmızı ise hayat içinde karşılaşılacak tutkulu bir bağlanma olasılığını ima etmektedir. Film boyunca Amelie korkularının üstesinden gelmek, daha dışa dönük olmak ve sevdiği adamla temas kurmak için yeşilden kırmızıya doğru yönelmelidir. Eğer yeşil içe dönüklüğe ait bir göstergeyse, kırmızı da risk almayla, aşık olma olasılığıyla ve kişinin kendisini çevreleyen dünya-

ya açılmasıyla ilişkilendirilmiştir. Bu iki temel renk birleştiğinde ise, film içinde bir karakterin başarılı bir romantik ilişki ile ilişkilendirdiği turuncu renk ortaya çıkar. Filmin son görüntülerinde baskın olan renk de turuncu olacaktır.

Bu giriş paragrafı film hakkında bir düşünceyi dile getirir ve bir film içinde işleyen sinemasal tekniklerin (bu örnekte, yapım tasarımı) esere ait temanın geliştirilmesindeki rolüne işaret eder. Ama hala belirli görüntülere dayanarak yazarın filmle ilgili iddialarını desteklemez ya da haklı göstermez. Bu süreç bundan sonraki birkaç paragrafta göze çarpar. Olası paragraflardan biri şu olabilir:

Film boyunca kırmızı ve yeşil renkler bir denge hali içindedir fakat belirli sahnelerde tek bir renk baskın hale gelir. Amelie'nin evinde her iki renkten de bulunur fakat kırmızı daha baskındır çünkü, her ne kadar utangaç ve içe kapalı bir yaşam sürse de, Amelie ruhunda saklı tutkular taşımaktadır. Utangaçlığının ve içe kapanıklığının doruklarındayken soğukluğu, kendine hakim olmayı ve tutku yoksunluğunu simgeleyen yeşil kıyafetler giyer. Fakat yeşil aynı zamanda doğanın ve gelişme potansiyelinin de rengidir ve bu rengin -tıpkı Amelie gibi- çok şey öğrenmesi, evini terk etmesi ve dünyayı keşfetmesi gereken babasıyla bağlantısı açıktır. Baba, evini bir hapishane gibi gösteren bir bahçe kapısının yanında resmedilmiştir ve oldukça fazla vakit geçirdiği arka bahçesi aşırı baskın derecede yeşile boyanmıştır. Tıpkı onun gibi Amelie de suskun ve çekingen bir karakterdir ve genellikle yeşil ağırlıklı giyinir. Fakat, iki yalnız ve beceriksiz karakter olan Joseph ile Georgette'nin arasını yaparken kırmızılar da giyer. Ayrıca Amelie, daha sonra aşık olacağı Nino ile karşılaştığında da kırmızı giymektedir. İlk olarak Abbesses metro istasyonunda karşılaşırlar ve bu mekan, post prodüksiyon aşamasında yapılan değişikliklerle, oldukça yeşil bir görüntüye sahip olur. Fakat, istasyon boyunca yürüyen Amelie'nin kırmızı giyindiğinin de altını çizmek gerekir. Kendi ruhunda tutkulu bir canlanma potansiyeli taşımaktadır. Bu düşünce metro istasyonunun duvarlarını kaplayan ve portakallarla bezeli reklam afişleri ile desteklenir. Bu sahne boyunca kör bir adam bir aşk şarkısı çalmaktadır ve Amelie ile ku-



Figür XXXIII & XXXIV > Amelie. Amelie ve Nino bir yanı yeşil, diğer yanı kırmızı olan kapıya yaslanmıştır.

rulan kıyaslama açıktır. Ruhunda romantik özlemler barındırsa da kendisini çevrelen aşk olasılıklarına karşı kördür. Portakal resimlerinin önünde oturan kör adamın çaldığı aşk şarkısının sesine doğru ilerledikten sonra Nino ile ilk kez karşılaşır. Filmin temel renkleri (yeşil, kırmızı ve turuncu) bu sahnede mevcuttur.

Yazının savını haklı çıkarmak üzere gözler önüne serilen ipuçlarına ait bunun gibi birkaç paragraftan sonra film hakkındaki gözlemlerinizi ve düşüncelerinizi özetleyen bir paragraf ile sonuca ulaşmalısınız. Bunu yapmanın yollarından biri aşağıdadır:

Amelie'de renk sadece ruh hali ile değil aynı zamanda varoluşsal koşullarla da ilgilidir. Filmin savına göre bazı insanlar dünyadan korkarlar. Cam kemik hastalığından mustarip Defayel gibi saklanırlar,

asla dışarı çıkmazlar, aynı resmi tekrar ve tekrar çizerler. Rutinler ve alışkanlıklar onları rastlantılardan ve yaşama dair ilişkilerden korur fakat aynı zamanda onları hayatın dışına iter. Tıpkı asla rengarenk çiçekler veremeyecek şekilde serpilen yeşil bitkiler gibi saklı bir hayat sürdürürler. Bu renksel dualite, Nino ve Amelie arasındaki etkileşimi, -filmin finaline doğru- en sonunda romantik olarak birleştikleri sahnede, düzenler. Her ikisi de yanağını aralarındaki kapıya dayamıştır. Kapı Amelie'nin tarafında kırmızı, Nino'nun tarafında yeşildir. Bu ana kadar aralarındaki iletişim notlar ve fotoğraflar gibi, gerçekliği temsil eden ama bizzat gerçek olmayan göstergelerle sağlanmıştır. Tam Nino konuşmaya başlayacakken (yeniden göstergelerin aracılığının kullanımı) Amelie susmasını ve fiziksel bir temasta bulunmasını ister. İki aşık gizlilik durumundan kişiliklerindeki ve ilişkilerindeki eksiği tamamlamaya doğru adım atarlar. Aynı zamanda yaşamdan kopma ve hayattan uzaklaşma konumlarından yaşama etkın olarak dahil olmaya ve gerçek fiziksel temasa ait evrene geçerler. Film boyunca Jeunet bu temayı kırmızı ve yeşil renkleri kullanarak detaylandırır fakat artık bu iki rengin karışımı olan renk (turuncu), daha önce görülen çağrıştırıcı girişimden sonra, büyük numarasını gözler önüne serer. Filmin bir noktasında karakterlerden biri aşkı turuncu bir gün ile tanımlar; turuncu, elbette, renk tayfında kırmızı ve yeşil arasında yer alır. Buna uygun biçimde film, Amelie ve Nino turuncu rengin hakim olduğu bir günde, Paris sokaklarında motosiklete binerken sona erer.

Bu kitabın amacı filmlerin nasıl daha iyi çözümlenebileceğini öğretmektir. Fakat şunu aklınızdan çıkarmayın ki filmler üzerine dikkatlice düşünmek (onlar üzerine eleştirel yazılar yazmak) film izleme deneyiminden alınan zevke engel olmaz. Çok kısa zamanda, bir filmi birden fazla ve etkin biçimde izlemenin eserin anlamına ve bunu izleyiciye ulaştırmak için kullanılan sinemasal tekniklere ait derin kavrama yetisi bahşedeceğini göreceksiniz. Ayrıca filme ait anlamların kültürümüz içindeki rolünü görme fırsatı da verecektir.



Figür XXXV > Ameile. Amelie ve Nino artık kırmızı ve yeşili birleştirerek turuncu elde eder.

KISIM 1: TEKNİK ve ANLAM

1. Kompozisyon

Eğer bir filmi izlerken görüntüyü duraklatırsanız fotoğrafı andıran bir şey görürsünüz. Fark, film görüntüsünü oluşturan her şeyin, gerçek yaşamı çağrıştırma adına bilinçli olarak bir araya getirilmiş, yapay olarak düzenlenmiş unsurlardan oluşmasında yatmaktadır. Bir film görüntüsünde gördüğünüz şeylerin pek azı rastlantısal olarak kayda alınmıştır.

Yönetmenler için görüntülerin kompozisyonu öykü anlatımı ve düşüncelerin iletilmesi için önemli bir yoldur. Düzenlenmiş bir görüntünün önemli bir özelliği ise çerçevenin konumudur. Çerçeve filme alınan nesneye yakın da olabilir (sıkışık) uzak da (ferah). Bunların her biri farklı anlamsal etkiler doğurur.

Ömre Bedel Kadın (*Mildred Pierce*, 1945) filminden alınan bu görüntü sıkışık biçimde çerçevelenmiştir ve figürlerin etrafında ol-



Figür 1.1 > *Ömre Bedel Kadın*. Görüntünün sıkışık çerçevesi Mildred'in gelenek karşıtı tutkularının kanun tarafından baskılandığı düşüncesi ile uyumludur.

dukça az boş alan vardır. Görüntü, Mildred'i polisler arasında tuzağa düşmüş şekilde göstermek üzere Akademi –çerçeve– oranına ait (1.35:1) sınırlı çerçeve alanı içinde düzenlenmiştir. Kızını korumak üzere işlenen cinayeti bir arkadaşının üzerine yıkmaya çabalamaktadır. Fakat aynı zamanda, boşanarak ve başarılı bir iş kadını haline gelerek egemen toplumsal cinsiyet normlarından uzaklaşmıştır. Bu iki "suçu" nedeniyle polis tarafından sıkıştırılmıştır.

Çöl Aslanı filmine ait sıkışık olmayan çerçeve ise oldukça farklı bir anlam etkisi yaratır. 1.75:1 olan geniş ekran çerçeve oranının avantajlarını, figürleri çevreleyen tehlikeli bir boş alan duygusu yaratmak üzere kullanır. Geniş açı görüntü filmin temasını dile getirir: Uygarlık, kurumları kolayca yok edilebilen kırılgan bir yapıdır.

Çerçeve içindeki nesnelerin düzenlenmesi değer vermeye ait belirli sağduyu prensiplerine itaat eder. Bir yönetmen, genellikle, çerçevenin merkezindeki ya da görüntünün üst yarısındaki karakterlere daha fazla önem ve değer atfeder. Daha az değere sahip olan ya da ikinci planda kalan karakterler ise görüntünün alt yarısında ya da çerçevenin yanlarına yakın konumlandırılırlar. Görüntünün alt yarısı genellikle değer azaltma yönteminin işlevi olarak anlama hizmet eder.



Figür 1.2 > *Çöl Aslanı*. Geniş açı çerçeve formatı ve açık çerçeve boş alanlara daha belirgin anlamlar yükler.



Figür 1.3 & 1.4 > Miras. Kompozisyon baskıcı baba ile kızı arasındaki güç ilişkilerinin değişmesini betimler.

Örneğin *Miras* (*The Heiress*, 1949) adlı filmde bir baba ve kızı, damat adayı konusunda tartışmaktadır. Kızın sevdiği adamla evlenmesine izin vermeyen baskıcı baba, haklı olarak, adamın kızın zenginliğinin peşinde olan bir servet avcısı olduğunu düşünmektedir. Filmin başında baba ekranın üst yarısında ve merkezdedir. Filmin bu noktasında kızını, onu sevmeyen biriyle evlenmenin getireceği tehlikeler konusunda uyarmaktadır. Kızın yaşamında babanın baskın rolü görüntüdeki konumu ile ifade edilmektedir. İkinci görüntüde, filmin ilerleyen dakikalarında, kız babasına karşı gelir. Babasını, hayatındaki tek romantik aşkı çaldığı için suçlamaktadır. Şu anda baba ekranın alt yarısında, kızı ise üst yarısında yer almaktadır.

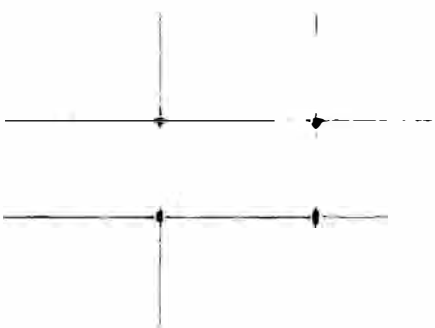
Alan ve konuma dair genel kullanımların anlamı değişir. Yani çerçeve içinde her zaman yukarda olan kişi daha fazla güce ya da aşağıda olan kişi daha az değere sahip değildir. Kimi zaman ana karakter acıma ya da empati yaratmak amacıyla çerçevenin kenarlarına yerleştirilebilir. Örneğin *Aşk Zamanı* (*In the Mood for Love*, 2000) filminden alman aşağıdaki görüntüde karakter görüntünün sol alt çeyreğinde konumlandırılmıştır. Fakat bu konum ne olumsuzdur ne de değer azaltıcı bir işlevi vardır. Eşinin başka bir adamla ilişki yaşadığını yeni öğrenmiştir; ihanete uğramıştır ve görünüşte olumsuz olan çerçeve içi konumu ona sempati beslememizi sağlamaktadır.



Figür 1.5 > *Aşk Zamanı*. Karakterin ıstırabı çerçeve içi konumuyla ifade edilmektedir.

Aşk Zamanı filmindeki karakterin konumu görüntü yönetmenlerinin çerçeve içi yerleştirme tercihlerine uygundur. Görüntü yönetmenlerinin üçte bir kuralına göre görüntüyü hem dikey hem de yatay olarak üç parçaya ayırırsanız dörder dörtgenin aldı dört noktada kesişmiş olur. Bu kesişim noktaları görüntü yönetmenlerinin dengeli görüntüler yaratırken kullanmayı tercih ettikleri noktalardır.

Önemli karakterlerin adaletsizlik kurbanı olduklarını göstermek üzere, onları, çerçevenin alt yarısına yerleştirmek de mümkündür. *Devlet Düşmanı* (*Enemy of the State*, 1998) adlı filmde ahlak sahibi olan fakat birazdan cinayete kurban gidecek olan adam çerçe-



Figür 1.6 > Sinematografinin üçte bir kuralı görüntü yönetmenlerinin tercih ettiği çerçeve içi noktaları belirler.

venin alt yarısındadır. Fakat bu örnekte konumlandırma üstünlüğü vurgulamaktadır. Tehditkar bir tavırla sol taraftan yaklaşan kişi oturan adama zarar verecektir. Burada, çerçevenin alt yarısındaki adam görüntünün merkezindedir ve bu, çerçeve altı-üstü çatışmasına göre, daha önemlidir.



Figür 1.7 > *Devlet Düşmanı*. Çerçevenin alt yarısındaki konum izleyicide empati yaratmaktadır.

12 Öfkeli Adam filminde iyi karakter çerçeve içi hem üst hem de alt konumları birbiri ardına gelen görüntülerde işgal etmektedir. Bir cinayet davasında sadece tek bir jüri üyesi (8 numara) "suçlu değil" kararında ısrarcıdır. Sonuç olarak tüm diğer jüri üyelerini ikna etmeyi başarır fakat bu süreç zorludur ve çatışmalarla bezenmiştir. 8 numaralı jüri üyesi kendi konumunun doğruluğunu ifade edercesine diğer jüri üyelerinin üzerinde görünmektedir fakat aynı zamanda, işinin ne kadar zor olduğunu göstermek üzere, çerçevenin alt yarısında da kompozisyona dahil edilmiştir. Buna rağmen, diğer jüri üyeleri görsel olarak onun üzerine çıktığında bile, ana karakter, erdemini vurgulayacak biçimde çerçevenin merkezinde konumlandırılmıştır. Diğer üyeler görünen alanda (ve tartışmada) baskın olabilir ama izleyici görsel olarak 8 numaranın haklı olduğunu hissetmektedir.

Görüntüdeki alanın dağılımı da anlam yaratmak üzere kullanılabilir. *Şeytan Duymadan Önce* (*Before the Devil Knows You're Dead*,




Figür 1.8 & 1.9 > *12 Öfkeli Adam*. Çerçeve içi konumlandırma görsel olarak kimin erdeme ve güce sahip olduğunu anlatmaktadır.

2007) filminde Hank ve Andy paraya ihtiyacı olan iki kardeştir ve kendi ailelerine ait kuyumcuyu soymaya karar verirler. Soygun yolunda gitmez ve anneleri ölür. Bu aile içi ihanet öyküsünde Andy Hank'ten baskındır ve bu durum hem üstün pozisyonu hem de görüntü içerisinde kendisine verilen daha fazla alan ile filme alınır.



Figür 1.10 > *Şeytan Duymadan Önce*. Karakterlerden birine, diğeri üzerindeki baskınlığını göstermek üzere daha fazla alan ayrılmıştır.

Boş alan, anlamsal vurgular yapmak üzere de kullanılır. Bir firmaya ilk kez cinsel taciz davası açılmasını konu alan *Tek Başına* (*North Country*, 2005) adlı filme ait görüntüde bekar bir anne ve bir maden işçisi olan Josey iş arkadaşı olan bir erkek tarafından tacize uğradıktan sonra çaresizlik içinde bir bankın üzerinde oturmakta-

dır. Kadının küçük figürü ile onu çevreleyen boş alan arasındaki dengesizlik, Josey ile kıyaslandığında şirketin sahip olduğu muazzam gücü betimlemekte iyi iş çıkarır. Kadın kendini ufacık hissetmektedir ve çerçeve içinde figür ile alan arasındaki dengesizlik kadının duygusal durumuyla ilişkili olarak mükemmel bir gösterge sağmaktadır.



Figür 1.11 > *Tek Başına*. Negatif alan karakterin filmin bu anındaki yabancılaşma duygusunu ve ıstırabını büyütmektedir.

Kompozisyon aynı zamanda ön plan ve arka plan gibi görsel düzlemlere de dayanmaktadır. İtalyan Yeni Gerçekçiliği akımına ait olan *Bisiklet Hırsızları* (*Ladri di biciclette*, 1948) adlı filmde Antonio ve Maria, II. Dünya Savaşının hemen ardından Roma'nın dışında kalabalık bir gecekondu mahallesinde yaşayan yoksul bir çifttir. Antonio duvarlara afiş asarak para kazanmaktadır fakat bir bisiklet almaya parası yetmemektedir. Maria bir fedakarlık yapar ve evlendiklerinde aldıkları değerli çarşaf takımlarını satarak Antonio'nun ihtiyacı olan parayı sağlar. Görüntüde, Maria ön plandaki masa üzerine ağır bir su kovası koyar. Bu sırada Antonio, arka planda, ayaktadır. Kadının kompozisyonda ön plana yerleştirilmesi onun suskun tahammülüne ve yüksek çalışkanlığına dair faziletin kocasına ihtiyacı olacağı desteği vereceğini önceden göstermektedir.

Karakterleri arka plana yerleştirmek onları küçültür ve bu da ahlaki çöküşle ilişkilendirilebilir. Örneğin *Şeytan Duymadan Önce*



Figür 1.12 > *Bisiklet Hırsızları.* Maria'nın ailesi için üstlendiği ağır çalışma ön plana çıkarılırken yapmak üzere olduğu muazzam fedakarlık izleyiciye önceden hissettirilir.

filminde yönetmen Sidney Lumet Hank karakterini, suç işlemeyi kabul ettiğini kardeşine söyletmek üzere, çerçevenin derin arka planına doğru yürütür. Bu suçun ailesine ait kuyumcuyu soymak olduğunu henüz bilmemektedir fakat görüntü yapısı karakterin boyutundaki küçülmeyi izleyiciye aktarır.

Bir görüntüde küçük ve arka planda olmak her zaman kötü bir şey değildir. *Bisiklet Hırsızları* filmindeki görüntüde Antonio arka planda kaldığı için onun hakkında kötü şeyler düşünmeyiz. Benzer şeklide *Rıhtımlar Üzerinde* filmindeki bu görüntüde kahraman arka plandaki küçük bir figür olarak gösterilmiştir. Fakat o giderken, diğer karakterlerin hepsinin ona doğru nasıl döndüğüne dikkat edin. Bu erkeklerin hepsi yozlaşmış bir birliğin üyeleridir ve onların duruşlarıyla biçimlendirilen kompozisyonun yönü ana karakteri göstermektedir. Arka plana yerleştirilmiş olsa da görsel ilginin merkezindedir. Filmin kahramanıdır ve bu görüntü, onu ahbap-



Figür 1.13 > ***Şeytan Duymadan Önce***. Karakter görüntünün arka planına doğru ilerlerken ahlaki açıdan itibarını kaybetmektedir.



Figür 1.14 > ***Rıhtımlar Üzerinde***. Arka plandaki bir figür ilginin merkezinde, görüntünün en değerli noktasındadır.



Figür 1.15 > *Ömre Bedel Kadın*. Uçgen kompozisyon düzenin yeniden sağlandığını ima eder.

larından ayıran ahlaki özelliklere sahip olduğunu ima etmektedir. Arka plandaki konumu, bu nedenle, olumlu bir vurgudur.

Çerçeve içi kompozisyon unsurları düzenli ve simetrik de olabilir, düzensiz ve asimetrik de. Simetrik kompozisyonlarda, genellikle, hatlar birlikte gruplanan öğeler arasında çizilir. Sıklıkla ortaya üçgenler gibi şekiller çıkar. *Ömre Bedel Kadın* filmine ait bu görüntüde Mildred'in kızı, filmin başındaki cinayetin faili olarak yakalanır. Sinemacılar burada düzenin en sonunda yeniden tesis edildiği duygusunu, oldukça simetrik bir kompozisyon vasıtasıyla izleyiciye iletir.

Simetrik kompozisyon örtük bir düzen duygusuna bağlıymış gibi görünürken, ayrıca, bir çatışma ile de nitelenebilir – çarpışan taraflar arasındaki simetrik denge. Bunlarla birlikte, insanların hür iradeleri üzerine dayatılan çok katı, otoriter ve adaletsiz bir toplumsal düzeni olumsuz bağlamda resmetmek için de kullanılabilir.

Başta boşanan sonda ise yeniden bir araya gelen bir çiftin öyküsünün anlatıldığı *The Philadelphia Story*'de Tracy zengin bir ailenin kibirli kızıdır; Dexter ise sevimli bir hergeledir. Tracy'nin başka bir adamla evleneceği gün Dexter, kadının planlarını alt üst etmek ve onu geri kazanmak üzere ortaya çıkar. Başarılı da olur. Fakat kadın, ilk olarak, tevazu sahibi ve daha az bağımsız olmayı öğrenmelidir. Bu simetrik görüntüde Dexter Tracy'nin annesi ve genç kız kardeşi ile birliktedir. Başlarıyla çizilen kompozisyon hattı birlik ve uyuma işaret etmektedir. Dexter artık görsel ve sosyal olarak aile birliğine rahatlıkla girdiği için başarıya ulaşacağını tahmin ederiz. Tracy ise, tam tersine, ekranın sağ kenarına sıkıştırılmıştır. Kadın simetrinin dışında tutulurken ekranın iki eşit biçimde dengelenmiş bölümü arasında başka bir simetri vardır. Tracy görüntünün sol yanındaki topluluktan dışlanmasına rağmen izleyici bu topluluğun eninde sonunda birleşmek için bir yol bulacağını hissetmektedir.

Her ne kadar *The Philadelphia Story*'de olumlu bir anlama sahip olsa da, simetri I. Dünya Savaşı'nın toplumsal eleştirisi olan ve



Figür 1.16 > ***The Philadelphia Story***. Kompozisyondaki simetri.



Figür 1.17 & 1.18 > ***Zafer Yolları.*** Simetri ordu disiplininin katılığını karakterize etmek için kullanılmıştır.



Figür 1.19 > *Ömre Bedel Kadın.* Asimetrik kompozisyon Mildred'i egemen toplumsal cinsiyet normlarına uygun biçimde yola sokmayı amaçlayan filmsel söylemin altını çiziyor.

Stanley Kubrick tarafından yönetilen *Zafer Yolları* (*Paths of Glory*, 1957) filminde tamamen farklı rol oynar. Bu filmde sıradan askerler madalya peşinde koşan komutanlarca vatan haini ilan edilmektedir. Verdikleri imkansız bir görev başarısızlıkla sonuçlandığında, komutanlar sorumluluğu üzerlerine almamak için, üç askerin, diğer askerlere göz dağı vermek adına, idam edilmesine hükmederler. Bu komutanların eylemleri olumsuz biçimde betimlenmiştir ve ordu disiplininin katı karakteri oldukça simetrik görüntülerle ele alınmıştır.

Diğer film türleri asimetriyi kullanırlar. Bu türlerden biri de, 1940'larda popüler olan kara filmlerdir ("film noir").

Bu film türüne kara film denmesinin nedeni bu tarz filmlerde sık sık görülen yoğun ışık kontrastlarıdır. Ayrıca öykülerin ana temaları arasında ahlaksızlık, ihanet, iki yüzlülük ve cinayet yer alan bir film türüdür; olaylar ve karakterler genellikle geleneksel olmayan, sıklıkla asimetrik, kompozisyonlarla betimlenir.

Kara filmlerin klasik dönemi olan II. Dünya Savaşı sonrasına ait *Ömre Bedel Kadın* filminde ana karakter Mildred bir cinayet dolayısıyla polis tarafından sorgulanmaktadır. Fakat film aynı zamanda kocasından boşanma ve bağımsız bir iş kadını olarak yalnız bir hayatı tercih etme kararının sorgulanmasıdır. Savaştan hemen sonra, kadınların çalışma hayatından çekilerek ev yaşamına ve bu yaşama ait kimliklere dönmesinin (savaş döneminde kadınlar harbe giden erkeklerin işlerini devralmışlar ve hatta fabrikalarda işçi olarak çalışmışlardır) ısrarla ve baskıyla teşvik edildiği bir dönemde çekilen film Mildred'in bağımsızlığının büyük zararlara yol açtığını betimlemektedir. Polis müfettişi kadına haddini bildirmelidir. Erkeğe kadın üzerinde görsel bir üstünlük bahşeden asimetrik kompozisyonlar polis sekanslarında oldukça yaygındır.

Bazı görüntüler, kompozisyonlarında simetri ile asimetriyi bir arada kullanır. *Hayatımızın En Güzel Yılları* filminden alınan bu



Figür 1.20 > ***Hayatımızın En Güzel Yılları***. Bu görüntü, II. Dünya Savaşı sonrası Amerika'sında geçerli olan gerilimi betimlemek için simetri ve asimetriyi birlikte kullanır.

görüntüde yoksulluk içinde geçen bir hayatın ardından bir savaş kahramanı olan Fred bir uçağa binmek ve evine dönmek istemektedir. Fakat hiç bilet kalmamıştır. Bu görüntüde havayolu çalışanının masasının üzerine eğilmiş, tatlı sözlerle kadını, kendisini uçağa alması için, ikna etmeye çalışmaktadır. Hemen arkasında siyahi bir bagaj taşıyıcısı, solunda duran zengin iş adamına ait bir bavul ve golf sopaları taşımaktadır. İş adamı eğlence içinde bir yaşam sürerken



Figür 1.21 & 1.22 > ***Şiddetin Tarihçesi***. Simetrik ve asimetrik kompozisyonlar bir adamın normal bir aile yaşamı özlemi ile suçlu geçmişi arasındaki çatışmayı resmetmek üzere kullanılmıştır.

Fred ülkesi için canını tehlikeye atmıştır fakat iş adamının uçak için rezervasyonu vardır ve uçağa binebilir. Sinemacıların Fred'i, önündeki havayolu çalışanından arkasındaki bagaj taşıyıcısına uzanan simetrik bir hat üzerinde ortaya yerleştirdiklerine dikkat edin. Onlar, hepsi birer emekçi olan, eşit bir topluluk oluştururlar ve simetrik hat onları hem birleştirir hem de –onlardan ayrı olarak solda duran– iş adamından farklılaştırır. Bu iş adamı üç karakterin oluşturduğu görsel topluluktan uzak durur görünmektedir. Kompozisyondaki asimetrik unsurdur. Filmin başındaki bu görüntü film boyunca işlenecek olan ve savaştan dönen yoksul gazilerle, varlıklı ama bunu savaş gazileriyle paylaşma konusunda isteksiz iş adamları arasındaki önemli çatışmayı sahnelemek üzere kompozisyonu kullanır.

Çağdaş sinemacılar, anlam yaratmak üzere simetrik kompozisyonları asimetrik kompozisyonlara karşı kullanırlar. *Şiddetin Tarihçesi* (*A History of Violence*, 2005) adlı filmde simetri bir yalan üzerine kurulan kırılgan bir uyumu, asimetri ise yalanın baskı altında tuttuğu gerçeği betimlemektedir. Aile babası ve yaşadığı şehrin namuslu ve cesur vatandaşı olarak bilinen bir adam aslında yeni bir kimlikle ortaya çıkan bir suçludur. Tom Stall bir yalancıdır ve geçmişinde bıraktığı gangsterler onu ele geçirip, yeni yaşamını yok etmeye çalışmaktadırlar. Örneğin burada Tom'un ev yaşamını görüyorsunuz. Kendisinin ve kızının çerçevenin merkezinde nasıl dengelendiğine dikkat edin. Ekranın her iki karşıt tarafında yer alan eşi ve oğlu da mükemmel bir simetri içindedir. Aile, destekleyici bir bütün olarak resmedilmiştir; birbirlerini severler; bu sevgi ruhu yaşam alanlarının dışında kalan vahşi tehlikelerle yan yana getirilmiştir. Bu tehlikeler ortaya çıktığında kompozisyonun nasıl değiştiğine dikkat edin. Bir gangster Tom'un işlettiği restoranda tezgahta oturmakta, Tom'un eşi ise kahve hazırlamaktadır. Kompozisyon asimetriktir; gangsterin formu geniş ve karanlık iken kadın, çerçeve içinde çok daha ufaktır ve kötü adamın aksine oldukça kırılgan görünmektedir.

Öğrenci Alıştırmaları: *12 Öfkeli Adam* (1.28.30 - 1.30.00)

Sekansın kare kare çözümlemesini yapın. Sekansın başlığı "sen yalnızsın" olabilir. Jüri üyeleri arasındaki fikir ayrılıklarını göstermek üzere çekimlerde nasıl kompozisyonlar kullanılmıştır? Sinemacılar açıkça 8 numaralı jüri üyesini (Henry Fonda) desteklemenizi istemiştir. Kompozisyonlar nasıl onun tarafını tutar? Bir türlü ikna olmayan düşmanı -3 numaralı jüri üyesi (Lee J. Cobb)- kompozisyonlarda nasıl resmedilmiştir?

Öğrenci Alıştırmaları: *Işıklar Sönerken* (*Gaslight*, 1944) (25.50 – 27.00)

Nancy ve Gregory'nin, Paula ile kıyaslanınca nasıl çerçevelendiği üzerine düşünün. Çerçeve nasıl bölünmüş ve paylaştırılmıştır? Paula ve Gregory'nin çerçevelenme biçimlerini karşılaştırın. Her karakter nasıl yerleştirilmiştir? Alan derinliği üzerine düşünün – sizce izleyici kiminle empati kuracaktır? Bu sonuca nasıl vardınız? Bu sekansta simetri ve asimetri nasıl kullanılmıştır? Karakterler hakkında neler öğreniriz? Neyin yanıtı verilmez? Sekansın kompozisyonu, anlatıyı nasıl ileri götürür?

Öğrenci Alıştırmaları: *Tenenbaum Ailesi* (*The Royal Tenenbaums*, 2001) (44.37 – 45.19)

Bu sekanstaki karakterler nasıl çerçevelenmişlerdir? Bu sahnelerin kompozisyonunu nasıl tanımlarsınız? Kompozisyon bağlamında size ilginç gelen ya da sizi şaşırtan şeyler nelerdir? Özellikle hangi yönlerden dikkate değerdir? Neden? Bu sekansa ait kompozisyona dayanarak karakterler hakkında neler öğreniriz? Sekansın kompozisyonu, anlatıyı nasıl ileri götürür? Bu sekansın kompozisyonu sizlere tanınmış bir sanat eserini anımsatıyor mu?



Figür 1.23 > *Tenenbaum Ailesi.* Oldukça dikkatlice tasarlanmış görüntü her karaktere çerçeve içinde ayrı bir yer veriyor.

AYRICA BAKINIZ

Cossar, Harper. *Letterboxed: The Evolution of Widescreened Cinema.* Lexington: University of Kentucky Press, 2001.

Gibbs, John. *Mise-en-scene: Film Style and Interpretation.* New York: Wallflower, 2002.

Lazlo, Andrew. *Every Frame a Rembrandt: The Art and Practice of Cinematography.* Boston: Focal Press, 2000.

Mercado, Gustavo. *The Filmmaker's Eye: Learning and Breaking the Rules of Cinematic Composition.* Boston: Focal Press, 2011.

Winston, Brian. *Technologies of Seeing: Photography, Cinematography, and Television.* London: British Film Institute, 1996.

2. Kamera

Bir film izlediğinizde onu kameranın gözü vasıtasıyla görürsünüz. Yani kameranın hareketleri ve nereye konumlandırıldığı filmsel anlamın önemli bileşenlerdir.

Çekimler anlam bakımından sonsuz çeşitlilik gösterir. Yakın planlar genellikle yakınlık duygusu yaratır fakat aşağıdaki görüntüde *Konformist* filmindeki karakterin yakın planı gösterdiğinden fazlasını gizler. Görüntüde başka yere bakan gözler ve karakterin yüzünün üzerine düşen cam sileceğinin oluşturduğu yatay iz karakterin tavrının ikiliğini ifade eder. Aslında bir ihanet misyonunu yerine getiren oldukça tekinsiz bir kişidir.

Genellikle bir orta planda izleyici karakterlerin vücutlarını ve –arka plandaki ortamı tamamen görüntü dışı bırakma eğiliminde olan yakın planla kıyaslandığında- aksiyonun meydana geldiği or-



Figür 2.1 > *Konformist.* Bu karakterin yakın planı ahlaksızlığının göstergesidir.



Figür 2.2 > *The Philadelphia Story*. Klasik bir orta plan.

tamın büyük kısmını görür. Orta planda vurgu karakterlerle onları çevreleyen ortam arasındaki ilişkide değil, karakterler arasındaki etkileşimdedir. *The Philadelphia Story* filminden alınan aşağıdaki görüntü iki kişi arasındaki mücadeleyi göstermektedir; film esasen yakın ve orta planlar üzerine kurulmuştur ve filmde öykünün merkezindeki karakterlerin toplumsal ya da kişisel sorunları anlatı dışı bırakılarak toplumsal ve fiziksel çevre ile neredeyse hiç ilgilenilmemiştir.

Genel çekimler genellikle gayrişahsi ve objektiftir. Görsel çerçevenin içine toplumsal ve fiziksel çevre büyük oranda dahil edilmiştir. *Bisiklet Hırsızları* filminden alının bu görüntüde yönetmen Vittorio De Sica kamerayı II. Dünya Savaşı sonrasının yoksul İtalya'sında devlet destekli konutlarda yaşayan ve en sonunda bir iş bulduğunu yeni öğrenen fakir ana karakterinden oldukça uzak bir noktaya yerleştirmiştir. Bu görüntüde genel planın karakteri, çevresindeki fiziksel çevre ile kıyaslandığında nasıl da küçük gösterdiği-

ne dikkat edin. Boyutlar arasındaki çatışma yaşayacağı hayal kırıklıklarının habercisidir; dünya, gerçekten de, onun için fazla büyük olduğunu kanıtlamaktadır.



Figür 2.3 > ***Bisiklet Hırsızları***. Genel plan ekonomik çevrenin ana karakterden çok daha güçlü olduğu duygusunu hissettirmektedir.

Rıhtımlar Üzerinde filminden alınan sonraki örneklerde iki karakter arasında gitgide gelişen bir ilişkiyi anlatmak üzere, filmin üç farklı noktasında kullanılan üç farklı çekim türüne göz atalım. Film, çıkar peşinde koşan bir sendikaya üye bir liman işçisi olan Terry Molloy'un hikayesini anlatmaktadır. Terry, arkadaşı olan bir liman işçisinin (Joey Doyle) öldürülmesine yardımcı olur. Doyle sendikadaki yozlaşma hakkında federal müfettişlere ifade vermeye karar vermiştir. Öykü ilerledikçe Terry Joey'in kız kardeşi Edie'ye aşık olur ve reformcu bir rahibin etkisi altına girer. Sonuç olarak, yozlaşmış sendikaya karşı ifade vermeye karar verir.

Orta planda Terry ve Edie sıradan bir tanıdık olmanın ötesine geçmeye başlamakta ve birbirlerini daha iyi tanımaya çalışmaktadırlar. İlişkileri daha önemli ve daha yakın hale geldikçe Terry, filmin başında ait olduğu erkek grubundan uzaklaşmaya başlar. Orta plan her ikisinin de aynı anda çerçeve içinde olmasını sağlar ve örtük biçimde bir ilişki (ya da bir ilişki olasılığı) kurar.

Film boyunca ilişkileri derinleştikçe Terry ve Edie arasındaki etkileşimler giderek artan yakın planlarla göz önüne serilir. Aralarındaki duygusal mesafe eridikçe kompozisyon içinde yüzleri ile kamera arasındaki mesafe de azalır. Küçük ama önemli bir düzensel







Figür 2.4 – 2.6 > *Rıhtımlar Üzerinde*. Bir yakın plan, bir genel plan ve bir orta plan giderek gelişen romantik bir ilişkinin farklı anlarını gösteriyor.

hamle ile, yönetmen Elia Kazan Terry'i Edie'den, karşılıklı değişen yakın planlarda, biraz daha aşağıya konumlandırır; çünkü adamın ahlaki ve felsefi konumu ("yaşam bir mücadeledir ve dayak yemeden önce dayat atmak gerekir") Edie'ninkine göre ("insanlar birbirini sevmeli") daha değersizdir.

En sonunda, bir genel planda, Terry Edie'ye kardeşinin cinayetindeki rolünü itiraf eder. Kompozisyonun, her ikisinin de yaşamları üzerinde olumsuz etkiye sahip olan çevreyi nasıl vurguladığına dikkat edin.

Yönetmenler, anlamsal sonuçlar elde etmek adına yakın ve genel planları aynı sekans içinde kullanırlar. Alfred Hitchcock'un *Kuşlar* (*The Birds*, 1963) filmine ait ünlü sahnede Melanie Daniels iki muhabbet kuşunu, peşinde olduğu adam olan Mitch Benner'ın evine teslim eder. Melanie, 1960'ların başında Hitchcock gibi Katoliklerin onaylamadığı bağımsız ve "eğlence meraklısı" genç bir kadındır. Hitchcock'un desteklediği "doğal" kadın rolüne uygun değildir; bu nedenle de doğa Melanie'den intikamını alır. Kuşlar, önceden tanımlanmış belirli toplumsal cinsiyet tiplerine ve formüllerine bağlı kalmamızı sağlayacak doğa güçlerinin bir metaforudur.

Bu sekansta Melanie, filmin çekildiği dönemde, romantik meseleler hakkında kadına verilen edilgen rolü etkin biçimde kırmaktadır. Kadın (erkek değil) "kovalayan" rolünü üstlenmektedir. Bir sandal kiralar, koyu tek başına geçer ve kuşları Mitch'in evine bırakır. Hitchcock'un dünya görüşüne göre "kovalayan erkek - kaçan kadın"a ait geleneksel paradigmanın tersine dönmesi doğal düzende bir kırılmaya neden olmaktadır ve doğanın kanunlarını ihlal edenler ise cezalandırılmalıdır. Limana dönünce, orada onu bekleyen Mitch'e işveli biçimde sokulurken bir kuşun saldırısına uğrar ve yaralanır. Bu olayın ardından kuşlar şehre musallat olmaya ve insanları öldürmeye başlarlar.

Hitchcock, muhabbet kuşlarının teslim edilmesi sekansında farklı çekim ölçekleri kullanarak Melanie'yi doğal düzeni bozarak ve etkin cinsel arayışa ait geleneksel erkek rolünü üstlenerek başına



Figür 2.7 & 2.8 > *Kuşlar*. Yakın planda kontrol Melanie'deymiş gibi görünür, fakat aynı sekansa ait genel planda bunun yanlış olduğu ortaya çıkar. Doğa ondan çok daha güçlüdür.

ne işler açtığının hiç farkında olmayan biri olarak resmeder. Melanie, görünürde, kontrole en çok hakim olduğu sırada orta yakın plan kullanılırken, ortamın genel planı Melanie'nin içinde olduğu sandalın küçüklüğünü ve zayıflığını gösterir. Deniz ve kara ile oluşan alan içinde sandalın bu denli kırılgan görünmesinin ardında kaygı verici bir şeyler vardır. Doğa kendi gücünü hissettirdiğinde Melanie, neredeyse bayılana kadar kuş saldırısına maruz kalacak,

tüm gücünü kaybettiğinde ise, oradan uzaklaşmak için Mitch'in yardımına muhtaç kalacaktır.

Kameranın farklı yüksekliklerde konumlandırılması, filme alınan aksiyona bağlı olarak, farklı anlam etkileri yaratır. Açılı çekimler filmin üzerinde durduğu hususlara vurgu yapar ve eylemi düzenleyen ve karakterleri niteleyen dildeki sıfat ve zarflara benzerler. Açılı bir çekimin anlamı büyük oranda bağlamsaldır.

Yukarıdan çekim baskınlık izlenimi doğurabilir; sanki bir karakter diğerine yukardan bakıyormuş gibi. Fakat aynı zamanda birinin güçten, prestijden ya da ahlaki değerden mahrum kaldığını da ifade edebilir. *Şeytan Duymadan Önce* filminden alınan görüntüde Andy, ailesine ait kuyumcuyu soyma planının ters gittiğini öğrenir. Her zaman kontrollü davranan adam bir anda kendisini kaybeder. Yukarıdan çekim bu varoluşsal ve duygusal durumu kaydeder.

Aşağıdan yukarı doğru yapılan alt açı çekim genellikle karakterlerin boyutlarını arttırır ve nesnelerle ve insanlarla meydana gelen görsel yığınları büyütür. Anlamsal etkisi genellikle bir kişi-



Figür 2.9 > *Şeytan Duymadan Önce* > Yukarıdan çekim durumun kontrol altında olduğunu düşünen birisinin aniden durumun böyle olmadığını fark etmesini göstermektedir.



Figür 2.10 > *Çöl Aslanı*. Alt açı çekim bir karakterin üstünlüğünü ifade etmektedir.

ye ya da bir şeye daha üstün güç, otorite ya da değer sağlamaktır. *Çöl Aslanı* filminden alman orta plan aşağıdan çekim örneğinde ana karakter Ethan, onu diğer beyaz adamlardan üstün kılan, Kızılderili taktikleri hakkındaki bilgisini göstermeye başlamıştır. Ethan'ın üstünlüğü ortaya çıktıkça yönetmen John Ford, karakterin doğal ortamla nasıl iç içe geçtiğini de vurgulayan bir alt açı çekim kullanmıştır.

Fakat açılı çekimlerle ortaya çıkan her anlam aynı değildir. *Ömre Bedel Kadın* filminden alının sonraki alt açı çekim örneğinde karakter üstün görünmez. Adam cinayetin, bir arkadaşı tarafından üzerine yıkılmaya çalışıldığını öğrenmiştir ve cesedin olduğu evden kaçmaya çalışmaktadır. Alt açı çekimle adamın içinde bulunduğu tuzağa düşmüşlük hissi izleyiciye iletilir.

Açılı olanlar da dahil olmak üzere tüm çekimler aşırı boyutlara varabilir; ortaya çıkan anlamlar da genellikle aşırı olur. *Kuşlar* filminde Hitchcock Melanie Daniels'ı, kırılganlığı nedeniyle eninde sonunda erkeğin korumasına ihtiyaç duyacak bir karakter olarak göstermek üzere aşırı boyutlu çekimler kullanır. Yoldan çıkmış insanlığa haddini bildirmek üzere dünyaya gönderilen kutsal veba te-



Figür 2.11 > *Ömre Bedel Kadın*. Alt açı çekim izleyicide ihanet ve tuzağa düşme hissi yaratmak üzere kullanılır.



Figür 2.12 > ***Kuşlar.*** Hitchcock kadın karakterinin zayıf görünmesi için aşırı açılar ve çekimler kullanır.



Figür 2.13 – 2.16 > *Harp Esirleri.* Saat yönünde dönen bir pan çekimi, sınıf farklılıklarına rağmen, eşitlerin oluşturduğu bir topluluğun her ferdini görüntüye alır.

masına uygun olarak Hitchcock, kimi zaman, aşırı yüksek açıdan çekimlerle bir ilahi adalet duygusu yaratır görünmektedir.

Kamera hareketi bir öykü oluşturmak ve anlam yaratmak için kullanılan bir diğer yoldur. Hareket olaylara ya da karakterlere bir dönüşüm ve değer katar. Yönetmenin, izleyiciyi zorla aksiyonun içine soktuğu ve belirli yollarla daha güçlü şekilde onu (izleyiciyi) film içine konumlandırdığı ve filme bağladığı bir yoldur.

Pan çekimi genellikle bağlantılar kurmak için kullanılır. Bu bağlantılar sıklıkla topluluk içi ilişkiler kurmak ya da insan grupları üzerine anlamlar yüklemek amacıyla oluşturulabilir. Jean Renoir'ın *Harp Esirleri* (*La Grande Illusion*, 1937) filmi Fransız savaş esirlerini konu edinen savaş karşıtı bir filmdir. Renoir, her insanın içinde sınıfsal, ulusal ve etnik farklılıkları aşan temel bir insan sevgisi olduğuna inanan bir hümanistti. Filmin bu sekansında kamerayı



Figür 2.17 & 2.18 > *Zafer Yolları*. Bu savaş karşıtı film, savaşın faydasızlığını birkaç kaydırma çekimi ile izleyiciye iletir.

savaş esirleri kampındaki bir masa etrafında raylar üzerinde hareket ettirerek ve aynı anda panlar da yaparak farklı insanları bir araya getirir ve onca farklılığın ortasında eşitlik kavramına işaret eder. Bu insanlardan her biri farklı farklı mesleklerden, sınıflardan ya da etnik kökenlerden gelmektedir. Kameranın kesintisiz ve dairesel hareketi esirler arasındaki -ruhlarının derinliklerinden gelen- birlik bağına gönderme yapmaktadır ve bu bağ görünüşteki sınıf, rütbe ve etnik köken farklarından daha önemlidir.

Hareketli çekimler başlarda tek yönlü kaydırmalar olarak yapılmaktadır fakat gelişen teknoloji (tekerlekli kameralar, stedicam, el kameraları, uçan kameralar) hareketli çekimlere ait daha fazla anlam çeşitliliğine imkan sağlamaktadır. Geleneksel bir doğrusal kaydırma çekimi Stanley Kubrick'in *Zafer Yolları* filminde gerçekleşir. Film, düşmanın elindeki bir tepeyi ele geçirme emri alan fakat hücumları, tarafsız bölge üzerinde, felaketle sonuçlanan I. Dünya Savaşı askerlerinin öyküsünü anlatmaktadır. Tarafsız bölgede gerçekleşen hücum bir kaydırmalı çekim dizisi ile kayda alınır. Çekimdeki katliam görüntüleri emri yerine getirmenin imkansızlığını ve bu emrin mantıksızlığını vurgulamaktadır.

Modern kaydırmalı çekimler daha fazla esnekliğe ve hareket alanına sahiptir. *Şeytan Duymadan Önce* filmine ait bu kaydırma çekiminde, maddi olarak karşılayabileceğinden çok daha savurgan bir hayat yaşadığı için kendi şirketinden para çalan Andy yakalanmak üzeredir. Patronu şirketin ABD Vergi Dairesi tarafından denetleneceğini açıklar. Denetçinin Andy'nin yaptığı hırsızlığı belgeleyeceği kesindir. Sekans kamera Andy'nin arkasındayken başlar. İş arkadaşlarını görürüz ve çekim, Andy'nin, içinde sorumluluğunun bulunduğu bir iş topluluğuna ait olduğu duygusunu desteklemektedir. Sırtının kameraya dönük olması iyiye işaret değildir; sanki bir şeyler saklar gibidir ve işin doğrusu saklamaktadır da. Kamera Andy'e doğru kaydırmayla yaklaşır. Onu geçer ve yüzüne doğru döner. Kaydırmanın etkisi onu, iş arkadaşlarının olduğu topluluktan koparmaktır. Çekimin sonunda çerçeve içinde izole edilmiştir. Suçluluğu









Figür 2.19 – 2.22 > *Şeytan Duymadan Önce*. Bir kaydırma çekimi, ahlaksız karakteri iş arkadaşlarından soyutlarken yaptığı hırsızlık gün ışığına çıkmaktadır.



Figür 2.23 > *Cinnet.* Danny'i otelin koridorları boyunca takip eden kamera, insan yaşamındaki döngüselliğin ve yinelenmenin rolünü gösteren motifleri vurgular.

ve sorumsuzluğu nedeniyle yalnız kalmıştır. Kamera hareketi hem dramatik durumu gözler önüne serer hem de ona karşı verilen hükmü belirtir.

Hareketli kamera *Cinnet* (*The Shining,* 1980) filminde anlamı güçlendirir. Kamera Danny adındaki çocuğu, üç tekerlekli bisikletiyle babasının kış boyunca bekçiliğini yapacağı otelin içinde gezerken takip eder. Film insan uygarlığı ile bu uygarlığın altında yatan doğal itkiler arasındaki çatışmayı ele almaktadır.

Filme ait pek çok görsel unsur akıl ve beden arasındaki ayrımı (iletişim yoluyla işbirliğine dayalı topluluklar yaratmayı sağlayan bilişsel yetilerimizi kullanma kabiliyetimiz ile bireysel hayatta kalma mücadelemiz adına diğerlerini incitmemize neden olan doğal, fiziksel, hayvani içgüdülerimiz arasındaki ayrım) vurgulamaktadır. Danny'nin otel koridorlarındaki dairesel hareketleri zamanın bazı bakımlardan döngüsel olduğu fikrini desteklemektedir. İçinde bulunulan an geçmişi tekrar eder çünkü yiyecek bulma ve çiftleşme vasıtasıyla hayatta kalma ve üreme gibi doğal içgüdüsel itkilerimiz, insan yaşamı boyunca durmaksınız yinelenir. Bunlar bizi ele geçirmiştir, tıpkı oteldeki hayaletlerin Jack'i ele geçirdiği gibi. Danny'nin



Figür 2.24 > *Azap Yolu*. Netlik kaybı prestijini ve -eninde sonunda- yaşamını yitirmek üzere olan karakter üzerinde kullanılır.

dairesel hareketleri insan yaşamının bu yönüne ait güzel bir metafordur çünkü dairesel hareketin herhangi bir noktası hem yenidir hem de bir tekrardır. İleri doğru hareket sadece daha önce gelenin bir tekrarıdır. Otelde geçmiş şimdi içinde kurulmuştur; durmaksızın tekrar eden ve asla sona ermeyen ilkel fiziksel dürtülerimiz gibi. İşte bu yüzden geçmişten gelen ruhlar mutfak ve tuvaletlerle yani sürekli devam eden doğal yeme ve dışkılama süreçlerimizle bağlantılıdır. Danny'nin kendinden geçmişçesine sürdürdüğü üç tekerlekli bisiklet turları doğada insana ait zaman duygusunu göstermektedir.

Düşüncelerin iletimi için objektifler de kullanılır. Örneğin *Azap Yolu* (*Road to Perdition*, 2002) filminde güçlü bir gangsterin oğlu sorumsuzca bir hareketle babasının çıkarlarına ihanet eder. Eninde sonunda kurban edilecektir çünkü tam bir ayak bağıdır. Bu sekansta, babası oğlunun yanından geçerek gider. Kamera, oğul yerine babaya odaklanır ve adam uzaklaşırken, oğul odak dışında kalır. Bulanık görüntü bir süre daha çerçevede kalır. Oğulun ön planda kalması izleyicinin dikkatini odak yokluğuna çeker. İzleyici sanki, bu karakterin hem gangster topluluğu içinde prestijini yitirmesi hem de kaçınılmaz sonuçla yüzleşmesi konularında bilgilendirilmiş gibidir.

Odak uzunluğundaki devinimler (zumlar) de anlam efektleri yaratırlar. *Baba* (*The Godfather*, 1972) filminden alman sıradaki sekansta Michael Corleone kendi mafya ailesine düşman olan iki kişiyi öldürmeyi teklif eder. Filmde eski Mafya Babası (Don) henüz öldürülmüş ve oğullarından biri de katledilmiştir. Michael, ailesini kurtarmak adına çetenin lideri olmak zorundadır. İki düşmanı öldürür, Sicilya'ya kaçar ve geride kalan düşmanları öldürmek üzere, zamanı gelince, geri döner. Muhafazakâr bir film olan *Baba* güçlü bir erkek egemen liderlik anlayışını destekler.

Sekans Michael'ın abisi ve aile avukatı arasındaki anlaşmazlık ile başlar. Birbirlerine benzer şekilde giyinmişlerdir, ikisi de tam bağımsız değildir ve ikisi de ne yapacaklarını bilemezler. Yürekli bir bireyin içinde barınan tekil bir otorite kaybedilmiştir, der film; demokrasi ve tartışma kötü durumları ancak daha kötü hale getirmektedir. Avukat, kararlarını uygulatmak üzere yeteri kadar otoriteye sahip olmayan yeni Don'un üzerine eğilmiştir. Bir süre sonra, odanın ortasında oturan Michael konuşmaya başlar ve bir plan ortaya koyar. Bu süreçte kamera yavaşça ona doğru ileriye zumla yaklaşmaya başlar. Çerçeve orta yakın plana ulaştığında iki düşmanı kendisinin öldüreceğini söyler. Burada yapılan zum girme hareketi, avukat ve Michael'ın abisi arasındaki ateşli tartışmayı takip eden öne arkaya pan hareketi ile tezat oluşturur. Michael'ın ailenin sorununa getirdiği çözümün tekil, kesin ve otoriter beyanıyla uyumlu biçimde görsel bir tekillik hissi yaratır. Michael'a yavaşça zum ile yakınlaşarak kamera onu, görsel olarak, odadaki herkesten ayırır ve lider olacak kişinin –onlar ya da onların sonuca varmayan tartışması değil- Michael olduğunu üstü kapalı biçimde ifade eder. Film son derece muhafazakâr bir tavırla, ihtiyaç duyulanın tartışma ve demokrasi değil, güçlü bir bireyci lider olduğunu ileri sürer.

Geriye zum yapılırken ortaya çıkan etkiler ise oldukça farklıdır. İlgiyi bir nesne ya da kişi üzerine odaklama etkisi bulunan ileriye zumdan farklı olarak geriye zum filme alınan şeylerden uzaklaşır, onların ebatlarını küçültür ve onları çevreleyen ortamı daha fazla



Figür 2.25 – 2.28 > *Baba*. Bu görüntülerde kamera mafya ailesinin yeni babasına (Michael Corleone) zum girerek, görsel otoriteyi ortaya koyar (Michael aile içindeki otoriteyi tam talep ettiği anda).

içine alır. *Fahişe* (*Klute*, 1971) filminden alınan bu örnekte genç bir kadın bir seri katilden taciz eden bir telefon alır, telefonu kapatır ve görüntü zum ile uzaklaşırken çerçeve içinde kadını çevreleyen oda giderek büyür, kadın ise küçülür. Yalnızlığı ve zayıflığı bu görsel strateji ile vurgulanır. Film kadının yalnız başına sürdürdüğü yaşam tarzının tehlikeli olduğunu iddia eder ve geleneksel bir evlilik ile güven ve korunma sağlanacağını anlatır.

Hitchcock *Kuşlar* filminde Brenner hanesine düzenin geri döndüğünü anlatmak için zum ile kaydırma çekimlerini iç içe kullanır. Filmin başında Mitch (oğul) annesi tarafından baskı altına alınmış ve çocuk yerine konmuş gibi görünür. Ona "çocuk" diye hitap edilmektedir ve ev işlerine yardımcı olurken o dönemde "kadınsı" olarak görülebilecek bir önlük giymektedir. Doğa, bir kuş saldırısı görüntüsü altında saldırıya geçtiğinde kadın histerik ve çaresiz hale düşer ve Mitch de kendisini "eril" hale getiren soğuk kanlı iktidarını gözler önüne serer. Filmin başında anne aile üzerindeki baskın güç olsa da, birkaç kuş saldırısının ardından, hem görsel hem de kişisel olarak, Mitch'in baskın hale geldiği yeni bir aile (ve toplumsal) düzeni ortaya çıkar. Hitchcock, eve gerçekleşen son kuş saldırısından sonra, hem kaydırma hem de geriye zum yaparak anneden, ta ki kadın çerçevenin arka planında küçücük hale gelene ve Mitch de ön planda büyük ve baskın biçimde görünene kadar, uzaklaşır. Film "doğal" toplumsal cinsiyet düzenini savunmaktadır.

Görüntü yönetmenleri sık sık farklı görsel ve anlamsal etkiler yaratmak adına farklı objektif türleri kullanırlar. Objektifler sahip oldukları odak uzaklıklarına göre çeşitlilik gösterir ve bu farklılıklar, kimi zaman aynı filmde kullanılan keskin ve açık görüntülerden bulanık ve lekeli görüntülere kadar farklı farklı görüntüler elde etmek üzere görüntü yönetmenleri ve yönetmenler tarafından kullanılır. *Crossfire* (1947) filminde yönetmen Edward Dmytryk önemli bir görsel motif yaratmak adına farklı objektiflerle elde edilen farklı görüntüleri kullanmak istemiştir. Bir katil, filmin başında, masum biri olarak gösterilmektedir ve Dmytryk izleyicinin bu adamı, ka-



Şekil 2.29 – 2.31 > *Fahişe*. Kamera zum çıkarak tehlikeli bir çevre içinde bulunan kadını gösterir.



Figür 2.32 – 2.34 > *Kuşlar*. Hitchcock Brennen ailesi içindeki yeni toplumsal cinsiyet düzenini betimlerken hem zum hem de kaydırma çekimi kullanır.

raktere ait açıklık ve şeffaflık verecek şekilde görmesini istemiştir. Sanki söylediği her şey gerçekmiş gibi; çünkü izleyici adamın hissettiklerini ve düşündüklerini açık biçimde görebilmektedir.

Karakterin yüzünün, ilk görüntüde, ne kadar açık ve net göründüğüne dikkat edin. Bu çekimde kullanılan 50mm objektif adamın anlattığı kadar ahlaklı olduğu izlenimi yaratmaktadır. Filmin ilerleyen dakikalarına ait ikinci görüntüde karakter 35mm objektif ile filme alınmıştır. Buradaki görüntü daha az keskin ve daha az açıktır. Bu noktadan itibaren adamın hareketleri kuşkuludur; başka bir cinayet girişiminde bulunduğunu görürüz ve filmin ilk dakikalarında onun hakkında yanıldığımızı anlarız. Daha az keskin bir görüntü karakteri şeffaf masumiyete ve ahlaklı açıklığa ait görsel alandan uzaklaştırır. Filmin sonuna doğru, polis katili neredeyse yakalamak üzereyken, Dmytryk 25mm objektif kullanmaya başlar. Karakterin yüzü artık berrak ve net değildir. Yönetmen, önyargılı tavrı ve gaddarlık potansiyeli ile artık görünür hale gelen katilin gerçek karakterini izleyiciye sezdirmeyi arzu etmiştir. Film ilerle-







Figür 2.35 – 2.37 > *Crossfire*. Film ilerledikçe karakterin bir katil olduğu anlaşılırken, bu karakter üç farklı objektiften üç ayrı netlik ile resmedilir.

dikçe karakterin erdemli görüntüsü kaybolarak yerini iğrenç önyargılara ve gaddar dürtülere bırakmıştır.

Derin odak kullanımında çerçevenin arka ve ön planındaki nesneler, aynı anda, odaktadır. *Hayatımızın En Güzel Yılları* filminden alman derin odak örneğinde, farklı ekonomik sınıflara mensup olan iki savaş gazisi, eşit insanlar olarak resmedilir. Onlardan biri olan Al (ön planda durmaktadır) eski arkadaşı Fred'e (fondaki telefon kulübesindedir) kız kardeşini rahat bırakmasını söyler. Fred telefon ederken Al onu izlemektedir. Görüntü, eşitlerin oluşturduğu topluluk içinde bir kopuşa işaret etmektir. Her ne kadar arka plandaki Fred, biraz önce yaptıkları konuşma nedeniyle küçülmüş görünse de -her iki karakter de odakta tutularak- betimlenme biçimlerinde bir eşitlik ve adalet duygusu göze çarpar. Filmin temel arzusu, geçmişlerindeki farklılıklara rağmen, II. Dünya Savaşı gazilerine adaletli davranılmasını sağlamaktır. Filmin görsel stili bu arzuyu, tüm karakterini görsel eşitlik ile resmederek destekler.



Figür 2.38 > *Hayatımızın En Güzel Yılları*. Derin odak sinematografisi.



Figür 2.39 > *Şiddetin Tarihçesi*. Kırmızı bir objektif önü filtre gangsterin evini cehennemvari bir görsellikle, yani olması gerektiği gibi, resmeder.

Kamera objektifi önüne yerleştirilen filtreler de aksiyona anlamsal nitelikler katar. *Şiddetin Tarihçesi* filminden alınan bu görüntüde bir gangsterin evi, kırmızı filtre kullanılarak filme alınmıştır. Burada amaç mevcut korkunçluğu ve normal sınırları aşan ahlaksızlık seviyesini anlatmaktır. buradaki gangster, adamlarına, kardeşini öldürmeleri emrini verir.

Öğrenci Alıştırmaları: *Kuşlar* (1.35.00 - 1.37.00)

Filmin sinematografisini de göz önünde bulundurarak sekansın kare kare çözümlemesini yapın. Film toplumsal düzenin güçlü bir erkek tarafından tesis edileceğini gösterir. Filme göre cinsiyet eşitsizliği toplum için gereklidir. Kadınlar, erkeklerin altında yer almalıdır. Lydia (anne) kendi evi içerisindeki baskın güçtür ve Mitch (oğul) onun altındadır. Bu durum, sekans boyunca, nasıl tersine döner? Kameranın kullanım tarzı filmin savını nasıl desteklemektedir?

Öğrenci Alıştırmaları: *Şeytan Duymadan Önce* (28.00 – 30.15)

Bu bölümde öğrendiğiniz kavramları kullanarak filmin bu

sekansını anlatın. Yönetmen Sidnet Lumet psikolojik ve duygusal durumları izleyiciye iletmek için farklı çekim ölçeklerini nasıl kullanmıştır? Zumlar Andy'nin içinde bulunduğu durumu resmetmek üzere nasıl kullanılmıştır?

Öğrenci Alıştırmaları: *Masculin feminin* (1966)(30.00 – 33.18)

Bu sekansta kamera kullanım tarzını tanımlayınız. Bu kullanım tarzının tipik Hollywood filmleriyle olan farklılıkları nelerdir? Godard neden bu şekilde kullanmayı tercih etmiştir? Kameraman, odanın belirli bir yerinde durup, geri çekilip, kamerayı sabitlemek yerine neden Paul ve Madeleine'i takip etmektedir? Ya da neden Paul ve Madeleine'i ayıracak kamera hareketleri tercih edilmiştir? Sizce kamera neden kadını değil de adamı takip etmektedir? Godard bu kararıyla ne anlatmaya çalışmaktadır?



Figür 2.40 & 2.41 > *Masculin feminin*. Godard kamera perspektifini, standart Hollywood tarzından farklı bir biçimde, temelinden değiştirir.



AYRICA BAKINIZ

Barclay, Steven. *The Motion Picture Image: From Film to Digital.* Boston: Focal Press, 2000.

Block, Bruce. *The Visual Story.* New York: Focal Press, 2008.

Brown, Blain. *Sinematografi: Kuram ve Uygulama.* İstanbul: Hil Yayınları, 2011.

Eyman, Scott. *Five American Cinematographers.* Metuchen: Scarecrow, 1987.

Nilsen, Vladimir. *The Cinema as a Graphic Art.* New York: Hill & Wang, 1959.

Salt, Barry. *Film Style and Technology: History and Analysis.* London: Starwood, 1992.

Schaefer, Dennis, and Larry Salvato. *Masters of Light: Conversations with Contemporary Cinematographers.* Berkeley: University of California Press, 1984.

Thompson, Roy. *Grammar of the Shot.* Boston: Focal Press, 1988.

3. Kurgu

Kurgu seçme ve birleştirme sanatıdır. Bir kurgucu karakterleri tanıtacak, film temasını iletecek ya da çatışmaları gözler önüne serecek çekimleri ve görüntüleri bir araya getirir. Aynı zamanda sahneleri tutarlı bir anlatı oluşturacak şekilde birleştirir ve öykünün devamlılığını sağlar.

Hikaye anlatımı genellikle nedenlerin ve sonuçların ya da itkilerin ve eylemlerin birbirine bağlanmasına dayanır. Bir karakter belirli bir tavra sahiptir ve bu da bir "neden" olarak bir sonraki sahne ya da görüntüde ortaya çıkacak "sonucu" etkiler. Örneğin *Ömre Bedel Kadın* filminde ana karakter henüz kocasından resmi olarak boşanmamıştır ama başka bir adamla birlikte olur. Film kadının kocasına kesme ile geçer. Adam, kızlarından birinin zatürreye yakalandığım ve ölmek üzere olduğunu söylemek için kadını beklemektedir. Buradaki neden-sonuç kurgusu ahlaki bir amaca hizmet eder. Mildred 1940'ların ortasında oldukça bağımsız bir hayat yaşayan bir kadın olduğu için cezalandırılmaktadır sanki.





Figür 3.1 & 3.2 > *Ömre Bedel Kadın.* Filmde kurgu olayları hem zamansal hem de ahlaki bir mantık ile birbirine bağlar.

Stanley Kubrick, *Cinnet* filminde, ana karakteri Jack Torrance'ın filmin başında izleyiciye görünmeyen karanlık bir tarafının olduğunu göstermek üzere kurguyu kullanır. Jack Overlook Oteli'nin müdürü ile iş görüşmesi yaparken (otelde kış boyunca bekçilik yapacaktır) oldukça saygılı ve uygar bir insan olarak görünür. Fakat Kubrick bu sahne ile başka bir sahneyi arka arkaya getirir. Yavaş bir zincirleme ile yeni sahneye geçilirken Jack'in dışarıya gösterdiği kamusal kimliği ile evde sahip olduğu özel kimliği arasındaki geçişlilik vurgulanır. Zincirleme ile yapılan kurgu bizi Jack'in evine götürür. Eşi Wendy, evine gelen doktora, Jack'in alkol sorunundan ve oğluna karşı şiddet uyguladığından bahseder. Kurgu Jack'in karakterine dair hislerimizi derinleştirirken ailesi dışında kimsenin bilmediği gizli saklı bir mizacı olduğunu da gösterir. Aynı zamanda filmin esas temasına da zemin hazırlar: Bizler aynı zamanda hem insan hem de canavar olabiliriz.



Figür 3.3 – 3.5 > *Cinnet*. Zincirleme ile yapılan kurgu Jack'in görünüşte saygılı kamusal kimliği ile vahşi öz benliği arasındaki geçişliliği vurgular.







Figür 3.6 – 3.9 > ***Sarışın Venüs.*** Bir montaj kurgusu sekansı karakterin dönüşümünü resmeder.

Kurgu karakterlerin zaman içinde geçirdikleri dönüşümleri de gösterir. *Sarışın Venüs* (*Blonde Venus*, 1932) filminden alınan bu ünlü sekansta bir kadının yoksulluktan şöhretin doruğuna ulaşması dönüşümün mucizevi niteliğini ve kadının tüm zorlukların üzerinden geldiğini vurgulayan bir görüntü serisi ile resmedilir. Ana karakter Helen'ın dönüşümü, filmin sonunda onu, ironik biçimde, itaatkar ve sadık bir ev hanımı haline getiren güçlerin bir göstergesidir. Kurgu sekansında erkek egemen anlayışa haddinin bildirilmesi sağlanır (Helen'ın, dans topluluğundaki kadınlardan biriyle yaşadığı coşkulu lezbiyen flört ve ironik biçimde erkeksi smokini ile).

Kurgucu çekimleri ve görüntüleri filmin çatışmalarını sahnelemek için de bir araya getirir. *Avukat* adlı film ahlaklı bir karakter ile ahlaksız bir şirket arasındaki çatışmayı ele alır. Michael, filmin başında, çalıştığı hukuk firması için ahlak ilkelerini bir kenara koymaya hazır bir karakter olarak betimlenir. Firmanın zengin müşterilerinin pisliklerini temizlemektedir. İş arkadaşı Arthur ise farklı bir yoldan gitmeye karar verir: Yasadışı bir durumun yaşandığını fark eder, kendisini bunu açığa çıkarmaya adar ve öldürülür. Başlarda hukuk şirketinin yanında ve Arthur'un karşısında olan Michael'ın zamanla aklı başına gelir ve Arthur'un başladığı bu kahramanca macerayı kendisi tamamlamaya karar verir. Filmin finalinde şirketin suçunu gözler önüne serer.

Filmin başında yer alan bir kurgu sekansında Michael'ı iş başında görürüz. Sekans yaptığı işin ne kadar adice olduğunu gösterirken, eninde sonunda bir gün Michael'ın bu adiliği aşacağını da göstermektedir. Jogging yapan birine pahalı arabalarından biriyle çarpan ve adamı ölüme terk eden zengin bir müşteriye yardım etme görevi almıştır. Bir "temizlikçi" olarak Michael'ın rolü ahlaki olmayan davranışlara karşı yüksek tolerans göstermeyi gerektirir. Sekans başlarken, müşterinin bir dizi pahalı arabası arasında görünen önemsiz bir figür olarak resmedilir. Görüntü önemsizlik duygusu yaratmaktadır. Michael zenginlerin uşağıdır.

Bir sonraki görüntüde kamera Michael'ın arkasındadır. Karanlık bir görüntü halinde görünürken hiçbir ahlak ilkesi olmayanlara yardım eden ve kendi ilkelerini bir kenara koymuş biri olarak işinin hakkını vermektedir. Kendi kimliğini silmiş ve başkaları için ahlaksız işler yapan varlığı meçhul bir adamdır. Sekans ilerledikçe ve müşteri de sorumluluk almayı reddettikçe kamera Michael'ı daha pozitif göstermeye başlar. Müşteri, sanki tuzağa düşmüş bir hayvan gibi etrafta yürüyüp durmaktadır. Michael ise bir kaya kadar sabittir ve yakın planda, mevcut durumu halledecek bir çözüm bulmaya çalışmaktadır. Buradaki yakın plan onu müşteriden ve içinde bulunduğu dünyadan görsel olarak ayırmaktadır. Michael kendi görsel adası üzerindeymiş gibi görünmektedir. Görüntü, etrafta dolanıp duran ve şikayet eden müşteriye geçtiğinde kamera Michael'ı hafifçe aşağıdan çerçeveye alır ve onu içinde bulduğu bu adi durumun üzerinde konumlandırır. Ve sonra bir kez daha onu çerçeve içinde izole eder ve etrafı saran karanlıktan koparır.

Böylece sekans Michael'ı ahlaksız işleri iyi beceren fakat daha iyi bir insan olma potansiyelini de içinde barındıran bir karakter olarak resmeder. Fakat sekansın Michael'ın karanlıklar içindeki yüzünün görüntüsüyle nasıl sona erdiğine dikkat edin. İçinde ne kadar iyilik olursa olursun, filmin bu anında, hiç bir ahlaki ve ilkeli ışıkla aydınlanmayan bir dünyada durmaktadır.

Bir kurgucu filmin parçalarını bir araya getirdiğinde benzerlik, koşutluk, karşıtlık, ironi, vs. gibi çıkarımları yönlendirmek için belirli ilkeler kullanır.









Figür 3.10 – 3.15 > ***Avukat***. Bu kurgu sekansında Michael bir temizlikçi olarak işini yapmaktadır ve zenginlerin pisliğini temizlemektedir. Kamera kullanımı ve kompozisyon karakterin içindeki iyilik potansiyelini vurgulamaktadır.

Örneğin en basit kurgu türlerinden biri (etkileşim içindeki iki karakteri gösteren açı - karşı açı kurgu sekansı) benzerlik ve karşıtlığa dayanmaktadır. Kamera konumu bir karakterin bakış açısından diğerininkine geçerken görüş açısını tersine çevirir. Böylece görüntü bir karakterin yüzünden, diğerinin yüzüne geçer. Basit bir teknik olmakla birlikte kimi zaman anlam düzleminde katmanlar yaratabilir. *Sürücü* (*Drive*, 2011) filminden alının bu açı- karşı açı sekansı iki karakterin benzerliğini, çerçeve içinde onları birbirlerini tamamlayıcı konumlara yerleştirerek vurgular. Kurgu, iki karakter arasındaki duygusal ilişkiyi, arka arkaya gelen görüntüleri birbirine uyumlu hale getirerek gösterir.



Figür 3.16 & 3.17 > ***Sürücü***. Birbirini tamamlayıcı kompozisyon karakterler arasındaki uyumlu ilişkiyi vurgular.



Figür 3.18 & 3.19 > *Hyènes*. Devamlılık kurgusu insani ve hayvani eylemler arasında bir ilişki kurmak için kullanılır.

Benzer çekimlerin ilişkilendirilmesi şeyler arasında paralellikler ya da aksiyon ya da düşünceler arasında metaforik bağlar kurmak için kullanılabilir. Örneğin Djibril Diop Mambety'nin *Hyenes* (1992) adlı filminde zengin bir kadın eski köyüne geri döner ve köylülerden şu anda saygı duyulan ve sevilen bir belediye başkanı olan eski düşmanını öldürmelerini ister. Onlara, televizyon gibi, batılılara özgü tüketim malları sunar ve sonunda onlar da cinayeti işlerler. Mambety öykü anlatımı sırasında sıklıkla duraklayarak sırtlan görüntülerine yer verir; sanki köylüler belediye başkanına işkence ediyorlarmış gibi. Yönetmen köylülerin yırtıcı eylemlerini sırtlan saldırılarıyla kıyaslar.



Figür 3.20 & 3.21 > ***Thelma ve Louise***. Geleneksel rollerden kaçan kadınları anlatan bu filmde erkekler karanlık iç mekanlarda, kadınlar ise açık alanlarda konumlandırılmıştır.

Birbirine benzemeyen çekimlerin bir araya getirilmesi de oldukça işlevseldir; tematik karşıtlıkları vurgulamaktan kişisel çatışmaların altını çizmeye kadar. *Thelma ve Louise* (*Thelma & Louise*, 1992) filmi hem kanundan hem de geleneksel kadınlık yaşamından kaçan iki kadını ele alır. Kendi eski dünyalarından uzaklaştıkça daha erkeksi özelliklere sahip olurlar ve daha bağımsız, daha yetkin ve daha güçlü hale gelirler. Amerikan kültürel hayatında geçmişte bıraktıkları ev yaşamı daha geleneksel bir kadınlık rolüyle, uçsuz bucaksız yollar ve Vahşi Batı ise erkeklik ile tanımlanır. Kadınlar bu hayatın içine daha çok girdikçe ve engelleri aştıkça daha fazla hareket özgürlüğü, uçsuz bucaksız kırlar ve kovboylarla ilişkilendirilirler. Onları kovalayan erkekler ise, tam tersine, karanlık ve çoğu zaman da televizyonda melodramlar izleyip oturdukları ev içi ortamlarda konumlanmışlar ve geçmişte kadınlara benimsetilen rolü yaşamakla lanetlenmişlerdir.

Benzer olmayan çekimleri arka arkaya kullanarak pek çok retorik işlev yaratılabilir. Bunlar biri ironidir. İroni, birbiri ile çelişen görüntüler yan yana kullanıldığında ortaya çıkar. *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941) filminin yapımcıları izleyicide Kane'e dönük bir ironi hissi yaratmak istemişlerdir. Kane yepyeni bir başkanlık anlayışı





Figür 3.22 & 3.23 > ***Yurttaş Kane***. İlk görüntüdeki açıdan yapılan çekimde Kane muzaffer bir lider gibidir fakat ikinci –ve bir öncekinden hemen sonra gelen– görüntüdeki diğer açı, Kane'i, başka birinin gücü altında ezilen bir kişi olarak gösterir.

ile belediye başkanı olarak seçimlere girecektir. Kampanya vaatleri arasında Jim Geddes gibi ahlaksız politik patronları mahkemeye vermek de vardır. İlk görüntüde Kane olduğundan daha büyük görünmektedir. Kampanya vaatlerini yerine getirebilecek bir politikacıya benzemektedir.

Fakat sıradaki görüntü oldukça farklı anlamlar taşımaktadır. Kane şimdi küçücük görünmektedir. Birazdan Jim Geddes olduğunu öğreneceğimiz bir adam Kane'e yukardan bakmaktadır; sanki onun üzerinde bir güce sahip görünmektedir. Bu yeni görüntünün anlamı şu anda pek açık olmasa da kurgu, izleyicinin Kane'nin henüz farkında olmadığı bir konu hakkında birilerinin ondan daha fazla güce sahip olduğunu fark etmesini sağlar ve Kane'in vaatlerinin gerçeklerle pek de örtüşmediğini hissettirir..Aslında Geddes, birazdan görüleceği üzere, Kane'nin politik kariyerini yerle bir edecek bir bilgiye sahiptir.

Kurgu sıklıkla tartışmaya açık ve ideolojik amaçlara hizmet eder zira sinemacıların, film parçalarını birleştirip seyircinin karakterlerin içinde bulunduğu durumu nasıl göreceğini belirleyen sekanslar yaratarak izleyici algısını biçimlendirmesine imkan verir. *Kıyamet* (*Apocalypse Now*, 1979), 1950'lerin ortalarından 1975'e kadar devam eden Vietnam Savaşı'nı muhafazakâr bir bakış açısıyla ele alır. Savaş boyunca Birleşik Devletler komünizmin eşitlikçi ekonomik ideallerine kendisini adamış bir ulusal özgürlük hareketinin ülkeye egemen olmasını engellemeye çalışmaktadır. Birleşik Devletler'de savaşa karşı olan ve bu savaşın gayri meşru olduğunu düşünen liberaller ile savaşın kararlılıkla kazanılması uğruna daha fazla güç kullanılması gerektiğini savunan muhafazakârlar arasında bir fikir çatışması ortalığı kasıp kavurmuştur. Pek çok sivil Vietnamlı özgürlük hareketini desteklemiş ve ABD ordusu da sivil halk üzerinde kıyım uyguladığı için suçlanmıştır. 1968 yılında My Lai'de birkaç yüz kadın, çocuk ve yaşlı insan, köyün erkekleri Amerikalı işgalcilerle savaşıyorlar diye katledilmiştir. *Kıyamet* küstahça bu kıyımları meşru göstermektedir.

Bu aksiyon sekansında ABD Hava Birliğine bağlı bir uçak filosu bir köye saldırmaktadır. Sekans helikopterlerin gelmesiyle başlar. Ses köylüleri uyarır ve köylüler, okul çocuklarından oluşan bir grupla birlikte güvenli yerlere kaçmaya başlarlar. Fakat yönetmen Francis Ford Coppola, izleyicilerin, köy hayatının bu görüntüsünün altında köylülerin Amerikan askerlerine karşı kullanılacak ağır silahlara ait bir cephaneliği sakladığını gördüğünden emin olmak ister. Vietnamlılar, bu şekilde hain ve iki yüzlü olarak kodlanır. Bu köylüler birer sivil gibi görünmektedir fakat aslında düşman askeridirler. Vietnamlıları hem sivil hem de asker olarak göstererek Coppola sivillerin öldürülmesini haklı çıkaran temel savı desteklemek için uygun koşullar yaratmaktadır.

Sekans başlarken bir Amerikan askeri yaralanır ve film, adamlarını her zaman kolladığını söyleyen komutana döner. Helikopterin yere inmesini ve yaralı askere yardım etmesini ister. Bu











Figür 3.24 – 3.32 > ***Kıyamet***. Bu kurgu sekansında yönetmen Francis Coppola ve senarist John Milius Vietnam Savaşında ABD ordusunun düşmanları olan Vietnamlıların, silahları sivil bölgelere gizleyerek sinsice taktikler uyguladıklarını ifade etmektedir. Film sivillere karşı girişilen kıyımın haklılığını savunmaktadır.

durum Amerikalıları birbirini destekleyen iyi karakterler olarak kodlar. Helikopter yaralı askeri tahliye etmek üzere iniş yapar. Ama okul çocuklarının kaçtığı yönden bir kadın koşarak gelmeye başlar. İçinde bomba olan bir şapkayı helikopterin içine atar ve onu havaya uçurur. Tıpkı gizli cephanelik olayında olduğu gibi Vietnamlılar bir kez daha hain olarak kodlanır. Sekans yeniden, kadının saldırısını sesli olarak değerlendiren filo liderine döner; bir asker şöyle söyler: "Lanet vahşiler". Bir helikopter kaçan kadını kovalamaya başlar. Dış ses ile bir asker kadına "katil" diye bağırır ve pilottan, helikopterin kızaklarını "onun kıçına sokmasını" ister. Sonra da kaçan kadını öldürür.

Uzun kurgu sekanslarına genellikle "montaj" sekans adı verilir. *Potemkin Zırhlısı* (*Bronenosets Potemkin*, 1925) ve *Hoşgörüsüzlük* (*Intolerance*, 1916) gibi ilk dönem montaj sekanslarda gerilimden suçlamaya kadar pek çok anlam yaratmak adına çekimleri seçme ve birleştirme olasılıkları kullanılmıştır. Uzun montaj sekansları sinema endüstrisi birleşerek büyüdüğünde daha az yaygın hale gelmiştir. Film yapımı sistemli hale geldikçe bu tekniğin yaratıcı ve genellikle politik kullanımı için yer kalmamıştır. II. Dünya Savaşı'nın ardından ve 1960'larda "sanat sineması"nın ortaya çıkışından sonra bu montaj türü gibi ilk dönem tekniklere ilgi artmıştır. Önemli örnekler arasında *Easy Rider* (1969) ve *Geceyarısı Kovboyu* (*Midnight Cowboy*, 1969) filmlerindeki uyuşturucu sahneleri, *Zabriskie Noktası* (*Zabriskie Point* – 1970) filmindeki sevişme sahnesi ve *Vahşi Belde* (*Wild Bunch*, 1969) filmindeki ölüm sahnesi yer almaktadır. 1970'lerde ve 1980'lerde sanat yerini yine ticari sinemaya bırakmış fakat 1990'larda yeni bağımsız sinemanın doğuşu ile birlikte sinemacılar montaj gibi gerçekçi olmayan teknik kullanımına geri dönmüşlerdir. Montaj kurgusu *The Girl in the Cafe* (2005) filminde bir karakteri betimlemek üzere kullanılır. Hayatı anında yaşayan ve politik olarak kendisinden çok daha radikal olan Gina ile tanışıncaya kadar son derece sıkıcı ve boş bir hayat yaşayan devlet bürokratı Lawrence baskın bir duygusallık tonu ile başlayıp son derece farklı bir duygusallık tonu ile biten oldukça uzun bir montaj sekansı ile









Figür 3.33 – 3.38 > *The Girl in the Cafe*. Bu uzun kurgu sekansında filmin ana karakteri, hala kendisi için umut bulunan sıkıcı bir bürokrat olarak resmedilmektedir.

izleyiciye tanıtılır. Sekans kişisel dönüşüm ihtimali hakkındadır ve dönüşüm ortaya çıktıkça kişisel esnekliğe ve yumuşaklığa da gönderme yapmaktadır.

Lawrance'ı ilk defa ekranın solunda dişlerini fırçalarken görürüz. Büyük ve geniş bir karanlık blok onu, içinde bir bürokrat olarak kimliğini gösteren kıyafetler (beyaz gömlek, mavi takım elbise, kırmızı ya da mavi kravat) bulunan dolap vasıtasıyla ekranın sağ yanından koparmaktadır. Açıkça görüldüğü üzere Lawrence sınırlara sahip bir insandır. Fakat yaşamda sahip olduğu rolle de (giysiler) uyumlu değildir. kendisi ve kıyafetleri arasında bir boşluk vardır. Montaj sekans Lawrence'ı, onunla yaşamdaki resmi rolü arasına mesafe koyarak resmederken hala bir umudun var olduğunu ifade eder.

Kurgu sekansı ilerledikçe ana karakteri işe gitmek üzere hazırlanırken (kahvaltısını eder, elinde bir şemsiye ile bir koridor boyunca ilerler) ve sonra da kendi iş arkadaşları tarafından görmezden gelindiği iş yerinde görürüz. Oldukça simetrik kompozisyonların olduğu daha uzun koridorlarda ilerler. Hem kendisi tekdüzedir hem de üniforma giymektedir. Sanki bir kimlikten ve herhangi bir kişi ile gerçek bir temastan yoksun gibidir. Hiçbir canlılık belirtisi bulunmayan kimliksiz bir mavi figürden fazlası değildir. Görüntüdeki her şey sıkıcı bir aynılığa ve steril bir düzene işaret etmektedir. Kendisini yağmurdan koruyan bir şemsiye tutan ve cadde boyunca yürüyen Lawrence yere bakar, gözlerini kapatır. Bu muazzam bir umutsuzluk ve kişisel keder anıdır; sanki bu rutin yaşamı ona ağır gelmektedir. Fakat sekansın en sonunda kamera Lawrence'tan Gina'ya döner. Gina da şemsiye altında yürümektedir ve elini yağmuru hissetmek için dışarı çıkarmıştır. Kurgu sekansı bu iki karakteri ilişkilendirir ve kadının yardımıyla Lawrence'ın yaşamı birinci elden deneyimleme şansının olabileceğini ima eder. Lawrence'ın Gina gibi birisini bulursa oldukça mutlu olacağını izleyiciye sezdiren zekice düzenlenmiş görsel bir ipucudur.

Öğrenci Alıştırmaları: *Avukat* (26.24 – 27.12)

Bu sekansın kare kare çözümlemesini yapınız. Barry ve ofisteki diğer adamlar görsel olarak nasıl betimlenmişlerdir? Michael girdiğinde, görüntüdeki en vurucu şey nedir? Bir sonraki çekimde kamera omzunun üzerinden aşağıya, Barry'e ve diğer adamlara, doğru bakmaktadır. Bu çekim onlar ile Michael arasındaki farkı nasıl dile getirmektedir? Bir sonraki planda Michael iki önemli katman arasında yürür (üzerinde yükselen bir uçak hangarı ve açık, güneş ışığı ile aydınlatmış bir manzara). Görüntünün ve dış sesin hem karakter hem de film boyunca ana karakterin yüzleşmek zorunda kalacağı ahlaki seçimler için önemi nedir?

Öğrenci Alıştırmaları: *Yaratık* (*Alien, 1979*) (32.29 – 34-29)

Bu bölümde öğrendiğiniz kavramlarla bu sekanstaki kurgu stilini tanımlayınız. Çağdaş korku filmi standartları ile kıyaslandığında *Yaratık* filmindeki kurgu yavaş sayılabilir; bu sekansta yaratılan zaman ve mekan duygusunu tanımlayınız. Huzur ve sükunet duyguları mı yaratılmaktadır, yoksa gerilim mi? Bu duygu izleyiciye nasıl iletilmektedir? Bu sekans bizleri, filmin bu bölümüne ait anlatı gelişimine nasıl hazırlamaktadır? Bu sekans filmi nasıl ileri taşımaktadır?

Öğrenci Alıştırmaları: *Kameralı Adam* (*Chelovek s kino-apparatom, 1929*) (14.55 – 17.00)

Potemkin Zırhlısı gibi *Kameralı Adam* da Rus Montaj kurgusunun örneklerinden biridir. Bu sekansta görüntülerin nasıl arka arkaya geldiğini anlatınız. Sizce Dziga Vertov izleyicisinde hangi tür duyguları uyandırmak istemiştir? Arka arkaya konan hangi görüntüler hangi reaksiyonları ifade etmiştir? Kelimenin geleneksel anlamıyla sekans anlatı tarzına ait değilken, sizce bir öykü anlatmakta mıdır? Ya da neden anlatmakta neden anlatamamaktadır?

AYRICA BAKINIZ

Dmytryk, Edward. *Sinemada Kurgu*. Çev. İbrahim Şener. İz-düşüm, 2003.

Eisenstein, Sergei. *Film Biçimi*. Çev. Nijat Özön, Payel, 1985.

Fairservice; Don. *Film Editing: History, Theory, and Practice. Looking at the Invisible*. New York: Palgrave, 2001.

Murch, Walter. *In the Blink of an Eye: A Perspective on Film Editing*. Los Angeles : Silman-James Press, 2001.

Opel, Valerie. *Film Editing: The Art of the Expressive*. New York: Wallflower, 2003.

Reisz, Karel. *The Technique of Film Editing*. Boston: Elsevier/ Focal Press, 2010

4. Sanat Yönetimi

Sanat yönetimi ya da yapım tasarımı bir filmin görsel ve işitsel evrenini inşa eder. Mekan seçimi ya da set tasarımı, tıpkı aydınlatma, renk ve ses gibi, anlam yaratım sürecinin etkin bir unsurudur.

Mekan ve set tasarımı muazzam çeşitlilikte görsel ve anlamsal etkiye sahiptir. Setler tematik anlamlar yaratmak üzere inşa edilirler.

Cinnet filminin seti, izleyiciye, Overlook Oteli'nin bir Kızılderili mezarlığı üzerine kurulduğunu hatırlatmak üzere Amerikan yerlilerine ait motiflerle bezenmiştir. Otel Amerika'nın ve Kızılderililere karşı girişilen soykırımın tarihini "görmezden gelmenin*" bir metaforudur. Motifler, filmin bu önemli temasını gözler önüne serer.



Figür 4.1 > ***Cinnet***. Duvarlarda ve yerlerde görülen Kızılderili motifleri filmin temalarından biriyle ilişkilidir.

* Yazarlar burada, otelin de adı olan "overlook" kelimesinin Türkçe karşılıklarından birini kullanarak kelime oyunu yapmaktadır (ç.n).

John Ford *Çöl Aslanı* filmini Utah'taki Anıt Vadisinde çekmiş ve kaya oluşumları ile insanlar arasında karşıtlıklar yaratarak film boyunca meydana gelen önemli dönüşümleri betimlemiştir. Doğanın temelde insan uygarlığından çok daha kudretli olduğu Yerlileri kovalayan erkeklerin üzerinde yükselen devasa kaya oluşumlarına ait görüntülerle işlenmiştir. Fakat film ilerledikçe erkekler tepelere tırmanırlarken görülürler ve bulundukları coğrafyaya göre daha



Figür 4.2 & 4.3 > *Çöl Aslanı.* Doğal ortam bu western filminde anlam yaratmak üzere kullanılmıştır.

yüksek noktalara çıkarlar. Ve sonunda, yerleşimci uygarlığı zafere ulaştığında, ana karakter bu kaya oluşumlarından birinin üzerine çıkar ve aşağıdaki vadiye (ve aşağıdaki Amerikan Yerlilerine) yukarıdan bakar. Doğadan ve beyaz adama ait uygarlık normları ile çatışma halinde olan –ve Kızılderililerin metaforu oldukları- vahşi insan davranışından kaynaklanan tehlikenin üstesinden gelinmiştir.

Setler bir filmin aksiyonundaki arka planlar değildir sadece. Sinemacılar anlam yaratmak veya aksiyondaki bir noktayı desteklemek üzere sık sık setlerden yararlanırlar. Örneğin, *The Philadelphia Story* filminde iki karakter tartışırken aralarına arkadaki pencereye ait görsel bir hat girerek yaşanan çatışma hissini güçlendirir.



Figür 4.4 > *The Philadelphia Story*. Setten görsel bir detay (karakterler arasındaki düşey hat) yaşanan çatışmayı betimlemeye yardımcı olur.

Benzer şekilde *Cinnet* filminde de ana karakter uygar yaşam (medeni davranışa dair tüm normları ve kurallarıyla) ile vahşi yaşam (ölümcül şiddeti ve kabalığıyla) arasında konumlandırılmıştır



Figür 4.5 > *Cinnet*. Setteki çizgiler insan yaşamındaki medenilik ve yabanıllık arasındaki çatışma fikrini desteklemek üzere kullanılmıştır.

ve bu ayrım setteki bir çizgi hattı ile vurgulanmaktadır. Jack'in, bu görüntüde, kafasını ikiye bölen bir hat önünde oturduğuna dikkat edin. Bu hat medeni ve vahşi alanlar arasındaki – ve Jack karakteri vasıtasıyla ortaya çıkan- çatışmaya gönderme yapmaktadır.

Bıçak Sırtı (*Blade Runner*, 1982) filminin setleri makineleşme temasını vurgulamaktadır. İnsanlar, küçük bir azınlık için muazzam ödüller sunan ama büyük çoğunluğu angarya işlerle köleye çeviren büyük şirketlerin makineleri haline gelmiştir. Yapım tasarımcıları bu düşünceyi, karakterlerin üzerinde yükselen ve onları küçük ve önemsiz gösteren set detayları ile izleyiciye iletmektedir.

Yatak odaları, banyolar ve mutfaklar gibi belirli set mekanları da anlam yüklü olabilir. Örneğin, *Cinnet* filminde akıl (medeni iletişime ait alan) ve beden (istemsiz fiziksel dürtülere/ihtiyaçlara ait alan) arasındaki ayrım banyolara ait yinelenen görüntülerle kendini gösterir. Medeni olma durumu, insanların sözcükler kullanmadan iletişim kurmasına imkan veren "parıldama" ile ilişkilendirilir. Medeni / uygar olmak bizi hayvan değil, insan kılar ve "parıldama" da, insanoğlunun kendi hayvani doğasını kontrol altında tutmasına ve ortak yaşama dayalı topluluklar içinde kendisine yer edinen medeni bireyler haline gelmesine olanak sağlayan sevgi, ilgi ve empati gibi (başkalarına karşı beslediğimiz duygular) medeni olma haline ait özelliklerin bir metaforudur. Wendy ve oğlu Danny medenilik alanı içinde kalırken ailenin babası Jack aklını yitirir ve doğal hayvani dürtülere saplanır. İçki ve seks arzusuna karşı koyamaz ve dilsel ve



Figür 4.6 & 4.7 > *Bıçak Sırtı*. Set ayrıntıları Tyrell Şirketinin karakterlerin yaşamları üzerinde nasıl egemen olduğunu görsel olarak izleyiciye iletmektedir.

eylemsel anlamda giderek kötüleşir. Önce uygar konuşma tarzının, ardından da uygarca davranışın kurallarını ihlal eder. Sonunda kendi ailesini katletmeye çalışır.

Filmin set tasarımında çerçevenin üstünden gelen ışık daima, sözcükler kullanmadan iletişim kurabilme ve yaşanan olayların gidişatını görebilme yetisi olan "parıldama" ile ilişkilendirilir. Parıldama medeni olma hali ve insan topluluklarını oluşturan bağlarla ilişkilendirilmiştir. Film içinde denetim altına alınamayan öfke ve başkalarına şiddet uygulamayla ifade edilen hayvani dürtü ile iç içe kullanılmıştır. Bu görüntüde çocuk aynaya bakmakta ve "parıldamaktadır". Çerçevenin üst tarafındaki ışık ve alt tarafındaki tuvalet, filmin kalbindeki çatışma olan, akıl ve beden arasındaki çatışmayı göstermektedir. Kontrol edilemeyen fiziksel güdülere/ihtiyaçlara ait



Figür 4.8 > *Cinnet*. Banyo akıl ve beden arasındaki çatışma için önemli bir metafor işlevi görür.

bedensel alan, hayvani içgüdülere ait doğal dünya insan uygarlığı tarafından denetim altında tutulmaktadır (filmin tematik yapısı içinde parıldamanın tam aksi yönünde [aşağıda] durmaktadır).

Dekorlar ve kostümler de sanat yönetmenlerine ve yapım tasarımcılarına ait anlam yaratımı sürecinin bir parçası olarak ele alınmalıdır. *The Buccaneers* (1995) adlı diziye ait bu sekansta bağımsız bir karaktere sahip olan kadın ilişki yaşadığı İngiliz Aristokrat ile konuşmaktadır. Adam muhafazakâr, kadın ise daha modern ve liberaldir. Adamın kadınlara karşı tutumu katı ve eski tarzdır, kadınınki ise daha sempatik ve feministtir. Her iki karakterin arkasındaki dekora dikkat edin. Adamın arkasında hükmedici erkeğe ait erkek egemen geleneği canlandırır gibi duran bir büst, kadının arkasında ise daha bütünsel, dolayısıyla da daha insani bir kadın figürü bulunmaktadır.

Mobilyalar, aynalar, saatler ve Malta'dan gelen heykelcikler anlamın güçlendirilmesinde rol oynayabilir. Örneğin 1930'ların faşist İtalya'sını konu edinen *Konformist* filminden alınan bu görüntüde, iyi bir faşist olduğunu ispatlamayı arzulayan bir adam Faşist



Figür 4.9 & 4.10 > ***The Buccaneers***. Toplumsal gelenekler üzerine konuşan muhafazakâr bir erkekle liberal bir kadın karakter arasında geçen sohbette, dekorlar karakterler hakkında bilgi vermek üzere kullanılmıştır.



Figür 4.11 > ***Konformist***. İtalyan faşizmini konu edinen bu filmde sol taraftaki mobilya bir anlam unsuru eklemektedir.



Figür 4.12 > ***Cinnet***. Kostüm bir adamın ruhunu şeytanı sattığı Faust efsanesini anımsatmaktadır.

Parti üyesi ile konuşmaktadır. Yan tarafta ise belirgin bir şekilde konumlanmış, faşizmin tüm dünyaya egemen kılmaya çalıştığı düzen duygusunu çağrıştıran oldukça keskin düz hatları benimseyen faşist mimari ve iç dizayn motifleri gösteren bir mobilya durmaktadır.

Kostüm de genellikle bir anlam malzemesidir. *Cinnet* filminin temalarından biri de Amerika'nın kurulma sürecinde Amerikan Yerlilerine karşı girişilen şiddetli kıyımdır. Filmin bir noktasında Wendy Torrance Overlook Otelinin duvar ve yer işlemelerinde bulunan Yerli motiflerini yansıtan ve üzerinde yine bu motiflerden bulunan bir ceket giyer. Stanley Kubrick Amerika'nın uluslaştırılması sürecinde servet ve güç sahipleri tarafından şiddete maruz kalan kurbanlarla ortak bir duygu yaratmak adına hem seti hem de kostümü kullanır.

Kostümdeki değişimler, karakterdeki dönüşümleri göstermek üzere de kullanılabilir. *Laurel Canyon* (2002) filminde oldukça



Figür 4.13 & 4.14 > *Laurel Canyon*. Başlarda dapdar profesyonel koşucu giysileri giyen Alex artık, karakteri değişirken, daha havalı bir tişört giymektedir.

muhafazakâr genç bir kadın olan Alex erkek arkadaşının modern annesinin evini ziyaret eder. Alex yaşadığı deneyimlerle değişmeye başlar ve bu değişimler, ciddi ve profesyonel koşu kıyafetleri yerine daha bol ve rahat giysileri tercih etmesiyle gözler önüne serilir. Tereddütlü bir başlangıcın ardından Alex üzerine anneye ait bir "AC/DC" tişörtü giyer. Bu aksiyon yeni ortaya çıkan esnek bir tutumun göstergesi olur.

Aydınlatma gölgesiz bir görüntü oluşturan üç noktadan aydınlatma tekniğinden karanlık siluetler yaratan arkadan aydınlatmaya kadar oldukça geniş bir yelpaze üzerinde çeşitlilik gösterir. *The Philadelphia Story* filmine ait bu çerçeve, klasik gerçekçilik içinde oldukça yaygın olan parlak bir görüntü yaratmak üzere üç ayrı kaynaktan gelen üç noktalı aydınlatma kullanır. Ahlaki belirsizliklerin ya da tehlikeli aldanmaların olmadığı ve kişinin en fazla dedikodu dergilerinde çıkan haberlerden korkacağı bir dünyayı



Figür 4.15 > *The Philadelphia Story*. Üç noktadan aydınlatma "normal" bir dünya görüntüsü yaratmaktadır.

resmeder. Aydınlatma dünyayı son derece normalmiş gibi sunar ve onun son derece erdemli görünmesini sağlar. Tahmin edilebileceği üzere film ahlaki bir trajedi ya da bir toplumsal sorun filmi değil, aksine bir karakter komedisidir.

The Philadelphia Story filminin güneşli ve iyi aydınlatılmış dünyasının tam karşısında ona tamamen tezat olan bir kara film dünyası vardır. Bu film türü kara film adını karakterlerinin neredeyse hepsi karanlık olduğu için almıştır. Arkadan aydınlatma karakter motivasyonlarının gizlendiği ve ahlaki sınırları belirsizleştiren davranışların yaygın olduğu iki yüzlülük, hainlik ve ihanet öyküleri için uygun bir aydınlatma türüdür. Fahişelik ve cinayeti konu edinen bir kara film olan *Klute*'ye ait bu görüntüde arkadan aydınlatmanın (ışık kaynağını figürün önüne ya da yanına değil, arkasına yerleştirerek elde edilen aydınlatma türü) kişinin -kendi kimliğini de hayatını da aniden kaybedebileceği- ahlak yoksunu bir dünyaya düştüğü duygusunu yaratmak üzere nasıl işlediğine dikkat edin.

Bir kez daha hatırlatmakta fayda var ki aynı görsel araçlar ya da etkiler daima aynı anlamların doğmasına neden olmazlar. Karanlık görüntüler her zaman kötülüğün ve tehlikenin işareti değildir. *2046* filminden alınan ve genç bir fahişe ile olan aşk ilişkisini sonlandırmaya karar veren adamı resmeden bu görüntüde olduğu gibi duygusal etkiler de yaratabilirler. Kadın, adam onu terk eder-



Figür 4.16 > *Klute*. Modern bir kara filmde zayıf ışık ve arkadan aydınlatma ahlak yoksunu bir dünyaya işaret etmektedir.



Figür 4.17 > *2046*. Karanlık görüntü ahlaki bir durumdan çok duygusal bir durumu göstermektedir.

ken umutsuzluk içindedir fakat izleyici, bu görüntüden, duygusal durumun çok daha coşkun olduğunu hissetmektedir.

Aydınlatma da sert ya da yumuşak olabilir (difüzyon filtresi kullanılarak). *Çin Mahallesi* (*Chinatown*, 1974) filminden alınan bu görüntü izleyiciye göre sağ yandan 45 derecelik bir açı ve klasik 45 derecelik yükseklikten yapılan güçlü ana ışık ile aydınlatılmıştır. Ana hatları nasıl aydınlattığına ve bir berraklık duygusu eklediğine dikkat edin. Film içinde bu tarz bir berraklık yanlış yönlendiricidir (ve ana karakter olan detektif de yanlış yönlenmiştir). Noah Cross içinde yaşadığı cemiyetin saygın bir mensubu olarak bilinmektedir fakat aslında ahlaksız ve kötüdür. Bu görüntüde adamın mükemmel berraklığı, saygın görüntüsünü kusursuz bir biçimde yansıtarak görünüşteki karakterine ait nitelikleri dile getirmektedir. Görüntüdeki renk dengesi oldukça sıcak olduğundan, gaddarlığının ortaya çıkması –özellikle görsel temsil tarzıyla tezatlık oluşturduğunda- daha da şok edicidir.

Gangster John Rooney'in başında olduğu suç örgütünü açık açık anlattığı *Azap Yolu* filmine ait bu sekanstaki yayınık aydınlatma yumuşak aydınlatma etkisini yaratır. Ana ışık kameraya göre 90 derecelik bir açıyla gelmektedir ve şapkanın altından karakterin yüzüne ulaşabilmesi için, baş hizasında konumlandırılmıştır. Görüntünün renk dengesinin karakterin ten rengine nasıl mavi -hatta kadavramsı- bir ton kattığına dikkat edin. Yayınık ışık, bu karakter



Figür 4.18 > *Çin Mahallesi*. Sert aydınlatma karaktere ait bir berraklık görünüşü yaratmaktadır.



Figür 4.19 > *Azap Yolu*. Yayınık aydınlatma tehdit duygusunu güçlendirmektedir.

içinde gizlenmiş olan tehdit hissini izleyiciye fark ettirmeden ileten yumuşak ve sakin bir duygu yaratır.

Bazı sinemacılar dramatik, duygusal ve anlamsal etkiler yaratmak üzere renkleri kullanırlar. *Utanç* (*Shame*, 2011) filmine ait bu görüntüde sosyopat ve seks bağımlısı olan adam bir fahişeyle anlaşma yapmaktadır. Adamın dünyası soğuk ve yabancıdır. Ayrıca da sıcak kişisel bağlardan ve duygusal bağlılıklardan yoksundur. Düzenli ve devamlı olarak kadın avcılığı yapmaktadır (fahişelerle birlikte olmadığı durumlarda) ve onlarla duygusal bağlar kurmaktan kaçınmaktadır. Setin duygusal boşluğu ve tonun tekdüzeliğini nasıl ifade ettiğine dikkat edin. Burası bir hastane koğuşu da olabilir, bir



Figür 4.20 > ***Utanç***. Setin soğukluğu ana karakterin duygusal yaşamındaki soğukluğun göstergesidir.



Figür 4.21 > ***Aşk Rüzgarları***. 1950'lere ait olan bu melodramda renkler karakterleri nitelemek için kullanılmaktadır.

tımarhane de; zaten amaç da budur. Brandon hastadır ve onunla bağlantılı tüm renkler ve kompozisyonlar sevgi yoksunluğuna, yalnızlığa ve mesafelere gönderme yapmaktadır.

Renkler bütün filmlerde aynı anlamı taşımazlar. Örneğin kırmızı açık nedenlerden ötürü şiddeti temsil edebilir fakat aynı zamanda güçlü duyguların ya da tutkuların da göstergesi olma ihtimali vardır. *Aşk Rüzgarları* (*Written on the Wind*, 1956) filminde zengin babanın şımarık kızı olan Marylee cinsel olarak tutkulu kırmızılar-

la, daha mütevazi bir geçmişe sahip erdemli aile dostu Mitch ise genellikle doğal görünümlü yeşiller ve kahverengilerle resmedilir.

Cinnet filminde ise, aksine, kırmızı renk tehlikeli biçimde denetim altına alınamayan öfkeyi ifade etmektedir. Bizi insan yapan medeni baskıları yerle bir etme tehlikesi bulunan doğanın belirli yönleri ile ilişkilendirilmiştir. Set insan yaşamındaki medenilik ve yabanilik, akıl ve beden arasındaki tematik çatışmaları anımsatan unsurlarla bezenmiştir. Renkler bu iki alanı birbirinden ayıran önemli araçlardır. Mavi renk medenilik, irade, empati ve iletişim kurmamızı sağlayan ve ortak yaşama dayalı topluluklar kurmamıza imkan veren insan becerisi ile ilişkilendirilmiştir. Birbirleriyle iletişim kuran karakterler olan Halloran, Wendy ve oğlu Danny gibi karakterlerin üzerinde gözlenir. Kırmızı ise, tam tersine şiddetle, öfkeyle ve medeni baskılar yok olduğunda ve bireysel hayatta kalma mecburiyeti insanın ruhuna egemen olduğunda ortaya çıkan hayvani davranışlarla ilişkilendirilmiştir. Film içindeki en medeni karakterler kırmızı üzerine mavi renk giyerler. Fakat Jack ilk kez kontrolü kaybettiğinde ve rüyasında Wendy'i ve Danny'i öldürdüğünü gördüğünde mavi gömlek üzerine kırmızı ceket giymektedir. Medenilik halinden doğal bir hayvanlığa, öz denetimden şiddet dolu öfkeye geçişini ifade eden basit bir görsel metafordur. Jack en sonunda medenilik halini tamamen geride bırakıp ailesini katletmeye karar verdiği mekan, duruma uygun biçimde, kıpkırmızı bir tuvalettir.





Figür 4.22 – 4.24 > *Cinnet*. Bu filmde renkler karakterlerin medenilik ve yabanılık temasına bağlı olarak ruhsal konumlarını ifade etmek için kullanılır.

Görüntülerin doygunluk düzeyi de anlamsal etkiler yaratmak üzere kullanılabilir. Doygun görüntüler güçlü renk tonlarına sahiptir. *Aşk Rüzgarları* gibi 1950'lerin melodramları oldukça doygun görüntüleri güçlü duygularla ve tehlikeli tutkularla dolu dünyaları resmetmek üzere kullanır.

Buna karşılık canavar ruhlu bir katili konu edinen *Yedi* (*Seven*, 1995) adlı film –temayla da uygun olarak- kasvetli tona sahip görüntüler yaratmak adına doygunluğu azaltır. Bu filmin dünyasın-



Figür 4.25 > ***Aşk Rüzgarları.*** Doygun renk izleyicinin ilgisini cinselliği çağrıştıran bu önemli nesnelerin üzerine yönlendirir.

da kahramanlık parlak renklerle izleyiciye iletilen büyük jestlerden ibaret değildir; daha çok belirsiz sonuçlar ortaya çıkaran kararlılık duygusuna dayanmaktadır.

Filmler görülmek ve duyulmak için yapılırlar. fakat görsel deneyimlerin üstünlüğü enformasyonların iletilmesi, karakterlerin oluşturulması, duygusal etkilerin ortaya çıkması ve anlam yaratımı için gerekli olan sesleri duyduğumuzu unutmamıza neden olur.



Figür 4.26 > *Yedi.* Doygunluğu azaltılmış bir görüntü kahramanlık tonunun da azaltıldığı bir dünyayı resmeder.

Film müziği izleyicide -gösterilen olaylara uygun biçimde – reaksiyonlar yaratmak üzere tasarlanır. *Hayatımızın En Güzel Yılları* diegetik olmayan müzik kullanımı (kaynağı öykü evreni ya da diegesis içinde bulunmayan müzik) için güzel bir örnektir. Filmi izlerken belirli bir müzikal motifin önemli dramatik anlarda nasıl tekrar edildiğine dikkat edin. Öykü bir melodramdır, duygusal ve ruhsal bir mücadele ve iyileşme hikayesidir. Filme eşlik eden orkestra müziği, karakterler duygusal travmalar ya da iyileşmeler yaşadığında duruma uygun biçimde izleyicide –az ya da çok- empatik tepkiler yaratmaktadır. Müzik izleyiciyi filmin ideolojik savını sahiplenmeye zorlar: Hepimiz başkalarının ıstıraplarına karşı "duyarlı olmalı", bencil duygularımızı ya da hayata sadece kâr gözlüğünden bakmayı olağan sayan iş yaşamı alışkanlıklarımızı bir kenara koymalıyız ve ihtiyacı olanlara yardım etmeliyiz. Filmin ses tasarımcıları duygusal olarak nitelenebilecek tepkileri dayatarak karakterlerle özdeşleşmemizi ve bu karakterlerle empati kurmamızı sağlarlar.



Figür 4.27 > *Hayatımızın En Güzel Yılları*. Bir babanın duygusal yoğunluğu artarken müzik de yükselir. Biraz önce, oğlunun II. Dünya Savaşı sırasındaki kahramanlıklarını anlatan bir mektup okumuştur.

Müzikal olmayan ses film içindeki anlamın önemli bir unsurudur. *Cinnet* filminde belirli anlarda kalp atışı sesleri ve vahşi doğadan gelen bir kurt uluması duyulur. Bu motifler, her an yerle bir olabilecek bir medenilik dünyası üzerine çöreklenmiş ve onu tehdit eden, şiddet dolu itkilere ait çok daha güçlü bir doğadır. İletişim kurma becerisi sayesinde medeni topluluklar yaratma gücüne sahip olan insan zihni itkiler ve içgüdüler tarafından kontrol edilen bir bedene bağlıdır. Bunlar kontrolden çıktığında insanın konuşma yetisini de zedeler. Kan, asansör kapılarının ardından çağlayarak boşaldığında karakterlerin sesleri sanki su altından geliyormuş gibi duyulur.

İşitilecek biçimde söylenen sözcükler filmsel anlam için hayati derecede önem arz eder. Sözlü diyalogların çoğu bilgi vericidir. Fakat konuşma da bir aksiyon biçimi, ilgi çekme, zarar verme, güç kazanma, duygu iletme, vs. yoludur. Tıpkı fiziksel olaylar gibi film aksiyonunun bir parçasıdır. İşte bu yüzden oyuncular, kendi repliklerini izleyiciye daha iyi iletmek adına zaman ve enerji harcamaktadırlar. En ünlü oyunculuk ekollerinden biri olan Metot oyunculuğu, oyuncunun kendi anılarını ve duygularını kullana-



Figür 4.28 > *Cinnet*. Asansör kapılarından kan fışkırdıkça, karakterlerin sesleri sanki su altından geliyormuş gibi duyulur. Bu da medenilik durumunu alt etmiş bir yabaniliği ifade etmektedir.

rak, yer aldığı öykü bölümüyle bağ kurmasına ve sözcükleri –sanki kendi duygularını ifade ediyormuşçasına- çok daha kendisine has biçimde dile getirmesine imkan verir. *Rıhtımlar Üzerinde* filmi Metot oyunculuğu sekanslarıyla da tanınmaktadır; özellikle, en ünlü Metot oyuncuları Rod Steiger'ın ve Marlon Brando'nun bir arabanın arka koltuğunda oturdukları sahne oldukça meşhurdur. Yenilmiş bir boksör olan Terry Molloy olarak Brando şöyle söyler: "Mücadeleci olabilirdim, oysa bir serseriyim. Tam bir serseri". Bu örnekte duygusal yoğunluk ve ruhsal özgünlük Brando'ya özgü dokunaklı ifadenin bir sonucudur (oynadığı eğitimsiz karaktere ait konuşma tarzıyla "uyumlu" görünen dilbilgisi kurallarından yoksun ve çarpıtılmış bir dil kullanır).

Oldukça yetenekli iki oyuncu Marisa Tomei ve Philip Seymour Hoffman, *Şeytan Duymadan Önce* filminde karakterler arasındaki duygusal sorunları görünür kılmak için ses tonunu ve dilsel çarpıtmaları kullanmışlardır. Gina (Tomei) Andy'e (Hoffman) bağlanmış bir zengin erkek avcısıdır. Andy kadını mutlu tutmak adına çalıştığı şirketten para çalar ve kendi ailesinin işlettiği kuyumcu dükkanını soyma planları yapar. Tomei şımarık ve mızmız, arsız ve bencil Gina karakterine hayat verir. Ses tonu kimi zaman kaba, kimi zaman kız çocuğu gibidir ve Tomei bu karakteri, erkekler üzerinden geçinen ve karşılığında da cinsellik dışında hiçbir şey veremeyen bir kadın olarak canlandırır. Andy ise babasıyla ilişkisi çocukluğuna ait travmalar ve hayal kırıklıkları barındıran duygusal olarak çökmüş bir karakterdir. Bu travmaların neler olabileceğine dair çok az bilgi verilse de Hoffman bunların karakterin psikolojisi üzerindeki etkilerini ifade etmek için tekdüze bir ses tonu kullanır. Andy, çocukluğunda babasıyla arasında yaşananlardan dolayı az biraz sosyopatik bir karakter olarak ele alınmıştır ve sosyopatlar genellikle duygularını ifade etme ya da başkalarıyla empatik ilişkiler kurma konusunda beceri yoksunu kişilerdir. Samimiyetsizlik babayla yapılan bir konuşma sırasında izleyiciye şöyle iletilir; Baba: "daha iyi bir baba olamadığım için üzgünüm", Andy: "Üzülme, ben de iyi bir oğul değildim." Baba gerçek duygularla konuşurken (gerçek an-



Figür 4.29 > *Rıhtımlar Üzerinde*. Metot oyunculuğu tekniği izleyicide acıma ve empati duyguları uyandıracak biçimde kullanılmıştır.

lamda acı duygusu vardır) Andy, içinde en ufak bir duygu kırıntısı içermeyen, sanki ezberlenmiş bir repliği dile getiren bir robot gibi konuşmaktadır.

Konuşma edimi bir şiddet biçimi olarak da kullanılabilir. Mutluluklarını ve öz değerlerini yok ederek insanlar üzerinden etkiye sahip olur. Gina mızmızlanan ve Terry de ağlayıp sızlanan bir karakterse *Cinnet* filmindeki Jack eşi Wendy'e küfreden ve kötü davranan bir karakterdir. Bu filmde medeni olma hali diğerlerine saygı ve sevgi gösterisi olan sözel etkileşimlerle kendini gösterir ve Jack'in medeni olma halinden çıkmasının ve yabani hali gelmesinin ilk işareti Wendy'e (kadın Jack'in çalışmasını böldüğünde) hakaret etmesi ve ona "siktir git" demesidir. Bu sözel davranışı kadının kibar konuşma tarzı ile çarpıcı bir karşıtlık oluşturur. Daha sonra, Jack Wendy'i ilk kez öldürmeye çalıştığında, onunla alay eder ve kadının konuşmasını taklit eder. Alay etme edimini bir şiddet biçimi olarak kullanılır.



Figür 4.30 > *Şeytan Duymadan Önce*. Marisa Tomei Gina karakterini aptal, bencil ve aşırı derecede bağımlı bir servet avcısı kadın olarak canlandırır.



Figür 4.31 > *Şeytan Duymadan Önce*. Andy ve babası konuşmaktadır. Baba duygu dolu bir konuşma yaparken Philip Seymour Hoffman'ın konuşması tekdüze ve duygusuzdur.



Figür 4.32 > *Cinnet*. Sözel şiddet medenilik halini kırar ve altında yatan yabaniliği gözler önüne serer.

Son olarak sessizlik de bazı filmlerde anlam yaratmanın bir yolu olarak kullanılır. Genellikle bu tarz bir sessizlik, sessizliğin olmaması gereken yerlerde gerçekleşir. *Azap Yolu* filminde Michael Sullivan eski patronu John Rooney'den intikam almaktadır. Uzaktan makineli tüfekle ateş ettiğinde, karanlık içinde parlak namlu alevi görülür sadece. Korumalar birer birer düşerler ve bir tek, sırtı katile dönükken, Rooney ayakta kalır. Yağan yağmur zaten oldukça sembolik olan bu ana metaforik bir anlam daha ekler; sanki kötülük yapanların üzerine ceza yağmaktadır – tıpkı "sağanak yağmur" gibi. Micheal'ın sekans sonuna kadar görünmemesi bu aksiyonu bir ilahi adalet eylemi haline getirmektedir.

Öğrenci Alıştırmaları: *Cinnet* (1.43.30 - 1.49.18)

Bu sekansın kare kare çözümlemesini yapın. Wendy'nin Jack'in aklını kaçırdığını fark etmesiyle başlar. Jack'in yazdıkları medeni olma halinin dışına çıktığını göstermektedir. Bu temayı başka hangi sanat yönetimi unsurları göz önüne sermektedir.



Figür 4.33 – 4.35 > ***Azap Yolu.*** Normal şartlar altında sesli çekilmesi beklenen bu sekans –makineli tüfekle insanların öldürülmesi- sessiz çekilmiştir ve böylece oldukça farklı bir anlam ortaya çıkmıştır.

Öğrenci Alıştırmaları: *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi* (*Das Cabinet des Dr. Caligari*, 1920) (5.14 - 7.16)

Bu bölümde öğrendiğiniz kavramları kullanarak bu sekansa ait sanat yönetimini tanımlayınız. Bu film, 20. yüzyılın ortalarında popüler olan kara film türü üzerinde özel bir etkiye sahip -erken dönem film türlerinden- Alman Dışavurumcu sinemasının en önemli örneği olarak anılmaktadır. Bu filmde öne çıkan unsurları ele alarak daha önce izlediğiniz kara film örnekleriyle olan ortak noktalarını inceleyin. Yönetmen Robert Wiene *Caligari*'deki sanat yönetimiyle ne anlatmaya çalışmaktadır?



Figür 4.36 > *Dr. Caligari'nin Muayenehanesi*. Alman Dışavurumcu sinemasının en önemli örneklerinden olan filmde set tasarımı içinde yaşanılan dönemi ve dünyayı nitelemektedir.

AYRICA BAKINIZ

Affron, Charles. *Sets in Motion: Art Direction and Film Narrative.* New Brunswick: Rutgers University Press, 1995.

Alton, John. *Painting With Light.* New York: Macmillan, 1949.

Barnwell, Jane. *Production Design: Architects of the Screen.* New York: · Wallflower, 2004.

Birtwistle, Andy. *Cinesonica: Sounding Film and Video* . New York: Palgrave Macmillan, 2010.

Ettedqui, Peter. *Production Design and Art Direction.* Woburn: Focal, 1999.

LoBrutto, Vincent. *By Design: Interviews with Film Production Designers.* Westport: Praeger, 1992.

Sylbert, Paul. *Final Cut: The Making and Breaking of Film.* New York: Seabury, 1974.

Tashiro, C. S. *Pretty Pictures: Production Design and the History of Film.* Austin: University of Texas Press, 1998.

The Art of Film. New York: Films Media Group, 2006.

5. Anlatım

Bir film izlediğinizde belirli yollarla size bir öykü anlatıldığı gerçeğini görmezden gelmek kolaydır. Bir öykünün aktarılma yoluna anlatım adı verilir. Peki anlatım neden film öyküsünden farklıdır? Bir filmde olan biten her şeyi kendi olağan süresi içinde gördüğünüzü düşünün – saniyesi saniyesine. Altı günde geçen bir filmin süresi de altı gün olacaktır o zaman. Bu durumda olayları görmüş olursunuz fakat aslında bir anlatı ya da "anlatılmış bir öykü" görmezsiniz.

Bir anlatı, öykü zamanı içinde geçen pek çok olaydan önemli olanları seçerek ve bunları belirli ve ilgi çekici bir biçimde bağlayarak öykü anlatmaktır. Altı günlük bir zaman diliminde yaşanan her şeyi göstermek yerine, bir anlatı anlatıcının (senarist, yönetmen ya da senaryo tartışmaları sırasında odada olan herhangi biri) filmsel öykünün anlatımı için önemli ve ilgi çekici bulduğu anların 90 dakikasını sizlere gösterir. Bu olayların nasıl seçildiği ve birleştirildiği ise filmsel anlamın önemli bir boyutudur.

Belirli sahnelerin seçimi ve yönetmenin yaptığı sahne sıralaması filmin anlatı stratejisi olarak bilinir. Anlatı stratejisinin önemli ilkelerinden biri, izleyicide bir gizem hissi yaratmak için filmsel enformasyonun gizlenmesidir. Anlatılar geciktirilen bilgi aktarımlarıyla gelişir. Örneğin *Avukat* filmi ana karakterin öldürülmesi hakkında gibi görünmektedir. Bir gizem yaratılır ve izleyici olarak bizler bu durumu çözecek yeterli bilgiye sahip değilizdir. Neden birisi bu adamı öldürmek ister? Bu adam kimdir? Daha sonra filmin anlatımı zamanda geriye gider (film başlarken görülen aksiyonun öncesine) ve aynı noktaya –ama bu sefer daha fazla enformasyon ve daha geniş bir perspektifle- yeniden varırız ve birilerinin neden Michael'ı öldürmek istediğini anlarız. Anlatı bize Michael'ın çalıştığı şirketin bir

örtbasını ortaya çıkarmaya karar verdiğini anlatır. Filmin başladığı sahnenin anlamı sıradan bir anlatımsal açıklamadan bir aydınlanma ve ahlaki seçim anına dönüşür. İzlenen an Michael'ın kesin kararını verdiği andır. Artık yaşanan olayları, daha önce katledilen arkadaşı Arthur'un bakış açısıyla görmektedir. Klasik bir *peripeteia* ya da geri dönüş anıdır; anlatının tek yönlü gidişatı birden bire döner ve oldukça farklı bir yöne doğru ilerler.

Senaryo yazımı aşamasında anlatı stratejisinin bir diğer önemli unsuru ise öykünün anlatıldığı bakış açısıdır. Örneğin *Avukat* filmi genel olarak Michael üzerine odaklanır. Pek çok sahnede onun yaşamı ve diğer karakterlerle olan ilişkileri gösterilir. Onun perspektifine ya da bakış açısına öncelik verilir. Fakat kimi zaman film diğer iki karaktere geçer – yaşanan örtbasa karşı ahlaki tutum



Figür 5.1 & 5.2 > *Avukat*. Michael'ın hikayesi onun ahlaki duruşunu belirleyen tematik kutuplar olarak işleyen diğer iki karakterin öyküsüyle birlikte örülmüştür.

alan ve Micheal'ın da bu yönde davranmasını isteyen Arthur Eden ve örtbası yapan şirketin başkanı ve Arthur'un ve Michael'm öldürülme emirlerini veren Karen Crowder. Bu iki paralel anlatı Michael'ın öyküsüne iki yönden bağlanır. Arthur Micheal'ın oğlunun daha yakın arkadaşıdır çünkü Arthur da, Michael'ın oğlu gibi, şövalye ve kahramanlık masallarına hayrandır. Arthur ayrıca adaletsizliğe karşı bir tavır takınmıştır. Michael'dan farklı olarak ahlaki cesarete de sahiptir. Karen Crowder da Michael'm öyküsüne bağlanır çünkü eylemleri Michael'ın bilgi alanı dışında kalan ezeli düşman Karen'dır. Michael ancak filmin sonunda Arthur'un ölümünden Karen'ın sorumlu olduğunu anlar ve ahlaki kahramanlık hamlesi de kadının suçunu ortaya çıkarmak olur. Böylece üç anlatı hattı (ana hat Michael'ın hayatı üzerinden ilerler) filmsel anlam adına önemli sonuçlar doğuracak biçimde bir araya gelir. Film boyunca anlatı perspektifi Michael'ı merkeze alır fakat ancak filmin sonunda Karen ve Arthur'un da ne kadar paralel öykülere sahip olduklarını anlarız.

Anlatılar genellikle olumsuz durumlardan olumlu durumlara doğru ilerleyen hareketler olarak biçimlendirilirler. Karakterler zayıflık, ahlaki körlük ve bağımlılık koşullarından yeniden doğum, güç, ahlaki arınma ya da bağımsızlık koşullarına doğru evrilirler. *Kuzuların Sessizliği* (*The Silence of the Lambs*, 1991) filminde Cla-





Figür 5.3 – 5.5 > ***Kuzuların Sessizliği.*** Bu sekansta Clarice duyguları altında ezilmekte fakat daha sonra duygularını şiddete yönlendirmeyi öğrenmektedir.

rice yetersizlik durumundan tam yeterlilik durumuna yükselir. FBI eğitimleri sırasında ölümcül olabilecek hatalar yapan biri olarak tanıtılır (bir odaya girerken, silahlı biri tarafından etkisiz hale getirilir). Film boyunca Hannibal Lecter'dan suçları çözmek için nasıl düşüneceğini öğrenir. Bir seri katil yakalar ve FBI akademisinden mezun olur. Geçirdiği dönüşüm zayıflık ve kırılganlıktan güç ve dayanıklılığa uzanan bir geçiş olarak kodlanır. Yetersizlikten yeterliliğe doğru evrilen bu daha geniş anlatı hareketi kendi içinde,

daha küçük ölçeklerde de tekrar eder. Örneğin bir noktada, cezai ehliyeti olmayan Lecter ile görüşmek üzere hastaneye gider. Koridorda ilerlerken hastalardan biri kadının üzerine spermlerini fışkırtır. Kadın dışarı çıktığında sarsılmış haldedir. Yaşadığı kırılganlık duygusu, kendisi de bir polis memuru olan babasına dair bir anıyı tetikler. Bu anı duygularının üstesinden gelmesi ve başarıya ulaşmak adına korkularını yenmesi gerektiğini anlamasına neden olmuş görünmektedir. Bir sonraki çekimde kameraya doğrulttuğu silahını ateşlemektedir. Artık sarsılmış değildir ve FBI'ın verdiği sert kimliğe uygun biri olmaya başlamıştır.

Pek çok film klasik kahramanlık anlatılarıdır. Ait olduğu topluluk üzerine yöneltilen tehdidi bozguna uğratan bireylerin öyküsünü anlatırlar. Bu tip kahramanlık anlatıları genellikle kötünün tehdidine ait basit modele karşı, en az onun kadar basit erdemli kahramanlık modelleri kullanılırlar. Kahraman hepimizin paylaştığı normları taşımakta, kötü karakter ise bu normları kırmakta ve medeniyete dair temel kuralları (yaşam ve mülk hakkına saygı gibi) ihlal etmektedir. Sonuçta, tahmin edilebileceği üzere, normları kahramanca savunan kişi galip gelir.

Klasik anlatılar uzun zamandan beri mevcuttur ve sözlü halk masallarından türemişlerdir. Vladimir Propp bu halk masallarını incelemiş ve tümünde bulunan eylem, olay ya da "işlevleri" listelemiştir. 31 maddeden oluşan liste* şöyledir:

1 Aileden biri evden uzaklaşır.

2- Kahraman bir yasakla karşılaşır.

3- Yasak çiğnenir (kötü karakter genellikle bu noktada öyküye dahil olur)

4- Saldırgan bilgi edinmeye çalışır.

5- Saldırgan kurbanıyla ilgili bilgi toplar (kötü karakter yanıt verir)

* Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*, Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Om, 2001.

6- Saldırgan, kurbanını ya da servetini ele geçirmek için onu aldatmayı dener.

7- Kurban aldanır ve böylece istemeyerek düşmanına yardım etmiş olur.

8-Saldırgan aileden birine zarar verir.

8-a. Aileden birinin bir eksiği vardır; Aileden biri bir şeyi elde etmek ister.

9. Kötülüğün ya da eksikliğin haberi yayılır, bir dilek ya da bir buyrukla kahramana başvurulur, kahraman gönderilir ya da gitmesine izin verilir.

10. Arayıcı kahraman eyleme geçmeyi kabul eder ya da eyleme geçmeye karar verir.

11. Kahraman evinden ayrılır.

12. Kahraman büyülü bir nesneyi ya da yardımcıyı edinmesini sağlayan bir sınama, sorgulama, saldırı vb. ile karşılaşır.

13. Kahraman ileride kendisine bağışta bulunacak kişinin (Bağışçının) eylemlerine tepki gösterir.

14. Büyül nesne kahramana verilir.

15. Kahraman aradığı nesnenin bulunduğu yere ulaştırılır, kendisine klavuzluk edilir ya da yol gösterilir.

Yol A: Mücadele ve kötü karakterin bozguna uğratılması; Eksiğin Giderilmesi ve Dönüş:

16. Kahraman ve saldırgan, bir çatışmada karşı karşıya gelir.

17. Kahraman özel bir işaret edinir.

18. Saldırgan yenik düşer.

19. Başlangıçtaki kötülük giderilir ya da eksiklik karşılanır.

20. Kahraman geri döner.

21. Kahraman izlenir.

22. Kaharamının yardımına koşulur.

Yol B: Dikkat Çekmeyen Varış, Görev, Tanınma, Ceza, Evlilik:

23. Kahraman kimliğini gizleyerek kendi evine döner ya da başka ülkeye gider.

24. Düzmece bir kahraman asılsız savlar ileri sürer.

25. Kahramana güç bir iş önerilir.

26. Güç iş yerine getirilir.

27. Kahraman tanınır.

28. Düzmece kahramanın, saldırganın ya da kötünün gerçek kimiliği ortaya çıkar.

29. Kahraman yeni bir görünüm kazanır.

30. Düzmece kahraman ya da saldırgan cezalandırılır.

31. Kahraman evlenir ve tahta çıkar.

Çöl Aslanı Propp'un ana hatlarını belirlediği klasik kahramanlık anlatısını takip eder. Film Kızılderililer tarafından kaçırılan yeğenini arayan bir adamı konu edinir. Daha yaşlı beyaz bir adam olan Ethan ile daha genç ve yarı beyaz yarı Yerli olan Marty Şef Scar'ın önderlik edilen Yerliler tarafından kaçırılan Debbie'yi bulmak üzere yola çıkarlar. Scar onu eşlerinden biri yapmıştır. Yıllarca süren aramalardan sonra adamlar kızı bulur, Scar'ı öldürür ve Debbie'yi eve getirir.

Ethan -Propp'un çıkarımlarına son derece uyumlu biçimde- önce evi terk eder. Yasalara saygılı bir yerleşimci olan erkek kardeşi Aaron ile kıyaslandığında Ethan kanunlara karşı gelen, İç Savaş sırasında Konfederasyonla ilişkilendirilen ve hala federal devletten para çalmaya devam eden bir karakter olarak betimlenir. Yani Propp'un işlev listesi içinde bir engelin yarattığı bir kırılmadır.

Ethan ve topluluğun diğer üyeleri sığırların bir Kızılderili saldırısında çalındığı haberini alır ve evden ayrılır. Onlar uzaktayken Scar (kötü karakter) Aaron'un evini basar, ailenin çoğunu katleder ve Debbie ve kız kardeşini kaçırır. Ethan oyuna getirildiğini anlar. Kızılderili saldırısı sığırları çalmak için değil, katliamı ve kaçırmayı gerçekleştirmek adına düzenlenmiştir. İstemeden de olsa, Kızılderililerin öldürdüğü sığırları umutsuzca aramaya çıkarak, düşmanına yardımcı olmuştur.



Figür 5.6 > *Çöl Aslanı*. Ethan (kahraman) oyuna getirildiğini anlar ve istemeden de olsa kötü karaktere yardım etmiş olur. Görüntüde ne kadar küçük göründüğüne dikkat edin.

Eve döndüklerinde Rahip Clayton kızları bulmak için Ethan'dan yardım ister. Clayton Texas korucularının başıdır. Ethan korucularla birlikte, kızları bulmak üzere, yola çıkar. Propp'un terminolojisiyle evi yeniden terk eder. Sonuçta sadece o ve Marty Debbie'yi aramaya devam eder. Bir bağışçıdan kızın nerede olabileceğine dair bilgi alır. Scar'ın adamlarıyla girişilen bir çarpışmadan sonra Ethan yaralanır ("özel bir işaret"). Ethan ve Marty eve "dikkat çekmeden / tanınmadan" dönerler. Kimse onların dönmesini beklememektedir. Marty'nin kız arkadaşıyla evlenmek isteyen düzmece bir kahraman ortaya çıkar. Ethan yaralandığı için yeni kahraman olan Marty geleneksel bir boks maçında kız arkadaşına talip olan düzmece kahramanı yener. Yeni bir düzmece kahraman belirir (bir süvari askeri) ve Scar'ın çetesinin yakınlarda kamp yaptığını söyler. Eski bir arkadaş olan Moses Harper süvariler tarafından eve getirilir. Biraz delidir ve bilmeceler üzerinden konuşmaktadır. Hiç kimse onu anlayamaz. Fakat Marty olaya el atar ve bilmeceleri çözerek Kızılderili kampının yerini öğrenir. Marty, kıyafetlerini çıkarıp bir Kızılderili gibi giyinerek yeni bir görünüm kazanır. Scar'ın kampı-

na girer, Scar'ı öldürür ve Debbie'yi özgürlüğüne kavuşturur. Marty Debbie ile birlikte eve geri döner ve kız arkadaşıyla evlenir.

Film Propp'un listelediği işlevleri dikkate değer biçimde kullanır. Peki birbirimize anlattığımız öyküler neden hep aynı modeli izler? Biraz daha yaratıcı olmamız gerektiğini düşünebilirsiniz. Bunun nedeni kahraman anlatısına ait temel formatın kültürümüzün ve uygarlığımızın temel normlarını desteklemesi olabilir.



Figür 5.7 & 5.8 > *Çöl Aslanı.* Açılış çekimi, klasik bir kahramanlık anlatısı olan filmin sonunda da tekrarlanır.

Film, Rahip Clayton karakterinde hayat bulan hukukla ve dinle hayata geçen yaşam normları ile ilişkilendirilen medeniyetle, Kızılderili şefi Scar karakterinde hayat bulan, evlilik ve mülk sahipliği gibi normların ihlal edilmesiyle ilişkilendirilen hayvani/yabanıl doğa arasındaki çatışmayı ele alır. Yola çıkış ve eve dönüş hareketlerine ait anlatı içi tekrarlar insan yaşamı içinde devamlı olan (zaman içinde tekrarlanan) ama yerleşmesi için yinelenmesi gereken (tıpkı, bir şeyi ezberlemek ve öğrenmek için onu tekrar etmemiz gerekmesi gibi) şeyleri göstermektedir. Anlatı yinelemesine ait bu yapı, medeniyetin devamlılığını sağlayan mülk, evlilik ve aile gibi temel kurumlar hakkındaki bir film için son derece uygundur. Bunlar ancak her yeni nesilde tekrarlanırsa varlıklarını sürdürebilirler. Medeniyete ait temel kurumlar ve normlar filmin sonunda sağlam yapılarına yeniden kavuşurlar. Yeniden düzene kavuşma teması göz önüne alındığında anlatının dairesel bir biçime sahip olması şaşırtıcı değildir. Açılan bir kapıyla başlar ve kapanan bir kapıyla sona erer. Her iki çekimde de kamera evin içindedir çünkü filmde tehlike altında olan ev içi yaşamdır. Bu ev içi evren başlangıçta zarar görse de, filmin finalinde, yeniden eski kimliğine kavuşur.

Sinema salonlarında pek çok klasik kahramanlık anlatısı örneklerine rastlayacaksınız. Öykü anlatımına ait popüler bir biçim olarak varlığını sürdürmektedir. Fakat yine de tek bir kahramana ait gücün ve erdemin göklere çıkarılmadığı filmler de izleyeceksiniz. Bazı filmler daha gerçekçi olmaya çalışırlar ve kusurlu karakterleri betimlerler. Genellikle öykülerini klasik anlatılardan farklı biçimde anlatırlar ve zamanı içinde ilerleyici bir modeli kullanmazlar.

Kimi filmler normal anlatıyı anlam oluşturmak adına yeniden düzenlerler. Örneğin *Şeytan Duymadan Önce* filmi ahlaki düzenin yıkılması hakkındadır ve anlatı da benzer biçimde kırılır. Parçalı anlatı betimlenen dünyanın daha doğru ve daha tutarlı bir portresini sunar. Normlar, iki kardeş kendi ailelerine ait kuyumcu dükkanını soymak üzere plan yaparken terk edilir. Öykü parçalara ayrılır ve her parça farklı karakterin perspektifinden anlatılır. Bu anlatı biçimi paramparça olmuş bir dünyaya son derece uygun görünmektedir.



Figür 5.9 > Şeytan Duymadan Önce. Parçalı anlatı filmsel zaman içinde geçmişe döner. (Görüntünün üzerinde şöyle yazmaktadır: ANDY: SOYGUNDAN 4 GÜN ÖNCE)

Parçalı anlatı biçimi kimi zaman niyetlerimizi aşan sonuçlara neden olan eylemlerimizi de dile getirmektedir. Sinemacılar, dünyayı farklı perspektiflerden anlatarak, kasıtlı davranışlarımızın başkalarını düşünmediğimiz şekillerde etkileyebileceğini göstermektedir. Sorumluluk duygusunun ahlak kategorileri içinde ne denli önemli olduğunu gösterir. Eylemlerimizin başkaları üzerinde doğuracağı etkilerden konusunda sorumluyuzdur. Bu nedenle de ahlaki kararlarımızı sadece kendimizi düşünerek ve kendi doğru-yanlış algımıza dayanarak değil, aynı zamanda eylemlerimizden etkilenecek insanları da düşünerek almamız gerekmektedir. Film, öykünün perspektifini birkaç ayrı karakter arasında paylaştırma yoluna giderek bozmuş ve bu anlamı özel olarak vurgulamıştır. İzleyici bir karakterin eylemlerinin diğer karakterler üzerindeki etkilerini görmek zorunda bırakılmıştır.

Anlatı perspektifi hikayenin kimin gözünden anlatıldığıdır. Film içinde yaşananlarını gördüğünüz konumdur ve –bir bakımasizi dünyayı belirli bir biçimde görmeye zorlar. Her film belirli bir perspektife sahiptir. Perspektif yapılar tüm filmde her çekim içinde kendini gösterir; anlamı biçimlendirir; film içinde hangi karaktere

ait değerlerin benimseneceğini belirler. Örneğin *Demir Adam* muhafazakâr Amerikan perspektifi üzerinden işler ve izleyiciyi Arapları Amerikalılara eziyet eden kişiler olarak görmeye zorlayan bir bölüm ile başlar (aslında Amerikalıların Araplara eziyet ettikleri bir dönemde). *Avatar* ise liberal, antikapitalist ve çevreci bir perspektiften anlatılmıştır. Sonuç olarak bu dünya *Demir Adam* filmindeki dünyadan farklıdır. *Avatar* filminin şirket sahibi iş adamı ahlaksız ve tatminsizdir; *Demir Adam* filmindeki ise erdem sahibi ve çekicidir. Kapitalizm tarafından zulme uğrayanlar *Avatar* filminin merkezini oluşturur; *Demir Adam*'da ise kapitalizm zarar vermez, aksine dünyayı kurtarır.

Perspektif izleyicilerle belirli bir bakış açısı ile ilişkilendirilen değerler arasında uyumlanma yaratır. İki saat boyunca sizler, izleyiciler olarak, dünyayı izlersiniz ve bu dünya perspektife bağlı olarak varyasyonlar gösterir. Pek çok muhafazakâr suç melodramında, örneğin, yoksul insanlar ve beyaz tenli olmayan insanlar tehlikeli ve ahlaki değer yoksunu insanlar olarak resmedilirler. *Fidye* (*Ransom*, 1996) gibi filmler varlıklı ve üst orta sınıf beyaz sınıfın perspektifini üstlenir. Onların perspektifi önceliklidir ve değerleri de benimsenir. Genellikle bu tür filmler etnik olarak koyu tenli olan ve/veya emekçi sınıfa mensup insanların korkulması gereken tehdit unsurları olduğunu iddia eder. Örneğin *Sonun Başlangıcı* (*Falling Down*, 1993) filminden alınan bu sekansta bir grup genç Latin erkek, filmde perspektifi benimsenen çalışkan Beyaz Amerikalıyı rahatsız etmektedir. Beyaz adam sakin ve mantıklı biri olarak resmedilirken, gençler yabani yırtıcılar gibi gösterilmektedir.

Bir film içinde ele alınan dünya, bu nedenle, filme ait perspektif vasıtasıyla belirlenir. Ve bu perspektif saklı değerler içerir. Sinemasal dünyaların yaratımı adına perspektifin ne denli önemli olduğunu anlamak için *Kuzuların Sessizliği* filminin katilin bakış açısıyla anlatıldığını hayal edin. Mümkün olabilir mi? Eğer olsaydı kabul edin ki oldukça farklı görünen bir sinemasal dünya ortaya çıkardı. Mevcut filmde katil Jamie Gumm mantık çerçevesinde ger-



Figür 5.10 & 5.11 > *Sonun Başlangıcı*. Latin gençler yabani ve tehlikeli karakterler olarak, beyaz adam ise mantıklı ve irade sahibi bir karakter olarak resmedilmektedir.

çek bir figür olmaktan çok bir izdüşüm gibidir. Aslında hoşgörüsüz bir heteroseksüelin bir eşcinsele ait korku dolu fantezisi gibi görünmektedir. Eğer öykü Jamie'nin perspektifinden anlatılsaydı ilk değişecek olan şeylerden biri onun daha az fantastik, daha fazla gerçekçi olması olacaktı. Belki yine bir katil olacaktı ama neden bir eşcinsel cinayet işler? Böyle yapacaktı belki ama eşcinsel olduğu için heteroseksüel erkekler tarafından eziyet görmüş ve tacize uğramış olacaktı. Onun perspektifinden anlatılan bir film öyküsünde başka insanları taciz edenleri katleden, hoşgörüsüz ve herkesi heteroseksüelliğe zorlayan bir dünyadan intikam alabilirdi. Bu durumda kötü karakter olmak yerine doğru yoldan sapmış bir intikam meleği olarak görülebilirdi.

"Postmodern" olarak adlandırılan yazarlar genellikle anlatının standart neden ve sonuç formatına karşı çıkıp dikkati perspektifin bilgiyi sınırlama yollarına çekerler. *Akıl Defteri* (*Memento*, 2000), anlatıya ait geleneksel zaman akışı modelinden sakınan ve öyküsünü, zaman içinde geriye doğru hareket ederek, sondan başa doğru anlatan, oldukça tanınan bir postmodern film örneğidir. *Kefaret* (*Atonement*, 2007) ise bir çocuk ile bir yetiştin arasındaki perspektif farkını konu alır ve ahlaki öyküsünü farklı perspektiflerden bakınca değişen anlamlar üzerine kurar. Kız çocuğu (Briony) büyük ablası (Cecilia) ile kır malikanelerindeki bahçe işleriyle ilgilenen genç adam (Bobby) arasındaki aşk ilişkisini anlamaya çalışır. Onları sevişirken görür ve o kadar sinirlenir ki, o gece geç saatlerde iki oğlan çocuğu kaybolduğunda, suçu masum olan Bobby'nin üzerine atar. Bobby hapse atılır ve daha sonra hayatını kaybedeceği savaşa gönderilir. Çocuğun perspektifiyle bir yetişkinin perspektifinin çakışması Briony'nin şahit olduğu suç ile filme alınır (evi ziyaret eden yetişkin bir erkek tarafından tecavüze uğrayan, Briony yaşında bir kız).

Film dikkatleri yetişkinler için normal sayılacak olaylarla bu olayların bir çocuğun perspektifinden görülmesi arasındaki farkla ortaya çıkan anlama çeker. Briony Bobby ve Cecilia'yı pencereden, aşağıdaki çimenlerin üzerinde tartışırlarken görür. Söylenenleri duyamaz fakat görmediğimiz bir şey tarafından şoka uğrar ve bakmayı bırakır. Tekrar baktığında Cecilia giyinmektedir ve baştan aşağı ıslanmıştır. İzleyici olarak bizler yaşananları onun perspektifinden görmeye mecbur bırakılırız. Söylenen hiçbir şeyi duymayız ve yetişkinlere özgü olayların ne anlama geldiğini anlarız. Sonuç olarak çıplaklığa ve bir sevişme olasılığına dair yarım yamalak bir fikir elde ederiz. Daha sonra aynı olayları gerçekten oldukları gibi görürüz ve bu yeni perspektifle olan biteni tam olarak anlarız. Gerçekliğin eksikliği ve olan biteni idrak edememe önemlidir zira, Briony'nin tecavüz olayına şahitlik ettiği –sonraki- sahneyi hazırlamaktadır. Bu sahnede kızın sınırlı perspektifi olan bitenin sadece bir kısmını aydınlatan feneri ile ifade edilir. Briony bir yetişken olduğunda yaşananları görebilir ve suçu işleyenin Bobby olmadığını tam ola-

rak anımsayabilir. Artık perspektifi değişmiştir. Briony –bir yetişkin olduğunda- kısa süreli bir aşk yaşamış ve kaybetmiştir. Böylece, bir çocukken yaşamları kendisini şaşırtan yetişkinlerin perspektifine sahip olabilmiştir.

Öğrenci Alıştırmaları: *Thelma ve Louise*

Geçmişte kalmış klasik anlatılar erkek kahramanları merkeze alırlar. Propp'un işlevler listesi *Thelma ve Louise* gibi kadın kahramanları ele alan bir film içinde de görülebilir mi?



Figür 5.12 & 5.13 > *Kefaret*. Yetişkinlerin dünyasını yanlış yorumlayan bir kız çocuğu, ironik olarak, dışarıyı izleme imkanı verir gibi görünen fakat yanlış anlamayı ön plana çıkaran pencereler ile ilişkilendirilmiştir.

Öğrenci Alıştırmaları: ***Şeytan Duymadan Önce*** **(1.12.40 – 1.14.54)**

Bu sekansı anlatı parçalanması anlamında çözümleyiniz. Anlatı içindeki kırılma ve değişim nasıldır? Hangi yönlerden önemlidir?

Öğrenci Alıştırmaları: ***Bir Şehir Katilini Arıyor*** **(M, 1931) (59.14 – 1.01.06)**

Bu kısa sekansı ele alarak film hakkında hangi çıkarımlarda bulunabiliriz? Bu karakterler kimlerdir ve ne yapmaktadırlar? Bu sekansın başındaki özel perspektif ve bakış açısı kullanımlarını göz önüne alarak: Bu tekniklerin nasıl kullanıldığını açıklayınız? Bu sekanslarda hangi faydaları sağlamaktadırlar? Hangi amaçla kullanılmışlardır?

AYRICA BAKINIZ

Bordwell, David. *The Way Hollywood Tells It: Story and Style in Modern Movies*. Berkeley: University of California Press, 2006.

Chatman, Seymour. *Öykü ve Söylem : Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı*. Ankara: DeKi, 2009.

Propp, Vladimir. *Masalın Biçimbilimi*, Çev. Mehmet Rifat ve Sema Rifat, İstanbul: Om, 2001.

Ryan, Marie-Laure. *Narrative Across Media: the Languages of Storytelling*. Lincoln: University of Nebraska Press, 2004.

Thompson, Kristin. *Storytelling in Film and Television*. Cambridge: Harvard University Press, 2003.



Figür 5.14 > ***Bir Şehir Katilini Arıyor***. Oldukça ünlü bu sessiz filmde bir seri katil bir çocuğa sinsice yaklaşmaktadır.

Van Peer, Willie, and Seymour Chatman. *New Perspectives on Narrative Perspective.* Albany: State University of New York Press, 2001.

Van Sijill, Jennifer. *Cinematic Storytelling.* Studio City: Michael Weise Productions, 2005

6. Metafor, Yapı, Karakter, Motif

Filmlerde anlam metaforlar, yapılar, karakterler ve motiflerle de yaratılabilir. Bir metaforda herhangi bir şey bir düşünce ya da bir duyguyla ilişkilendirilir. Yapı bir filme ait tüm tasarımı, farklı unsurların birbirlerini dengeleme yolunu ifade eder. Karakterler senaryo yazarları tarafından yaratılırlar ve oyuncular da onlara hayat verirler. Gelişimleri (cehaletten aydınlanmaya ya da korkudan cesarete) genellikle filmlerde anlam yaratmanın bir yoludur. Ve son olarak anlam motifleri ya da temaları, duyguları ya da düşünceleri çağrıştıran nesneler gibi yinelenen unsurlar vasıtasıyla yaratılır.

Metaforlar iki farklı şeyi birbirine bağlayarak anlam yaratır. Genellikle aynı görüntü içerisindeki karakterlerle nesneleri ilişkilendirirler. Örneğin aşağıdaki örnekte işini ve eşini kaybetmiş bir



Figür 6.1 > *Hayatımızın En Güzel Yılları*. Bu metaforik görüntüde bir savaş gazisi iskartaya çıkarılmış uçaklarla ilişkilendirilmektedir.



Figür 6.2 > *Ömre Bedel Kadın*. Bu görüntüde su duygusal karmaşanın metaforudur.

savaş gazisi, görsel olarak, savaş zaferle sonuçlandıktan sonra artık ihtiyaç duyulmayan uçak hurdaları ile ilişkilendirilmektedir.

Hayatımızın En Güzel Yılları filminden alınan görüntü uçaklarla, artık kendisi de kimsenin istemediği bir artık olan Fred arasında metaforik bir bağ yaratmaktadır. Sadece uçaklar filme alınsaydı bile başlı başına bir enformasyon değerine sahip olurlardı: Savaş bittiği için artık kullanılmayan pek çok uçak. Bomboş arazide tek başına duran Fred de filme alınsaydı yalnız ve terk edilmiş, işsiz bir dul olarak betimlenmiş olacaktı. Fakat bu iki unsur aynı çerçeve içinde birlikte kullanıldığında bir metafor yaratılmış oldu. Görüntünün ifade ettiği şekliyle, askerler, tıpkı ıskartaya çıkarılmış uçaklar gibidir. Savaşın kazanılmasında büyük katkılar sunmuşlardır fakat artık elden çıkarılmaları gerekmektedir. Ortaya çıkan metafor, her iki görüntünün de tek başına yaratacağından çok daha güçlü bir ifade ortaya koymaktadır.

Metaforik bağlantılar bir karakterin duygusal durumu hakkında enformasyon ileterek de öykünün anlatılmasına yardımcı olurlar. *Ömre Bedel Kadın* filminin açılış sekansına ait bu görüntülerde Mildred, iskele üzerinde suya doğru ilerler. İntihara yelteneceğini henüz bilmeyiz. Korkuluklara ulaştığında aşağıda, sanki başının etrafında köpüren ve girdaplar yapan suya bakar. Suyun bu çalkantılı hali ile kadının sarsıntı içindeki ruh hali arasındaki metaforik ilişki açıktır. Fakat anlamın diğer boyutunda su, Mildred'in temsil ettiği sınırlar arasındaki değişken bozulmayı da simgelemektedir. Kendisiyle kızı (Veda) arasında hatları belirgin kişisel sınırlar kuramamaktadır. Mildred iç içe geçmiş kişisel ve duygusal sınırların kanunların nazarında doğru ve yanlış arasındaki açık çizgiyi yıkmasına izin verir.

Doğaya ait metaforlar genellikle sinemacıların aktarmaktan oldukça hoşlandıkları durumları da dile getirirler. Doğa genellikle özgünlük, kendiliğindenlik ve doğruluk ile ilişkilendirilir. Doğruları söyleyen kendine has insanları sever, boş ve yapay beyanlarda bulunan sahtekar insanlara güvenmeyiz. Doğaya dair görsellik genellikle yapaylığı ve yanlışlığı çağrıştıran görüntülerle arka arkaya kullanılır. *Fahişe* filminde doğaya ait görüntüler şehre ait görüntülerle iç içe kullanılır ve şehirdeki yaşam yapay bir yaşam olarak tanımlanır. Bir detektif olan John Klute bir arkadaşının katilini bir



Figür 6.3 > *Fahişe*. Doğa ailenin cömert görüntüsü ile ilişkilendirilmiştir.



Figür 6.4 > *Fahişe*. Şehir yabancılaşma ve kimlik kaybı için bir metafor görevi görmektedir ve kimlikten yoksun cinsel ilişkiler ile ilişkilendirilmiştir.

seks emekçisi olan Bree Daniels'in yardımıyla aramaktadır. Sinemacılar, Klute ve doğa arasında bir bağ kurarak onun güvenilir biri ve değerlerinin de doğru olduğunu ima ederler. Diğer yandan Bree soğuk ve cansız görünen, inşa edilmiş çevrelerle ilişkilendirilir. Klute'nin doğa görüntüleriyle olan bağı kişisel ve ahlaki bir güvenilirlik ifade ediyorsa, Bree'nin şehirle olan bağı da yapaylık ve kimliksizliği gösterir. Bir oyuncu olmayı istemektedir ve bir seks emekçisi olarak, kendisini karşı tarafa açmaktan kaçınarak birlikte olduğu isimsiz, kimliği belirsiz müşterilerine karşı kendi rolünü oynamaktadır. Bir görüntüde müşterinin kafası çerçeve dışında bırakılmış, bir başka görüntüde ise Bree cansız bir mankenin yanında konumlandırılmıştır. Kendisine ait gerçek ve doğal bir kimlikten yoksunmuş gibi betimlenmektedir.

Tüm filmler dikkatlice tasarlanmışlardır ve her biri ayrı bir yapıya sahiptir. Yani bir filmin unsurları birbirini tamamlamaktadır. Örneğin farklı niteliklere ve değerlere sahip karakterler birbirlerini dengelerler. *Avukat* filminde Michael, aynı avukatlık şirketinde birlikte çalıştığı ve şirketin ahlaksızlığını ortaya çıkarmaya çalışan Arthur'un karşısında yer alır. Filmin yapısı farklı ahlaki niteliklere sahip iki karakterin karşı karşıya getirilmesinde yatmaktadır.

Arthur en başta aklını yitirmiş bir kural yıkıcı olarak sunulur. Ancak kısa sürede filmin deliliğin eski bir anlamına (dinsel aydın-



Figür 6.5 > ***Avukat.*** Michael'ın arkadaşı Arthur Michael'dan daha üstün olarak resmedilir.

lanma ve açınlama olarak delilik) dayandığı görülür. Arthur, Michael'ın kendisine sorumluluk sahibi bir avukat olduğunu hatırlatmasına binaen, "Ben Shiva'yım, yok edici tanrıyım" dediğinde izleyiciler genelde gülerler. Ve başka bir noktada Arthur, *Yeni Ahit*'ten ekmek somunu ve balık kıssasını anımsatacak biçimde, koca bir poşet ekmek taşımaktadır.

Düşünceler ve karakterlerin oluşturduğu yapıya, doğa ile yapaylık arasındaki tanıdık metaforik karşıtlık eşlik eder. Michael atlar gibi doğal yaratıklarla ilişkilendirilirken, insanların ölümüne neden olan tarım şirketinin başındaki kadın ve Michael'ın düşmanı Karen Crowder ise aynalar ve rol yapma ile ilişkilendirilir. Karen görüşmeler sırsında yapacağı konuşmanın provasını yaparken gösterilir – konuşmayı sanki doğal, özgün ve kendiliğindenmiş gibi göstermeye çalışmaktadır. Tam aksine Michael ise insanların duymayı istemeyeceği gerçekleri dosdoğru dile getiren bir karakter olarak gösterilir. Filmin yapısı içinde Karen bir kutupta yer alan ahlaksız bir yalancı iken Arthur, karşıt kutupta, güce sahip olanların yüzüne karşı gerçeği açıklamaya gönüllü bir kişidir. Filmin başında Michael bu iki kutbun arasında durmaktadır. Toplumun normları dışına çıkan insanları ya da medeniyetin temel kurallarını yıkan kişileri korumakla yükümlüdür. Filmin yapısı içinde bu eylemleri onu Karen'ın konumuna bir nebze daha yaklaştırmaktadır. Fakat filmin finalinde

Arthur'a doğru yönelmeye başlar ve şirketin kötülüğünü ifşa eder. Bu olay tam da Karen ile (bu tavrın tam karşısında duran her şeyi temsil eden kadın) yüz yüze geldiğinde gerçekleşir.

Yapı bir filmin mimarisini tanımlarken motifler ise film boyunca devam eden temel bir kumaş üzerinde görülen farklı renkteki bir örgü dizisi gibidir. Bir motif film içinde arada bir ortaya çıkar. Bu motif herhangi bir şey, bir ses, bir görüntü ya da herhangi çağrışımsal ya da anlamlı bir tematik unsur olabilir. Örneğin *Amelie* filminde din bir motiftir. Film Fransa'da çekilmiştir ve Fransız kültüründe Katolik Kilisesi önemli bir yere sahiptir. Filmde din aşırı düzen ve kişinin kendi yazgısının kontrolünü, rastlantı faktörünü en aza indirme suretiyle, ele almasıyla ilişkilendirilir. Amelie'nin annesi bir erkek çocuğa sahip olmak için Notre Dame Katedrali'nde mumlar



Figür 6.6 & 6.7 > ***Avukat***. Michael doğa ile ilişkilendirilirken, düşmanı Karen aynalar ve konuşma provalarıyla ilişkilendirilir.

dikerek kendi yazgısını kontrol altına almaya çalışır. Fakat katedrali terk ederken, çatıdan atlayarak intihar eden birinin üzerine düşmesi sonucu yaşamını kaybeder. Şans faktörü annenin yazgı kontrol çabasını yerle bir eder.

Amelie de dünyadan uzak bir yaşam sürmektedir. Utangaç ve içe kapanıktır ve dünyadan elini eteğini çekmiş halde, tıpkı bir rahibe gibi, yaşamaktadır. Bir sahnede Paris'te bulunan "Les Abbesses" (Katolik manastırlarında bulunan rahibeler için kullanılan bir terim) adlı bir metro istasyonundadır ve gramofonda eski bir aşk şarkısı çalan kör bir adamla karşılaşır. Duvarlardaki görüntüler doğaya ve meyvelere dair görüntüler içeren reklamlardır fakat tıpkı Amelie gibi, temsil ettikleri bereket sınırlandırılmıştır ve bir natürmort ("ölü doğa") gibi dondurulmuştur. Doğanın dondurulması bir başrahibe olmakla (tıpkı Ameile gibi) ilişkilendirilmiştir. Buna uygun biçimde, filmin sonuna doğru, Amelie de dahil bazı karakterler daha esnek olduklarında ve risklere açık hale geldiklerinde bir Benediktyen Keşiş grubunun ayak badmingtonu oynadığı görülür. Filmdeki dinsel motif dinsel baskıların esnekliğe, oyuna ve şansa izin vermesiyle sonuçlanır.



Figür 6.8 > *Ameile*. Din bu Fransız filminde anlatı boyunca kullanılan bir motiftir.

Öğrenci Alıştırmaları: ***Tengoku to jigoku*** **(High and Low, 1963)**

Akira Kurosawa'nın filmi, kendisi yerine şoförünün oğlu kaçırılınca Gondo'nun vermesi gereken kararları ele alan bir ahlak trajedisidir. Servetini, oğlunu kurtarması için şoförüne vermeli midir? Suçlunun ve idam edilmeden önce Gondo ile arasındaki son yüzleşmenin nasıl betimlendiğini düşünün. Film sınıf farklılıklarını suç ile nasıl ilişkilendirmektedir? Gondo nasıl betimlenmiştir?

Öğrenci Alıştırmaları: ***Chung Hing sam lam* (*Chungking Express 1994*) (56.57 – 1.00.02)**

Her ne kadar bu iki sekans kısa da olsa bunlardan oldukça fazla enformasyon elde etmek mümkündür. Bu bölümden öğrendiğiniz kavramları kullanarak sekansları derinlemesine inceleyiniz. Şimdi şunları ele alın: Sahneler "Polis 663" ve Faye karakterleri hakkında neler anlatmaktadır? Her karakter nelere değer vermektedir ve bunu nereden anlarsınız?



Figür 6.9 > *Chung Hing sam lam*. Görsel enformasyon karakterizasyonun amacına daha da anlam katar.

AYRICA BAKINIZ

Blumenfield, Robert. *Tools and Techiques for Character Interpretation*. Pompton Plains: Limelight Editions, 2006.

Britton, Pers. *Reading Between Designs: Visual Imagery and the Generation of Meaning*. Austin: The University of Texas Press, 2003.

Fuery, Patrick, and Kelli Fuery. *Visual Cultures and Critical Theory*. London: Arnold, 2003.

Knowles, Murray. *Introducing Metaphor*. London: Routledge, 2006.

Krasner, David. *Method Acting Reconsidered*. New York: St. Martin's Press, 2000.

Leighton, John. *1,100 Designs and Motifs from Historic Sources* . New York: Dover, 1995.

Rose, Brian. *An Examination of Narrative Structure in Four Films of Frank Capra* . New York: Arno Press, 1980.

Tan, Ed. *Emotion and the Structure of Narrative Film*. Hillsdale: Erlbaum Associates, 1996.

Walker, Michael. *Hitchcock's Motifs*. Amsterdam: Amsterdam University Press, 2005.

7. Film Stili: Gerçekçilik ve Dışavurumculuk

Pek çok film öyküsü gerçekçi stil ile anlatılır. Yaşamı gözümüzün önünde yaşandığı şekliyle kayda alınır; sanki bir pencereden dışarı bakar gibi. Diğer filmler ise görsel anlamlarla çok daha yüklü görünen dışavurumcu stile sahip yüksek kontrastlı aydınlatmalar ve oldukça metaforik görüntüler kullanırlar. Bu tür filmler görüntülerde ruh hallerini ve ahlaki durumları *dışa vurmak* isterler. Bir filmde karakterlerin tamamen karanlıkta kaldığını görürseniz dışavurumcu stili görmüş olursunuz.

Dünyayı betimlerken yapacağınız seçimler ekranda görünen tüm görüntüler için ne kadar çok tercih yapıldığını söyleyecektir size. Film yapım sürecinde alınan her teknik karar olası filmsel dünyaları birbirinden ayırır. Dünya karanlık ve tehditkar olarak da, parlak ve huzur dolu olarak da temsil edilebilir. Film yapımıyla ilgili her yaklaşım izleyicide farklı ruh hallerinin ve düşüncelerin doğmasını sağlar. Fakat eğer dünya bu kadar farklı yollarla temsil edilebiliyorsa en doğru ve kesin görüntünün hangisi olduğunu nasıl bilebiliriz?





Figür 7.1 & 7.2 > *Hayatımızın En Güzel Yılları* ve *Maziden Gelen* (*Out of the Past*, 1947). İki temel film stili (gerçekçilik ve dışavurumculuk) oldukça farklı görsel imgeler yaratır.

Belgesel ve deneysel sinema topluluklarındaki sinemacılar bu konu üzerine epey kafa yormuşlardır. Gerçekliği nasıl temsil ettiğimizle ve kullandığımız görüntülerin ya da temsillerin dünyayı gerçekten olduğu gibi yansıtma çabamızda bize nasıl hem yardım ettiği hem de köstek olduğu ile ilgilenirler. Örneğin bir belgeselin kayda aldığı "gerçeklik" o belgeselin yönetmeninin aldığı çekim ve kurgu kararlarına göre ve kafasında yarattığı retorik amaçlar doğrultusunda biçimlenir. Yani sizleri bir şeylere ikna etmeyi veya dünyayı görme tarzınızı etkilemeyi denemektedir. Pek çok belgesel izleyici üzerinde önemli bir etkiye sahip olmak ister ve bunu, filme aldıkları gerçeğe ait unsurları dünya hakkında savlara dönüştürerek yapar. Gerçek insanlar kurmaca karakterlere dönüşürler; gerçek olayların "olay örgüleri" olur; gerçeklik, kafada yaratılan sinemasal imgeye dönüştürülür. Belgesel film türü içinde gerçekliği filme almak, onu, filmin nihai retorik amacına uygun hale getirmek demektir. Gerçeklik sanatsal hale gelirken, sanatsal olan da gerçeğe dönüşür.

Michael Moore'un filmi *Roger and Me* (1989) retorik amaçlar adına gerçekliğin biçimlendirilmesinin güzel bir örneğidir. Film bir araştırma/soruşturma anlatısı olarak düzenlenmiştir; yani olay örgüsünün itici gücü olarak "kızı bulmak" yerini "şirketin başındaki adamı bulma" arayışına bırakmıştır. Moore, General Motors şirketinin başındaki Roger Smith'i bir gününü geçirmek üzere Michigan Eyaletinin Flint şehrine davet eder. Bu şehirdeki General Motors fabrikaları Smith'in verdiği karar doğrultusunda kapanmış ve şehir halkı işsiz kalmıştır. Smith üretim zincirini Birleşik Devletler'den daha ucuz iş gücü satın alabileceği ülkelere kaydırmış ve böylece şirketi daha kârlı girişimlerle büyütmüştür. Yatırımcılar kâr elde etmiştir; Amerikan emekçileri geçim kaynaklarını yitirmiş; Flint şehri mahvolmuştur.

Moore yineleme, yan yana getirme, acıma, abartma, savunma ve polemik yaratma gibi klasik retorik olanaklara dayanarak Smith gibi insanların rahat ve yalıtılmış bir dünyada, kendi yarattıkları fakirleştirilmiş gerçeklikten uzak, gayet mutlu mesut yaşadığını dile



Figür 7.3 & 7.4 > *Roger and Me*. Michael Moore bu belgeselde anlam yaratan bir kurgu kullanmıştır.

getirerek bir anlam yaratmaktadır. Moore; smith'i hem yarattığı hem de görmezden geldiği dünyaya ait perişanlığa ait örnekler göstererek bağlam içine yerleştirmektedir. Moore'un kullandığı en güçlü motif mahkeme kararıyla evlerinden tahliye edilen insanların görüntüleri ile zenginliğe ve aylaklığa dair görüntülerin arka arkaya kullanılması olmuştur (zengin kadınlar golf oynamakta ve Flint'de yaşamın ne kadar harika olduğunu ifade etmektedirler). Moore'un altını çizmeye çalıştığı nokta, Smith ve diğerlerinin harika hayatlar sürerlerken ve zenginliğin keyfine varırlarken aynı zamanda ekonomik sıkıntılar ve maliyetleri kurtarmak adına işçileri işten çıkarmaktan bahsetmeleridir. Yönetmene göre bu tip eylemler (işten çıkarmak, fabrikaları kapatmak, vs.) maddi olarak servet sahibi azınlığın parasını kurtarsa da yerel topluluklar üzerinde yıkıcı etkilere sahiptir.

Jenny Livingston'un *Paris is Burning* (1990) adlı belgeseli "gerçekliğin" gerçekliğini sorgular. Film, genellikle bir şirket yöneticisi ya da bir lise öğrencisi gibi belirli bir insan tipine özgü kıyafetlerin giyildiği bir kıyafet yarışmasını (*voguing*) ele alır. Bu kıyafet balosundaki katılımcılar genellikle Afrika ya da İspanyol kökenli eşcinsellerdir. Bu kişilerden bazıları gerçek yaşamda karşı cinse ait kıyafetleri giyen insanlardır. Film, bir kıyafet dansçısı olarak ünlenen Willi Ninja ve cinsiyet değiştirme ameliyatı için para biriktirmeye çalışan ama filmin sonunda öldürülen Venus Extravaganza gibi belirli "karakterler" üzerinden ilerler.

Eşcinselliğe karşı hoşgörüsüzlüğü ile nitelenen bir kültürde eşcinseller "kapalı kapılar ardında" (kendi cinsel kimliklerini egemen heteroseksüel kitleden saklamak adına kullanılan bir metafor) yaşamak zorunda bırakılmıştır. Heteroseksüel olarak "bilinmek" zorundadırlar. Filmin betimlediği giyinme, "normal"mış gibi davranma ya da hoşgörüsüz ve tek cinsiyetçi bir kültür içinde hayatta kalmak adına bu kültüre uygun şekilde giyinme zorunluluğuna dair oldukça gerçek meselenin metaforudur. Film belirli noktalarda

* Yazar burada "dolap", "gizli oda", "mahrem" anlamına gelen "*closet*" terimini kullanmaktadır. Ancak bu terim İngilizce eşcinsel terminoloji de "gizli olmak" anlamına da gelmektedir – (ÇN)



Figür 7.5 & 7.6 > *Paris is Burning*. Film karşı cinse ait kıyafetleri giyen eşcinsellerle "gerçek" insanları karşılaştırmaktadır.

kıyafet balolarından sokaklardaki "normal" erkeklere ve kadınlara geçer. Bu görüntülerin etkisi izleyiciyi, ana akım ya da çoğunlukçu heteroseksüel kültür içinde kıyafet ile cinsel kimlik arasındaki ilişki üzerine yeniden düşünmeye teşvik etmektir. En ilginç kıyafet yarışması "gerçeklik" üzerine kurulur (bir şirket yöneticisi ya da bir asker gibi belirli bir kimliği kusursuz biçimde taklit etme çabası). Gerçeğin gerçekliği nasıl oluşturulur? Sokaktaki erkekler ve kadın-

lar, kıyafet yarışmasındaki kişilere kıyasla daha gerçek kimliklere mi sahiptir? Eğer öyleyse neden benzer şekilde giyinmektedirler? Aynı üniformayı giyerek sanki aynı modeli taklit eder gibi görünmektedirler. Film, karşı cinsin kıyafetlerini giyip, sokakta, "gerçekten" kendi kimliklerini yaşayan kişiler arasına karışan insanları resmederek (kuşkusuz bu iki grup insan birbirinden ayırt edilemez) bu aynılık durumunun etkili bir eleştirisini yapar. Daha da ilginç, bir sahnede, karşı cinsin kıyafetlerini giyen bir eşcinsel erkek, heteroseksüel bir kadına nasıl gerçek bir kadın gibi yürüneceğini öğretir. Film, taklitçilerin gerçek insanlara "kendileri gibi" (gerçek insanlar gibi) davranmayı öğrettiği bir ortamda cinsel kimliğin nasıl gerçek olarak addedilebileceğini sorgulamaktadır.

Pek çok ana akım film toplumun mevcut düzenini destekleme eğilimi taşır (normları, uygulamaları ve kurumları belirleme gücü bulunanlar, bunları gerekli, doğru ve gerçek olarak ilan ederler ve öyle varsayarlar). Bu tip filmler, ahlaklı olanın yüceltildiği her şeye saygı duyarlar, toplumsal cinsiyet ilişkilerinin var olduğu tüm düzenleri savunurlar ve ekonomik göstergelerin her koşul altında gerçek olarak addettiği her şeyi desteklerler. Eğer ana akım filmleri izleyicinin önyargılarını destekleme eğilimindeyse Maya Deren'in *Meshes of Afternoon* (1943) ya da Kenneth Anger'in *Scorpio Rising* (1964) filmleri gibi deneysel filmler de bu önyargılara meydan okurlar. Bu durum kısmen de olsa neden temsile dayalı biçimlere ve yöntemlere (anlatı sinemasına ait normlardan ayrılan ya da onları sarsan biçimler ve yöntemler) yöneldiklerini açıklar. Deneysel sinemacılar genellikle mevcut düzene ait modellerin dışında işler çıkarırlar (Deren, başlangıçta kadınların da yer aldığı ama artık sadece erkeklerin egemen olduğu bir sinema sektöründe yer alan bir kadındır. Anger ise heteroseksüelliğin Amerikan kültürüne ait sorgulanmayan bir norm olduğu bir dönemde eserlerini veren eşcinsel bir sanatçıdır). *Meshes of Afternoon,* karakterlerinin beklenmedik şekilde davranmasına izin veren (karakterler uzayda kayarlar ve görünüm değiştirirler) bir rüya aleminde geçer. Ana akım sinemacılarla karşılaştırdığında Deren'in konumu karakterlerin, kendi düş

dünyaları içinde, gerçeklik-temeline-oturmuş-olayları (ölümü bile) kontrol edebilme yetisi ile yansıtılabilir. Anger'in *Scorpio Rising* filmi ise yapıldığı dönemde basit bir deneysel film olarak görülebilir. Eşcinsel toplulukları yüceltir ve ana akım heteroseksüel kültüre ait stereotipleri, dalga geçerek, çağrıştırır. Eşcinsel motosikletçilerin görüntüleri, ses kuşağında "He's A Rebel" ("O Bir Asi") adlı bir şarkı çalarken, İsa peygamber hakkındaki dinsel filme ait görüntülerle arka arkaya kullanılır.

Alternatif ya da deneysel sinema, ana akım sinema içinde yer alan baskın gerçekçilik konumuna belirli yollarla meydan okur. Anlamın, görüntülerin anlatıya ait genel olay örgüsü protokollerinden farklılaşan bir biçimde yan yana gelmesiyle oluştuğu lirik şiirleri andırmaktadır. Karakterle özdeşleşmenin karşısındadır ve izleyiciye, ana akım anlatılarla kıyaslandığında, çok daha entelektüel bir seviyede hitap eder. Eğer kurmaca anlatılar bizden, gördüğümüzü gerçek olarak kabul etmemiz için bir kere düşünmemizi istiyorlarsa deneysel filmler genellikle, gerçeğin ve görüntünün karşılıklı olarak birbirini belirlediğini anlamak adına iki kere düşünmemizi beklerler. Günlük algımız içinde gördüğümüz her şeyin "gerçekliğe" veya yaşanan olaylar ile bu olayları algılayan kendi bilişsel süreçlerimize ait bir karışım olduğunun farkında olma hususunda izleyiciyi cesaretlendiren işte bu izleme edimine ait düşüncedir.

Eğer deneysel sinema, bizi sarmalayan dünyayı daha eleştirel gözle görmemizi engelleyen algıya ve bilişe ait sistemleri sorguluyorsa, ana akım sinema da genellikle bir izleyici kitlesini mutlu etmek üzere tasarlanmış ve varsayımları destekleyen (kötü karakterin bedel ödemesi, bir hedefe başarıyla ulaşılması, kızı bulmak, vs.) palavralara eğilimlidir. İzleyici bir filmi izledikten sonra dünyanın sadece mevcut haliyle var olabileceğini, "gerçek" olduğunu ve bu nedenle de kalıcı ve sorgulanamaz olduğunu hisseder. Sadece "gerçekliğin" alanı içinde cereyan eden aksiyonu göstererek bile, ana akım anlatı sineması yaşanılan dünyaya, hak etmediği bir sorgulanamamazlık niteliği atfeder. Bu tarz bir atfın en belirgin örnek-



Figür 7.7 & 7.8 > ***Scorpio Rising***. 1960'ların ortasında California'daki eşcinsel karşı-kültürü yücelten bu filmde İsa peygamberin isyanı eşcinsel motosikletçilerin isyankarlığı ile kıyaslanmaktadır.

lerinden biri *Bir Ulusun Doğuşu* (*Birth of a Nation*, 1915) olacaktır. Bu film Afrika kökenli Amerikalıların, eğer oy verme hakkı alma konusunda ısrar etmeye devam ederlerse, linç edilmeyi hak ettiğini ifade eden bir gerçekliği varsaymaktadır.

Ana akım sinema evreninde sorunlar birkaç kahraman insanın erdemli çabalarıyla ortadan kaldırılabilir. Kurumlarımız yaptıkları hataları temizleyebilirler. Tür filmleri (western, aksiyon-macera, melodram, vs.) bu türden varsayımları desteklemeye özellikle yatkındır; çünkü biçimsel uylaşımları kullanma sürecinde oldukça tahmin edilebilir yapılara sahiptirler (kahraman bir maceraya atılır; bir ilişki biter fakat hataları telafi edici çözümler ortaya çıkar, vs.). Bu türsel bolluk ve yineleme şeylerin mevcut hallerinin yeterince iyi ve "gerçek" olduğu, bu hususta varsayımlarımızın haklı olduğu, içinde ne kadar şiddet, baskı, adaletsizlik ve yozlaşma taşırsa taşısın "gerçekliği" olduğu gibi kabullenmemiz gerektiği düşüncesini desteklemektedir. Alternatif sinema anlayışı etrafında şekillenen deneysel sinema, ana akım anlatı sineması içinde normal olarak yapılanan sinemasal gerçekliği sarsarak gerçekliğe ilişkin kesinlik duygusunu alt üst eder. Bu nedenle genellikle tür karşıtıdır. Uylaşımları ve basmakalıp yapıları sadece onları yıkmak ve bu uylaşımların ve yapıların genelde sağladığı rahatlık ve kesinlik duygusunu kırmak için kullanır.

Alain Resnais'nin *Hiroşima, Sevgilim* (*Hiroshima, Mon Amour*, 1959) filmi bu kayıtsızlığı ve rahatlığı türleri birbirine karıştırarak ve belgesel gibi gerçekliği daha fazla dayatan biçimlere ait kurmaca anlatının biçim ve stilini kullanarak sarsmayı amaçlar. Film sarılmış bedenlere ait neredeyse hareketsiz görüntülerle, şairane biçimde başlar fakat bu aşık bedenler, hızlıca, 1945 yılında Hiroşima'ya atılan atom bombasının kurbanları arasına karışır. Biri Fransız diğeri ise Japon olan iki aşık insan zihninin Hiroşima gibi bir olayı anlayıp anlayamayacağı üzerine konuşur. Japon adam Fransız kadına bunun mümkün olamayacağını söylerken ekran Hiroşima müzesi ve patlama sonrasının görüntüleriyle dolar. Adam böyle bir vahşete



Figür 7.9 & 7.10 > ***Hiroşima, Sevgilim***. Yönetmen Alain Resnais Fransız bir kadın ile Japon bir erkek arasında yaşanan kurmaca aşk öyküsünü anlatırken belgesel türüne ait görüntüler de kullanır.

dair bilgiyi aşk ile karşılaştırır çünkü her iki bilgi de delilikle yüklüdür.

Film, insanın geçmişi unutamayacağını (ve unutmaması gerektiğini) söylerken bu ifade kendi kompozisyonunun bir niteliği haline gelir. Öykü şimdiki zaman ile geçmiş arasında (Fransız kadının bir Alman askere aşık olması, cezalandırılması ve Paris'e kaçması) gidip gelir. Savaş gibi bir konuyu ele alan normal türsel filmlerde "düşmanlar" genelde bilinmez ve bilinemez olarak kalırlar ve, sonuç olarak, kişisel karşıtlık hallerini korurlar; özne olmak yerine nesne olarak, ortak bir noktada anlaşmak yerine şiddetin hedefi olarak. Film aynı kadının farklı "düşmanlarla" (bir Japon, bir Alman) yaşadığı iki aşk ilişkisini türsel uylaşımları çağrıştırarak sahneler. Fakat onlara duyduğu aşk bu türsel uylaşımların altını oyar ve onların, aynı zamanda, toplumsal ve bilişsel uylaşımlar olduğunu gözler önüne serer. Öteki olanı nasıl gördüğümüze bağlı olarak savaşa gideriz. Filmin savına göre ise öteki olana "düşman" olmayı da seçebiliriz, ona aşık olmayı da.

Çağdaş sinema deneysel sinemanın öğretilerine başvurur. *2046* uylaşılmsal olmayan bir anlatı stiliyle uylaşımsal olmayan bir aşk hikayesi anlatır. Wong Kar-Wai, öyküyü bölerek, eksiltiler yaratarak ve dolaylı yoldan anlatır. Bir olayı doğrudan gösteren anlatım tarzı yerine bu olayı çağrıştırmayı ya da olayın sonuçlarını göstermeyi tercih eder. Duygular minik jestlerle iletilir. Wong, zaferle sonuçlanan bir macera romansına ait genel türsel uylaşımların (klasik bir türsel örnek olarak *50 İlk Öpücük* [*Fifty First Dates*, 2004] filmindekiler gibi) izinden gitmek yerine, öyküde yaşanan başarısızlığı göstermek için birbirleriyle ilişkili bir rastlantısal olaylar serisi kullanmayı tercih eder. Gerçekliği duygularımız, rüyalarımız ve tutkularımızla nasıl içimize aldığımızı göstermek adına (her ne kadar onu "mevcut haliyle" bilmek istesek de) filmsel anlatı fantezi bölümleri ile gerçekçi bölümleri birbirine karıştırır. Wong karakterlerin merkezi konumda olmalarına izin vermeyen görüntüler yaratırken onların perspektiflerini daha belirsiz, algılarını daha zayıf



Figür 7.11 & 7.12 > *2046*. Yönetmen Wong Kar-Wai merkez dışı kompozisyonlarda ve fantezi bölümlerine ait görüntülerde deneysel sinemanın olanaklarından yararlanmaktadır.

yapar. Birkaç görüntüde karakterler çerçevenin kenarlarına itilirler ya da yüzleri nesneler ya da diğer karakterler tarafından kapatılır. Normal bir gerçekçi tür filminde görülecek "başarının ve erdemin kesinliği", böylece, bu başarısız aşk öyküsü ile yıkılmış olur.

Öğrenci Alıştırmaları: *Inside Job* (2010)

Film bir anlatı olarak nasıl kurulmuştur? Öyküsünü nasıl anlatmaktadır? Kompozisyon, sinematografi ve kurgu gibi hangi sinemasal araçları kullanmıştır? Anlatmak istediği şeyin gerçekliğine izleyiciyi ikna etmek için hangi stratejilerden faydalanmıştır?

Öğrenci Alıştırmaları: *History and Memory* (1991)

Rea Tajiri tarafından yönetilen bu film anlam yaratma sürecinde hem anlatısal hem de şiirsel tekniklerden nasıl yararlanır? Yan yana getirme yöntemi anlatı yapısına nasıl yardımcı olmaktadır? Film belgesel türüne ait görüntüler de kullanır. Bu görüntüler hangi işlevleri yerine getirmektedir? Ve son olarak, filmin parçalı yapısı filmin teması ile hangi açılardan uyumludur?

Öğrenci Alıştırmaları: *Hayat Ağacı* (*The Tree of Life, 2011*)

Film deneysel sinemaya ait tekniklere ve stilleri nasıl kullanmaktadır? Öykü anlatım yöntemi filmsel temaları nasıl geliştirmektedir?



Figür 7.13 & 7.14 > *Hayat Ağacı*. Film bir kişisel kayıp öyküsü anlatmak adına deneysel sinemaya ait görsel dili kullanmaktadır.

AYRICA BAKINIZ

Aufderheide, Patricia. *Documentary Film*. New York: Oxford University Press, 2007.

Geiger, Jeffrey. *American Documentary Film*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2011.

Hatfield, Jackie. *Experimental Film and Video: An Anthology*. Bloomington: Indiana University Press, 2006.

O'Pray, Michael. *Avant Garde Film: Forms, Themes, Passions*. New York: Wallflower, 2003.

KISIM 2: ELEŞTİREL ÇÖZÜMLEME

Giriş

Filmler pek çok yolla anlam yaratırlar. *Avatar* filmi şirketlerin egemenliğindeki ekonomik muhafazakârlık ile liberal hümanist çevrecilik arasındaki yakın tarihli bir tartışmaya gönderme yapar. Belirli bir ekonomik modeli ve kültür savaşını konu edinir. Dahası aşk ve cinsellik üzerinedir; insan psikolojisini ele alır; sadakat ve dürüstlük ile ilişkili ahlaki sorular sorar ve yanıtlar verir. Film tek bir anlama sahip değildir; daha çok her yöne parıldayan bir kristal misali çok cepheli bir yapıdır.

"Eleştiri" bu çok cepheli anlamları ele alırken bunu her birini izole ederek ve derinlemesine inceleyerek yapar. Bir film gibi kültürel bir nesneyi eleştirmek, onun hakkında olumsuz şeyler söylemek anlamına gelmez. Daha çok, filmden biraz uzaklaşmak, öykü ile duygusal temastan vazgeçmek ve öykünün bileşenlerinin birlikte nasıl işlediğini görmek üzere bunları incelemek demektir. *Avatar* filmi üzerine yapılacak bir eleştirel çözümleme ekonomik tema ile başlayacaktır – şirketlerin sahip olduğu gücün kâr uğruna dünyaya zarar vermesi. Ardından bu tema tarih içindeki doğru ana bağlanabilir (şirketler egemenliğindeki gücün önemli bir halk meselesi olduğu bir süreç). Dahası, farklı karakterlerin, bu tema ile bağlantılı olarak, nasıl betimlendiğini inceler. Farklı kurumlara karşı (örneğin şirket ya da kabile) duyulan farklı sadakat duygularını ve tercihleri kapsayan farklı ahlaki konumları gösterir.

Sıradaki bölümler film çözümlemesine dair eleştirel yaklaşımlara, politika ve ekonomiden cinsellik ve evrimsel kurama kadar kapsamlı bir giriş yapar. Her yaklaşıma ait önemli düşüncelerin anlatıldığı kısa girişlerden sonra bu düşüncelerin belirli bir film üzerine nasıl uygulandığı gösterilecektir. Her bölüm öğrenci alıştırmaları ile sonuçlanacaktır.

8. Tarihsel Eleştiri

Bir film çekildiği dönemin izlerini taşır ve sonuç olarak da tarihsel yorumlamaya açık hale gelir. Bu tarz bir inceleme tarih içindeki o belirli anı, filmin yapıldığı belirli toplumsal koşulları nasıl ele aldığını inceler.

1930'lara, yani pek çok Amerikalıyı işsiz ve evsiz bırakan Büyük Buhran dönemine ait bir filmi ele alalım. *Altın Arayan Kızlar* temel olarak bir aşk öyküsünü konu edinse de ekonomik sıkıntıları da göz önünde bulundurur. Pek çok filmde betimlenen tarihsel an belirsiz ve tanımsızdır fakat *Altın Arayan Kızlar* çok daha vurgulu bir tarihsel göndermede bulunur. Filmin yapım ve gösterim süreci (1932'den 1933 yılının bahar aylarına kadar geçen süreç) 1929 yılında borsanın çökmesiyle başlayan ekonomik buhranın giderek etkisini arttırmasına tanık olur. 1928 yılından beri başkanlık koltuğunda oturan Herbert Hoover'a göre ekonomiye müdahale edilmesi doğru değildir ve başı boşluk durumu ekonomik krizin sarsıcı etkilerini daha da güçlendirmektedir. 1932 yılında yapılan seçimleri ise çok daha iyimser bir gelecek vizyonu sunan ve gidişatı düzeltmek üzere ekonomiye müdahale edecek bir yönetim tarzı sözü veren Franklin Roosevelt kazanır.

Hoover seçimleri birkaç nedenden ötürü kaybetmiştir. Bunlardan biri yoksul ve işsiz insanlara yardım etmeyi reddetmesidir. Eski kafalı bir muhafazakâr olarak bireylerin kendi kaderlerinden sorumlu olduklarını ve yoksulların da kendi başlarının çaresine bakması gerektiğini düşünmektedir. Diğer nedenlerden biri de I. Dünya Savaşı gazilerinin ertelenen ödemelerini hemen talep ettikleri -Washington'a doğru ilerleyen- protesto yürüyüşünde takındığı tutumdur. Bu Yürüyüş Komünist bir komplo olarak gören Hoover orduya, göstericileri dağıtma emri verir. Yaşanan şiddet olaylarında

birkaç kişi ölür ve Hoover, bunun sonucunda, duyarsız ve umursamaz bir insan olarak tanınır. Protestocuların kendilerine "unutulmuş adam" demeleri önemlidir ve Roosevelt, eline geçen fırsatın farkına vararak, kendi başkanlık kampanyası sırasında bu terimi genel anlamda işsizler için kullanmıştır.

Altın Arayan Kızlar filmi bu tarihsel bağlam üzerinde kurulurken filmin finalindeki şarkıda "Unutulmuş Adam"a açık bir gönderme yapılır ve filmin öyküsü de yoksul sınıf temelinde şekillenir. Fakat aynı zamanda Roosevelt'in, devletin yoksul ve işsiz kesime destek olmak amacıyla cömert yardımlar yapması gerektiğini öngören Yeni Düzen politikalarını savunan bir sav olarak da yorumlanabilir. Her ne kadar Alan Brinkley gibi, o döneme son derece hakim olan tarihçiler, yanlış biçimde, bu filmleri basit bir "kaçış" ruhu ile ele alsa da film döneme hakim olan ekonomik politikaları (özellikle, devletin yoksullara yardım etmesini öngören ve ekonomiyi hayata döndürmeyi hedefleyen Başkan Franklin Roosevelt'in Yeni Düzen'ini) ele almaktadır. Yeni Düzen'e karşı olan pek çok kişi iş ve servet üretmenin bir yolu olarak bireysel girişimcilik anlayışının yenilenmesini desteklemiştir. O gün de, bugün olduğu gibi, vergilendirme meselesi bir tartışma konusu olmuştur. Bazı kesimler ise devletin yoksulları desteklemesi için gereken parayı zenginler üzerine yüksek vergiler uygulayarak karşılamasını desteklemektedir. Bir diğer kesim ise vergi kesintileri vasıtasıyla iş adamlarının kârlarını arttırmayı ve böylece de yeni ekonomik alanlara yönelmelerini sağlamayı savunmaktadır. Film Yeni Düzen politikalarını desteklemektedir ve "bütçe açığına dayalı harcamanın" arkasında durmaktadır. Bu yeni oluşturulmuş liberal düşünceye göre devlet borca girmeli ve ülkeyi ekonomik buhrandan kurtarmak adına borç alınan bu parayı kullanmalıdır. Harcamak için elde gerçek para olması gerektiğine inanan muhafazakârlar istihdam yaratmak amacıyla sarf edilmek üzere ödünç para alınmasına şüphe ile yaklaşmıştır. Liberaller temel olarak hayali para düşüncesini savunmuşlardır ve filmin açılış sahnesini tarihsel açıdan bu kadar ilginç yapan da bu düşüncedir. Dansçı kızlar parlak kıyafetleri ile sahnede "Para İçinde

Yüzüyoruz" şarkısını söylemektedir fakat buradaki para da tamamen hayalidir. Gösteri parasızlık nedeniyle ödün vermez polisler tarafından kapatılır; çünkü gerçek para hakikaten yoktur. Yapımcı, eğer gösteriye izin verirlerse (ödünç alınmış parayla) borçları ödeyecek miktarı zaten kazanabileceklerini söyler (liberal Yeni Düzen politikalarının oturtmaya çalıştığı ekonomi anlayışı da tam olarak budur).

Film Broadway müzikallerinde yer alan ama ekonomik Buhran nedeniyle şansları yaver gitmeyen bir grup "dansçı kızı", şarkıcıyı ve oyuncuyu konu edinir. Şehrin yoksul bölgelerinde dolaşıp insanlara para yardımında bulunan ve Boston'lu bir asilzade olan Brad'in yardımıyla, ekonomik Buhranı konu edinen bir gösteri sahneye koyarlar. Brad'in zengin ağabeyi Lawrence ve aile avukatı Boston'lu yaşlı zengin Peabody Brad'in dansçı kızlardan Polly ile evlenmesini engellemeye çalışır. Zengin erkeklerle evlenme hayalleri kurarak "servet peşinde koşan" kızlara karşı pek çok üst-sınıf savıyla yüklenmiş olan bu adamlar da iki dansçı kıza aşık olur. Lawrance, dansçı kızları aşağıladığı için ondan intikam almak amacıyla Brad'in sevgilisi Polly gibi davranan Carol'a aşık olur. Peabody ise, adının da hakkını veren -hem bir üçkağıtçı hem de gerçek bir servet avcısı olan- Trixie'ye aşık olur. Finalde tüm mutlu çiftler mutluluk içinde bir araya gelirler ve film, Brad'in finanse ettiği gösterinin vurucu şarkılarından olan ve işsiz I. Dünya Savaşı gazileri için bir yardım çağrısı mesajı taşıyan "Unutulmuş Adam" ile sona erer.

Filmin sonundaki "Unutulmuş Adam" performansıyla başlamak faydalı olacaktır. Carol bir fahişe kostümüyle sokak lambasına dayanmakta ve işsiz kalmış I. Dünya Savaşı gazilerini anımsatan görüntülerle, onlar adına bir yardım çağrısı olan "Unutulmuş Adam" şarkısını söylemektir. Kapı eşiğinde çökmüş halde duran zavallı bir yoksul adamın yanına bir polis gelir ve onu iterek yerinden kaldırır. Tam bu sırada Carol araya girer ve ceketinin içine iğnelenmiş I. Dünya Savaşı madalyasını polise gösterir. Dönemin izleyicileri için bu karşılaşma Washington'da yaşanan yürüyüş fiyaskosu anlamına

gelmektedir ve film, açık olarak, yürüyüşe katılanları desteklemektedir. Ayrıca Carol'un bir fahişe gibi giyinmesi, erkekler çalışacak iş bulamazlarsa kadınların ailelerini geçindirmek adına fahişelik yapmak zorunda kalacaklarını ima etmektedir. Gerçekten de bu dönemde fahişelik yaparken göz altına alınan kadınların sayısı kayda değer biçimde artmıştır. Bu sekans içinde daha sonra Afrika kökenli bir Amerikalı kadın, Carol'un söylediği şarkıyı tekrar ederken, orkestra da şarkıya katılır ve kamera Carol'dan yeni şarkıcıya pan ile geçer ve oradan da kucağında çocuğunu tutan bir kadını görüntüye alır. Bu görüntü o döneme ait toplumsal gerçekçi fotoğrafları anımsatmaktadır; yoksul insanların çilelerini tüm ulusa açıkça göstermeyi amaçlayan fotoğraf stili. Kameranın yaptığı pan hareketi, ayrıca, insanlar arasında bağlar kurar ve farklı coğrafya ve ırklara ait insanlar arasında bir topluluk duygusu uyandırır.



Figür 8.1 > *Altın Arayan Kızlar*. Bir fahişe yoksul düşmüş bir savaş gazisi için polisin önüne geçmektedir. Bu film 1930'lu yılların Büyük Buhranının yıkıcı etkilerini bertaraf etmeyi hedefleyen Yeni Düzen adındaki liberal refah programlarını desteklemektedir.

Sekans, daha sonra, konfetiler ve yoğun tezahüratlar altında yürüyen askerlere döner ve ardından ekmek ve kahve sırasında bekleyen yoksul erkeklere geçer. Zafere ve yoksulluğa ait görüntülerdeki karşıtlık, savaştan dönerken kahraman olarak karşılanan askerlerin artık serseri yerine konulduğunu ima etmektedir. Bu görüntülerden hemen sonra ayakta kalmak için birbirlerine destek olan yaralı askerlerin görüntüleri gelir ve seyirciye, bu askerlerin onlar için (izleyici koltuğunda oturanlar için) ne denli büyük bedeller ödedikleri gösterilir. Yardım kuyruklarında erkekler kendi aralarında sigaralarını paylaşırlar ve bu görüntü de filmin sahiplendiği karşılıklı destek ve birlik idealini ön plana çıkaran bir hamle olur. Sekansın sonunda Carol, arka planda yürüyen askerlerle ön planda, kolları açık şekilde ona dönmüş ve şarkı söyleyen erkekler arasında durur. Bu noktada şarkı açık bir yardım çağrısı haline gelir: "Benim unutulmuş adamıma bir yardım eli uzatmaz mısınız?" Kamera geriye doğru kayarken insanlardan oluşan büyük bir topluluk ya da toplum görüntüsü yaratır. Carol'un bireysel varlığı bütünün küçük bir parçasıdır sadece. Sekans, kadının acısını bireyselleştiren ve dikkatleri içinde bulunduğu güç duruma çeken oldukça yakın yüz plandan sonra, kadını acısını ve yardım çağrısını paylaştığı daha kalabalık bir zümre içinde konumlandıran geniş açı ve genel plana evrilir. Belirli bir bireyden geniş bir zümreye ya da topluluğa doğru ilerleyen genelleme edimi, üstü kapalı biçimde de olsa, finaldeki yardım çağrısının yöneltilmiş olduğu izleyiciyi de içine alır.

Pek az film kanun koyuculara hitap eden yardım çağrısı taşır fakat *Altın Arayan Kızlar* haklı olarak onlardan biri olarak addedilebilir. Sanki sadece her zamanki izleyici kitlesine değil de, bu sefer yoksullar ve işçiler yararına ekonomik programlar yaratılmasını sağlamak üzere kanun koyucuları etkileyebilecek insanlardan oluşan ulusal bir izleyiciye hitap eder görünmektedir. Filmin yer aldığı tarihsel süreç göz önünde bulundurulursa (1932 yılındaki geçiş süreci hem Buhran'ın en kötü olduğu dönem hem de 1933 yılında, yoksulların lehine çözümler öneren Roosevelt'in başkanlık koltuğunu Hoover'dan devraldığı dönemdir) bu retorik jest son derece



Figür 8.2 > *Altın Arayan Kızlar*. Filmin final görüntüsü bir topluluk idealini göstermektedir.

anlaşılır bir hal alır. Son müzikal numaranın özellikle vurgulanmış tarihsel karakteri, sekans içinde yaşananları çok daha önemli kılar. Fakat romantik olay örgüleri de filmin yardım çağırısına katkıda bulunmaktadır.

Bunlar, cömertliğe ket vuran önyargıların üstesinden gelinebileceğini anlatıyormuş gibi yorumlanabilir. Lawrence ve üst sınıfa mensup ahbabı Peabody "dansçı kızları" zengin erkeklerin peşinde koşan birer "servet avcısı" olarak görmektedir. Brad'in müstakbel eşi zannettikleri dansçı kız ve arkadaşı adamların önyargılarından o kadar tiksinir ki bu iki zengin Boston'lu ile dalga geçerek bu yanlış anlamadan istifade ederler. Dansçı kızlardan daha uyanık olan Trixie tam bir servet avcısına dönüşür ve film, kadının paraya ve onu nasıl elde ettiğine yönelik yaklaşımının mizahını yapar. Fakat bu sunum tarzı, Lawrance'a fena halde aşık olan Carol ile tam bir karşıtlık yaratır. Lawrence sarhoşken Carol ile yattığını düşünür ve

ona para verir; Carol kabul etmez. Gerçek ahlaklılığın maddi koşulların üzerine çıkması gerektiğini ifade eden bir ideali yücelten film Carol'u -doğuştan ahlak sahibi olduğu için- yoksul kalma pahasına, iffetinden taviz vermeyen bir karakter olarak betimler. Lawrance ancak yanlış yaptığını anladığında, dansçı kızlarla ilgili önyargılarını alt edebilir ve Carol'un gerçek değerini anlayabilir.

Lawrence ve Peabody Hoover ve onu destekleyen Cumhuriyetçilerin ait olduğu aynı toplumsal zümrenin temsilcisi olduklarından, filmin romantik olay örgüsü ile politik çağrısı arasındaki ilişkiler açık hale gelir. Tıpkı Hoover ve Cumhuriyetçiler gibi Lawrence ve Peabody de yoksul insanların hareketlerinden kuşku duymaktadır. Onlara göre yoksul insanlar yardım istediklerinde, asıl amaçları zenginlerin varlıklarını ele geçirmektir. Film ise, iki üst sınıf karakterin alt sınıf karakterlere güvenmeyi öğrenerek geçirdikleri dönüşümü betimler. Artık bu yoksul insanlar, Lawrance ve Peabody'e göre, çalışkan ve namuslu insanlardır. Filmin tarihsel önemi, yoksullara yardım etmeye karşı olan bir devlet anlayışına sahip muhafazakârlara verdiği derste yatmaktadır. Filme göre yoksullar da güvenilir insanlardır, bedava bir yaşamın peşinde değillerdir ve eğer fırsat verilirse çok çalışmaya hazırlardır.

Peki ya Peabody'nin aklını çelen ve gerçek bir servet avcısı olan Trixie? Bu karakterin öyküsü üst sınıfların sahip olduğu önyargıları destekler görünmektedir. Paraya yaklaşım ve kişisel ahlak bağlamında, izleyicinin kafasında yarattığı modeli destekleyecek tarzda, sinizmin vücut bulmuş halidir. Dönem içinde pek çok insan o denli aşırı yoksulluk ve umutsuzluk ile karşı karşıya kalmıştır ki, onlar için, para uğruna geleneksel ahlaki ilkelerin sinik biçimde feda edilmesi son derece geçerli ve anlamlıdır. Trixie karakterinin filmdeki varlığı ile dansçı kızların içinde bulundukları olumsuz maddi koşullara dair gerçekler gösterilir ve vurgulanır. Kadın, fiziksel bir kurtuluş adına ahlakın terk edilmesi ile nitelenen bir gerçekliği temsil etmektedir. Trixie aslında Carol'un "olmamayı tercih ettiği" karakterdir ve Carol'un seçimi, bu seçimin karşıtı olan bir alternatif gösterilerek, görünür hale getirilir.

Bu durumda filmin, dönemin ekonomik koşulları ve tartışmaları ile bağlantılı, belgesel niteliklerine sahip ikinci bir filmi bünyesinde barındırdığı söylenebilir. Aşka dair olay örgüsü de, aynı zamanda, sınıflar arası anlaşmazlığın alt edilmesinin öyküsü olarak okunabilir. Anlaşmazlıklar ortadan kaldırıldığında insanlar yoksulluğun üstesinden gelebilirler ve yıkıcı etkiye sahip ekonomik çöküş, sınıflar arası işbirliği ve güvenle birlikte başarıya dönüştürülebilir.

Fakat film içindeki müzikal kapsamında yer alan ilk iki parça, bu perspektifle nasıl okunmalıdır? Bu müzikal aralarda film tarihsel olarak biçimlendirilmiş romantik öyküden bir kopuş yaşar ve gerçek ya da tarihsel referanslar olarak görülemeyecek, hayal gücüne dayalı enfes görüntülere yer verir. Aslında bu görüntüler filmin gerçeği yansıtma iddiasını açıkça sonlandırır ve görsel alanı genişleterek ve ancak bir film stüdyosunda gerçekleşebilecek aksiyonlara yer vererek gerçek bir müzikal sahnesini gözler önüne serer. İşte bu anlarda film, gerçekliğin ötesine geçerek, tarihsel gerçekliğe dair tüm zorunlulukların ekranda görünenler üzerinde belirleyici bir role sahip olmadığı plastik bir oyun alanına dönüşür.

Bununla birlikte tarihe yapılan bu vurgu bile değiştirilmiştir. Film içinde geçen üç müzikal gösteri (numara) filmin yenilikçi ve optimist savıyla uygun biçimde, gerçekliğin sihirli bir dönüşümünü resmetmektedir. Tam da Roosevelt'in değişmesi zor görünen bir ekonomik gerçekliği değiştirmeye ant içtiği bir döneme denk gelen film sınırlı bir teatral alanın daha geniş çaplı bir temsile ve görüntü yapısına imkan veren sinemasal alana dönüştürülmesini betimler. Teatral gerçekliğin sınırlarının üstesinden gelinir ve birkaç dakika öncesine ait olamayacak görüntüler yaratılır. Gerçekçiliğin ötesinde, kendi gerçekliğini yaratır görünen aşırı iyimser tutuma sahip anlatımsal manevralar yatmaktadır. Gerçek ve teatral temsiller arasındaki genel ilişki tersine çevrilmiştir.

İşte bu tam da Yeni Düzen'in savı olmuştur: Ülkenin ekonomik durumu kişilerin kaderi değildir çünkü çaba, hayal gücü ve irade ile bunun değişmesi mümkündür. Politik öngörü "gerçeklik"



Figür 8.3 > *Altın Arayan Kızlar*. Müzikal numaralar teatral alanın sınırlarını aşar.

ve devlet (ya da politik temsil) arasındaki normal ilişkiyi tersine çeviren estetik bir yeniden üretim ve yeniden yapılanma olmalıdır. Geçmişte (özellikle serbest girişimin yoğun olarak desteklendiği 1920'lerde) hükümet ekonomiyi temsil etmektedir ve bu hükümet -bütçe açığına dayalı harcamaya ait- hayali para gibi yapay araçlar kullanarak ekonomik gerçekliği şekillendirmeye kalkışmamaktadır. Şimdi, Yeni Düzen hükümeti, bu ilişkileri tersine çevirmek ve ekonomik gerçekliğin gidişatını belirlemek adına idari makamlar oluşturmak ve bütçe açığına dayalı harcama yapmak gibi yapay araçlar kullanma sözü vermektedir.

Film boyunca görülen kamera kullanımı da Roosevelt tarafından desteklenen liberal bakış açısını (Hoover ve muhafazakâr Cumhuriyetçilerin yücelttiği bireysel girişimciliği alaşağı eden toplumcu ideali savunan bakış açısı) haklı çıkaracak biçimde işler. İlk müzikal numara sırasında kamera park boyunca romantik ilişki yaşayan çiftler arasında kaydırmayla gezinir. Tüm çiftler farklı yaşlar-

dan, mesleklerden, etnik kökenlerden gelmektedir ve kameranın bu hareketi herkesin birbiriyle -tek bir topluluğun parçası olarak- ilişki halinde olduğu fikrini izleyiciye iletmektedir. Güçlü erkek bireysel girişimciye ait Hoover-vari imge insanların, en az bireyler kadar önemli olan ilişkilerin yaşandığı topluluklar içinde ikamet ettiğini gösteren kamera işleyişi vasıtasıyla sarsılır ve yıkılır.

Daha sonra, final gösterisi sırasında, bu idealin tüm ayrıntıları görünür hale gelir. Farklı insanları iç içe geçiren kaydırma ve pan çekimlerinin ardından topluluk bir araya gelerek, izleyiciye, yardım çağrısını iletir. Bu yardım, kişi ancak diğer insanlarla bağ kurmayı başarabilirse mümkündür ve kamera hareketleri de işte bu bağlanma duygusunu yaratmaya çabalamaktadır. Dahası, başka insanlarla kurulabilecek empati duygusu ancak bir hayal etme edimi olarak mümkündür; yani, kişinin kendi bilişsel sınırları(kişinin kendi gerçekliği) dışına çıkarak başka birinin hayatına girmesiyle. Bu durumda, filmde yer alan müzikal numaralar (temsili gerçekliği yaratma zorunluluğu taşıyan sahnelerden olağanüstü ve hayali kopuşlar) yaşanan gerçekliğe ait sınırların aşılabileceği ihtimalini güçlendirmektedir. Bu numaralarda yaratılan gerçek olmayan görüntüleri gerçekleştirmek, koordine edilmiş ve ortak bir çaba olmaksızın mümkün olamamaktadır. Bunlar da, filmin bireyin önüne toplumu koyan idealine hayat vermektedir.

Altın Arayan Kızlar gibi bir film içinde canlanan liberal düşünceler esnek ve ilişkisel bir kimlik vizyonuna ve kişinin kendi ilişkiler ağının bir parçası olan diğerlerine yardım etmesi gibi erdem vizyonuna dayanmaktadır. İnsanlar birbirlerine ihtiyaç duyarlar ve bu ihtiyaçlar toplulukları inşa eden verimli ilişkilerin temelini oluşturur. Kişiliğe ait liberal model karşılıklı yardımı zorunlu kılan bağımlılık ilişkilerine ait sosyal bir topluluk idealini desteklemektedir. Bu vizyona göre kişi değişmez, sınırları kaskatı belirlenmiş ve hayatta kalmak ve ihtiyacı olan her şeyi kendi içinde bulmak adına yaşamı tek başına göğüslemesi gereken bir bireyci değildir; aksine, liberal düşüncede kişi yanılgılara açık, diğerlerine bağımlı ve pek

çok yönden başka insanlarla ilişkilidir. Ekonomik yaşam birbirine bağımlı insanlar arasındaki ilişkiler ağıdır; yoksa birbirine çarpan toplardan oluşan bir bilardo masasının toplumsal karşılığı değildir. Birey toplumun bir parçasıdır ve bu toplumun sağladığı güvenden, ilgi ve desteğe ait ilişkilere zarar vermediyse, tecrit edilemez.

Öğrenci Alıştırmaları: *My Man Godfrey (1936)*

Altın Arayan Kızlar filminden üç yıl sonra çekilen film Yeni Düzen liberalizmine muhafazakâr bir yanıttır. Büyük Buhran'ın yarattığı ekonomik sorunlara yaklaşım, bu filmde, hangi açılardan farklıdır? Godfrey karakteri, *Altın Arayan Kızlar* filmindeki karakterlerle kıyaslandığında hangi bakımlardan farklıdır? Godfrey'in nitelikleri filme ait muhafazakâr ekonomi felsefesi ile (zenginlerin bireysel girişimciliğini, zenginler üzerinden daha fazla vergi alan devlet atılımına tercih eden ekonomi anlayışı) nasıl ilişkilendirilmiştir? Film ahlakı *Altın Arayan Kızlar*'dan farklı olarak nasıl ele almaktadır? İrade muhafazakâr ekonomi felsefesinin neden önemli bir özelliğidir? Filmin temsil stili neden farklıdır? Aklını kaçırmış gibi görünen zengin aile ile onları soğuk kanlılıkla izleyen Godfrey arasında yapılan geçişlere dikkat edin. Bu stil birey ile toplum arasındaki ilişki hakkında nasıl oldukça farklı bir duygu yaratılmasını sağlamaktadır? Film, *Altın Arayan Kızlar* filminin karşısında durduğu çıkarcı gerçekliği desteklemekte midir?

AYRICA BAKINIZ

Giovacchini, Saverio. *Hollywood Modernism: Film and Politics in the Age of the New Deal.* Philadelphia: Temple University Press, 2001.

Roddick, Rick. *A New Deal in Entertainment: Warner Brothers in the 1930s.* London: British Film Institute, 1983.

9. Yapısal Eleştiri

Yapısalcılık, dilbilime ait yöntemleri ve düşünceleri kullanarak kültür (ve sinema) üzerine yoğunlaşan bir 20. yüzyıl entelektüel akımıdır.

Yapısalcı dilbilimin babası Ferdinand de Saussure dili, her konuşma edimimiz içinde saklı olan bir sistem olarak tanımlar; tıpkı satranç kurallarının oyun içinde yer alması ve taşların hamlelerini belirlemesi gibi. Dil sistemi konuşma edimini gerçekleştirmek üzere kurallardan ve araçlardan meydana gelir. Saussure için sözcükler gösterenlerin (işitsel imgeler) gösterilenlere (zihinsel imgeler) bağlandığı göstergelerdir. Saussure'ün ortaya attığı ve sonraki düşünürleri etkileyecek olan asıl düşünce tüm göstergelerin ve dilin tüm parçalarının kendi kimliklerini dilin diğer parçalarıyla olan ilişkilerinden almalarıdır. Kullandığımız sözcüklere ait kimlikler olduğunu düşünürüz; yani birbirlerinden tamamen izole edilmişlerdir, tıpkı kapalı kutular gibi. Her biri kendi başına varlık sahibiymiş ve kendi kimliğini taşıyormuş gibi görünür. Fakat aslında sözcükler farklılıklar vasıtasıyla meydana gelirler; kimlikleri yoktur; sadece dil içindeki ilişkileri vardır. "Rat" (Türkçesi "sıçan"), "hat" (Türkçesi "şapka"), "mat" (Türkçesi "keçe"), "cat" (Türkçesi "kedi") vb. gibi kelimeler işitsel süreklilik içinde, birbirlerinden farklı olduklarından, farklı seslerle var olurlar ve bu sözcüklerin kimlikleri sadece ve sadece diğer sözcüklerle olan farklılık ilişkileri sayesinde var olur. Ayrıca belirli bir ismin ya da sözcük-sesin belirli bir şeyle ilişkilendirilmesi bütünüyle uylaşımsaldır. "Rat" ("sıçan") ile belirli bir hayvan arasında bir bağ kurulduğunu kabul ederiz fakat aslında aynı işlevi yerine getirecek sonsuz sayıda benzer bağ olabilir. "Rat" dediğimiz şeye "hat" ("şapka") da denebilir. İsim olan sözcük ile o şey arasında zorunlu bir bağ ya da ilişki yoktur. Aksine, bu bağ, dili kullanan insanların kendi aralarındaki bir anlaşma sonucunda

ortaya çıkmıştır, uylaşımsaldır. Bu nedenle sözcükler rastlantısaldır; ancak belirli uylaşımsal çerçeveler dahilinde kimliklere sahip olurlar. "Rat" İngiliz diline ait çerçeve içinde kürklü dört ayaklı bir hayvan anlamına gelmektedir. Fakat bunun dışında anlamsız bir sestir. Kendi başına gerçek bir değere sahip değildir.

Dil, şeyler ile bağlantısı nedensiz ve uylaşımsal olan yapay bir sistemdir. Bu düşünce yapısalcıların kültürel göstergeler sistemlerini de aynı şekilde ele almalarına imkan tanır. Biz dünyayı kültürel göstergeler sistemi aracılığıyla deneyimleriz. Tıpkı bir dil gibi kültürel göstergeler de şeylere, tıpkı "hat" kelimesinin kafamıza giydiğimiz birşeye bir isim/kimlik vermesi gibi, kimlik katar. Bu kültürel göstergeler belirli anlamları paylaşmamıza izin verir. Örneğin bir "öğretmen" ile "aferin"in ne anlama geldiğini biliriz. Bu terimler belirli bir kültürel söylem içinde anlama sahiptir. Dilin diğer türleri gibi kültürel söylemler de uylaşımsal ve nedensizdir; şeyleri, belirli bir uylaşım sonucunda izin verildiği için, isimlendirilebilirler. Kültürel söyleme ait göstergeler ilişkiler sistemi ve söyleme ait farklılıklar içinde bir işleve sahiptir; fakat asla şeylerin "hakiki" isimleri değildirler.

Yapısal eleştiri göstergelerin kültürümüz içinde nasıl işlediğini inceler. Filmler de göstergelerden oluşur. Ekranda görünen oyuncu kurmaca bir öykü içindeki "karakteri" temsil eder ve bu karakter de genellikle belirli bir düşüncenin temsilcisi olur. Film içindeki karakterler, filmin yapım dönemine hakim olan kültürel söylemlere de hayat verirler. Örneğin, uzunca bir süre Amerikan filmlerinde Rus karakterler tehlike işareti olarak gösterilmiştir çünkü Birleşik Devletler, bu dönemlerde, Sovyetler Birliği ile Soğuk Savaşı yaşamaktadır. Soğuk Savaş'a ait kültürel söylem, bu dönem boyunca insanların düşünce ve konuşma tarzlarını etkilemiş ve biçimlendirmiştir. Amerikan sinemasına hakim olan temsil kodlarına göre komünist bir Rus'un olumlu görüntüsü hiçbir anlam yaratmamaktadır. Baskın anlama göre komünist Ruslar, Birleşik Devletlerin en büyük düşmanıdır.



Figür 9.1 > *Gizli Teşkilat*. Amerikalı zarif iş adamı çok çalışan biri olarak betimlenir.

Kültürel kodlar ne söyleyeceğimizi ve düşüneceğimizi ve nasıl davranacağımızı bize anlatan normlar ya da dile getirilmemiş kurallar gibidir. Bir film izlediğimizde görüp yorumlayacağımız kodlar olan kültürel göstergeler görürüz. Örneğin 1950'lerde *Gizli Teşkilat* (*North by Northwest*, 1959) filminin girişinde fiyakalı ve pahalı bir mavi takım elbise içinde Cary Grant'i Roger Thornhill olarak görmek, izleyicide onun "saygıdeğer bir iş adamı" olduğu fikrini uyandırmaktadır. Eğer sinemacılar oyuncuya siyah deri ceket ve kot pantolon giydirseydi, izleyicide, dönemin moda anlayışına uygun biçimde, çok daha olumsuz bir düşünceyi uyandıran "genç suçlu" görüntüsü ortaya çıkardı. Filmin giriş bölümünde gerçek kötü adamlar da vardır: Roger Thornhill'i kaçıranlar. Onların nasıl giyindiklerine dikkat edin. Bir tanesi, sanki bir golf kursuna aitmiş gibi görünen spor ve rahat bir şapka takmaktadır. Adamlar, kendilerini Thornhill'in içinde yaşadığı "saygıdeğer" iş dünyası evreninin dışında tutan kültürel göstergeler taşımaktadır. Thornhill'in mavi takım elbisesi egemen toplumsal normlarla tam uyum içindeyken kötü adamların kıyafetleri uygunsuzdur. Bu durum, toplumsal kuralları yıkan eylemlere (bir restoranda silah çekip, tehditler savur-



Figür 9.2 > *Gizli Teşkilat*. İyi Amerikalı kötü –ve kötü giyimli- Rus ajanlarıyla karşı karşıya gelir.

ınak) giren bu tarz insanlar için şaşırtıcı bir durum değildir. İzleyici filmin neyi ele aldığını ve neler olacağını anlayabilir çünkü son derece bilindik bir kıyafet kodu (günlük ve rahat kıyafetlere karşı iş adamlarının tercih ettiği mavi takım elbise) kullanılır. İzleyici filmi yaratan sinemacılarla, düzgün giyinmeye dair aynı kültürel kodları paylaştığından filmin niyetini okuyabilmektedirler.

Filmde işleyen başka kodlar da mevcuttur. Thornhill'in giydiği mavi takım elbise sadece "iş adamlığını" değil aynı zamanda "Thornhill gibi insanlar tarafından yönetilen Amerika'nın kapitalist ekonomik sistemini" ve "iş dünyasını" da gösterir. Daha sonra, ilk sahnenin izleyiciye ilettiği anlamlardan birinin gerçekten de bu olduğunu öğreniriz. Thornhill'i kaçıran adamlardan biri hafif bir Doğu Avrupa aksam ile konuşmaktadır ve bu durum –filmin yapıldığı dönem göz önüne alındığında, "Rus'luğun" bir göstergesi olabilir. Ve Ruslar da 1950 ve 60'larda, Birleşik Devletler'deki genel kanıya göre, Amerikan kapitalizminin düşmanlarıdır; ekonomik eşitliğe inanmakta ve kapitalizmden kaynaklanan zenginliğin adaletsizce dağıtılmasının karşısında durmaktadırlar. Birleşik Devletler'e karşı oynayacakları oyunu geliştirmek üzere zengin bir Amerikalının

lüks malikanesine el koyan bu adamların aksine Thornhill devamlı hareket halinde (hatta yürürken bile işiyle ilgilenmektedir) gösterilir. Karakter Amerikan kapitalizminin ne kadar dinamik, canlı ve üretken olduğu fikrini temsil eder. Kapitalist erdemin vücut bulmuş halidir.

Filmin giriş sekansındaki göstergelere bakarak izleyici şu düşüncelere yönelebilir: Amerikan iş yaşamı da, tıpkı zarif ve iyi niyetli Thornhill gibi, sıkı ve yoğun çalışmayı mükemmel ve erdemli biçimde kabullenir ve yaptığı işte de oldukça iyidir. Rus sosyalizmi ise, tam aksine, onu temsil eden kaba kişiler gibi, şiddet doludur; bin bir güçlükle kazanılmış bir mülke el koyarak Amerikan iş yaşamını tehdit etmektedir. Amerikan iş yaşamı kurallara göre hareket ederken Rus sosyalizmi haindir. Hatta, kelimenin dolaylı ve dolaysız anlamlarıyla, insanları -özellikle zengin ve başarılı Amerikan iş adamlarını- arkadan bıçaklamaktadır.

Film, bekleneceği üzere, Amerikan yanlısı bir kod üzerinden işler; 1950'li yılarda Sovyetler Birliğine karşı yürütülen Soğuk Savaş sürecinde Amerika'nın yanında yer alır. Film içindeki tüm göstergeler bu kod rehberliğinde okunmalıdır. Göstergeler kıyafet stilinden, konuşma biçimlerine ve hatta coğrafi konumlara kadar her şeyi kapsar. Film içinde dikkate değer üç konum bulunur. İlki Long Island'da bulunan Townsend malikanesidir. Zenginliğin, iş yaşamında başarının ya da bir veya birkaç nesil önceki başarılı iş yaşamlarından miras kalan bir servetin ifadesi ya da göstergesidir. Malikanenin sıradan bir bahçıvan olan (ve Rus sosyalizminin egemen patronlar sınıfı yerine tercih ettiği emekçi sınıfın bir temsilcisidir) Rus ajan tarafından ele geçirilmiş olması önemlidir. Bu durumda malikane işgal edilmiş ya da çalınmış bir mülktür; Amerikan yanlısı koda göre sosyalizmin kapitalizme yapmaya çalıştığı şey de budur. İkinci önemli konum Birleşmiş Milletler binasıdır. Townsend malikanesinin asıl sahibinin BM binasında bir Rus ajan tarafından arkadan bıçaklandığını özel olarak vurgulamak gerekir. "Arkadan bıçaklamak" terimi ihanet anlamına gelir ve pek çok Amerikalının

gözünde BM, Rus sosyalistlerin dünyayı ele geçirip ekonomik eşitlik idealini yayacakları korkusuyla onları (Sovyetler Birliği'ni) engellemeye yönelik Amerikan girişimlerine karşı olduğu için ABD'yi arkadan bıçaklayan bir kurum olarak görülür. Son konum ise Rushmore Dağı'dır ve bu alan Amerika'nın önemli politik kurumları ve –bir zamanlar sosyalist eşitlikçiliğe karşı bir alternatif olarak sunulan- "aşırı bireycilik" gibi idealleri ile ünlüdür. Filmin son anlarında Thornhill'in sosyalist ajanları bertaraf etme başarısı Amerikan kurumları ile de bağlantılı hale getirilir. Filme göre, birlikte hareket ederek sosyalizme engel olacaklardır.

Film hainlik ve ihanet düşüncesi etrafında örgütlenir; fakat sinemacıların devamlı surette vurguladıkları bir diğer özellik de bunların aldatabilme ve fark edilmeme becerisidir. Kişi sözcüklere ya da göstergelere güvenemez; Ruslar barış istediklerini söyleyebilirler fakat gerçekte savaş istedikleri düşünülür. Kişi ihanet ve iki yüzlülük ile nitelenen tehlikeli bir dünyada duyduğu şeye inanamaz. Düşmanına ait silahı ona karşı kullanmalıdır. Liberaller müzakereyi tercih ederken bu muhafazakâr film sözcüklerin sahte olduğunu savunur. Kişi aldatmacaya kanmayacak kadar zeki olmalıdır – ya da güç kullanmalıdır.

Filmin başında, Thornhill, sekreterine sahte mazeret mektupları yazdırırken, kullanılan sözcüklerden bir aldatma duygusu alırız. Kendisi de sahte görünüşleri ön plana çıkaran bir reklamcıdır ve retorik (kesin ya da doğru sayılmayabilecek etkiler yaratmak adına sözcüklerin kullanılması) ile ilişkilendirilmiştir. Oyuna getirilmiştir ve kendisine ait olmayan ve kendisini temsil etmeyen bir isimle (Kaplan) tuzağa düşürülmüştür. Göstergelerin rastlantısallığı nedeniyle kurban duruma düşmüştür; bu göstergeler herhangi bir şeyi gösterebilir; işaret ediyormuş gibi göründükleri şeyi ifade etmiyor da olabilir; bu nedenlerle de insanları aldatmak adına kullanılabilirler. Rus ajan Van Damm'ın da katıldığı sahnede Thornhill aslında Kaplan adlı kişi olmadığını anlatmaya çalışsa da bir yalancı olarak görülür ve rol yapmakla suçlanır. Kaplan'ın kendisi de salt

bir göstergedir; CIA tarafından Rus ajanlarını aldatmak üzere yaratılmış ve aslında var olmayan bir karakterdir. Van Damm ise BM'de barışı savunan ama aslında gizli gizli savaşın peşinden giden bir karakterdir.

Gerçeği sadece Amerikalı ajanlar bilmektedir ve filmin temel argümanına göre de Amerikalılar bu ajanlara güvenmelidir. Soğuk Savaş sırasında Birleşik Devletler istihbaratı büyük ölçüde gizli operasyonlar yürütmüştür ve bu gizliliğin tedbir amaçlı bir zorunluluk olduğu bildirilmiştir (demokrasi ve -görünüşte Amerika'nın uğruna savaştığı- açık devlet ideallerine ihanet etse de). Gizlilik ilkesi "ulusal güvenlik" adına meşrulaştırılmış fakat kimi zaman ulusla hiç alakası olmayan daha çok Amerikan şirketlerinin belirli ekonomik çıkarları doğrultusunda kullanılmıştır. Ordu darbeleri 1950'ler ve 1960'larda Amerika'nın petrol ve maden şirketlerinin çıkarları doğrultusunda İran, Guatemala, Kongo ve Vietnam gibi ülkelerde desteklenmiş ve kışkırtılmıştır. Bazen şirketlerin kendileri ordu darbelerini istemiş fakat o dönemde bunların pek azı, filmin konu edindiği gizlilik politikası işlemekte ve desteklenmekte olduğundan, kamuoyunun bilgisine ulaşabilmiştir. Bununla birlikte film Amerikan İstihbaratının acımasız, hatta etik olmayan yöntemler kullandığının halk tarafından biliniyor olabileceği hususundan bizleri haberdar eder. Profesör ve istihbarat bölümündeki meslektaşları Thornhill olayını ele alırlarken, oldukça soğuk kanlılıkla, adamın kendisini kurtarması gerektiği sonucuna varırlar. İstihbarat için iyi olan her ne ise, sade vatandaştan ya da saf etikten önce gelmektedir. Filmdeki bu karar dönemin politik tartışmalarında "gerçekçilik" olarak adlandırılan şeyin (etik ve yasal olmayan eylemlerin, tehditlere karşı kullanılma gerekliliği) yansımasıdır. Daha büyük bir iyilik adına devlet gizliliğine ihtiyaç duyulmasının en açık göstergesi sessiz kalmaktır. Profesör, kendisinin de dahil olduğu görevi Thornhill'e anlatırken arka plandaki uçağın motor sesi adamın sözlerini bastırır ve izleyici konuşulanları duyamaz. Filme göre devletin gizlilik ilkesi, devlet çıkarları adına izleyicinin tüm bilgilere erişememesini zorunlu kılmaktadır. Bu çıkarlar düşmanın silahının kendi üzerine

çevrilmesini de kapsar. Profesör ve Thornhill, Van Damm'ı aldatmak üzere Thornhill'in ölüyormuş gibi görüneceği bir oyun planlar. Fakat Amerikan istihbaratı bir aldatmaca kullanmaktadır sadece. Kendisini gerçekliğin ve hakikatin koruyucusu olarak sunmalıdır. Buna uygun biçimde, finalde, "gerçeklik" göstereni Amerikan istihbarat topluluğu ile ilişkilendirilmiştir. Bir kuru sıkı tabancanın izleyicinin gözüne sokularak gösterildiği sahnelerin ardından Thornhill ve Eve Kendall'ı öldürmeye çalışan adamın öldürülmesi sahici bir kurşunla gerçekleşir.

Öğrenci Alıştırmaları: *Aşk Rüzgarları*

Bu film *Gizli Teşkilat* ile aynı döneme aittir. Filmde kullanılan göstergeler hangi bağlamda *Gizli Teşkilat* filmindekilere benzer ya da onlardan farklıdır? Film Amerikan kapitalizminin iki versiyonu arasındaki çatışmayı konu edinmektedir; bunlardan biri şirketler egemenliğindeki kapitalizm, diğeri ise küçük ölçekli ve bireysel kapitalizmdir. Her bir versiyon ile ilişkilendirilen görsel göstergeler nelerdir?

AYRICA BAKINIZ

Hawkes, Terence. *Structuralism and Semiotics*. Berkeley: University of California Press, 1977.

Scholes, Robert. *Structuralism in Literature*. New Haven: Yale University Press, 1974.

10. Psikolojik Eleştiri

Filmler, psikolojik anlamlar bağlamında iki yol üzerinden incelenebilirler. Birincisi, karakterler psikolojik boyutlarla hareket eden insanlardır. Film öyküleri insanların yaşam öyküleridir; gündelik duyguları, dürtüleri, kararları ve eylemleri ele alırlar. İkincisi, filmlerin kendileri de psikolojinin vücut bulmuş halleridir ve rüyalara benzerler.

Bir rüya duyguları görünür hale getiren görüntüler serisidir. Kız arkadaşınızı ya da erkek arkadaşınızı kaybetme korkusu duyuyorsanız, rüyanızda yüksek ve yarım metre genişliğinde bir sütunun tepesinde, yüzüstü yattığınızı görebilirsiniz. Rüyadaki düşme korkusu sevdiğiniz birini kaybetme korkusuna ait bir metafordur.

Korkutucu görüntüler içeren bir film de duygulara yönelir. Bazıları belirli bir senariste ya da yönetmene ait iken, bazıları ise çok daha genel ve evrenseldir. Hepimizin içinde bulunur. Nihayetinde hepimiz ölümden korkarız, bu yüzden de insan yiyen zombileri anlatan bir film hepimizde aynı korku duygusunu uyandırır.

Sigmund Freud'a göre ruh durumumuz içinde asıl ilgi çekici olan bilincimiz değil, bilinçaltımızdır. Bazı çok önemli duygularımızın farkında bile değilizdir ve bu duygular kendilerini rüyalarda gösterirler (yer değiştirerek, yerine geçerek ya da yerinden ederek). Rüyalar zihnimizin gizli arzuları, korkuları ve özlemleri dışa vurmasına izin verir. Freud'a göre, bilinç halimizde, zihnimiz bilincimizi korumak adına sansür uygular ve endişe uyandırıcı ya da utanç verici materyalin herkesin ortasında ortaya çıkmasına izin vermez. Geceleri ise sansür baskısı uyur ve bilinçaltı, daha önce baskıyla engellenen duyguları görüntüler vasıtasıyla dışa vurmaya başlar. Bilinçaltı yaşamımızın karanlık alanlarında var olan korkular ve arzular, rüyalarımızda, karakterleriyle, aksiyonlarıyla ve anlatılarıyla dört başı mamur öyküler olarak kendilerini gösterirler.

Filmler de aynı tarzda işler. Fanteziler ve rüyalar gibidir ve bilinçaltına ait materyalin tutarlı ve dengeli yapılara sahip olan başka görüntülerle –bilinçaltı materyalin aslından farklı olarak- dışa vurulmasına izin verirler. Filmlerde bilinçaltında yer etmiş endişe uyandıran korkulara ve arzulara, bunları daha rahat alımlanabilir ve kabul edilebilir kılmak için, düzen ve anlam verilmiştir.

İçimizde, bilinçaltı formunda, hangi türden arzular ve korkular gizlenmektedir? İlginçtir ki filmlerde en çok tartışma yaratan iki olgu (cinsellik ve şiddet), gizli ruhsal yaşamlarımızın da merkezindedir. Hepimiz, her zaman aynı fiziksel yaklaşım ile olmasa da, başka insanlarla bağlar kurmayı arzularız. Fakat aynı zamanda başkalarına karşı düşmanlık, kızgınlık ve öfke de hissederiz. İçinde yaşadığımız toplumlar ve kültürlerce kabul edilebilir olarak tanımlanmış yollar vasıtasıyla bu duygularımızı yaşadığımız ve baskıladığımız ölçüde medeni bireyler oluruz. En önemli medeni kurum ailedir ve bilinçaltımızın büyük bölümü aile içi ilişkilerin ve dinamiklerin etkisi altındadır. Freud'a göre kişisel kimliklerimizi ailemizle bağlantılı olarak kurarız ve kimi zaman da onları taklit ederiz ya da model olarak alırız. İlk medeni baskıyı, ailemizi ancak zihnimizde arzulayabileceğimizi (fiziksel olarak değil) öğrendiğimizde tadarız. Bu ailevi durumda yaşadığımız hayal kırıklığı deneyimi toplumun "normal" olarak addettiği her şeyden kopuşun motor gücü haline gelebilir.

Psikolojik perspektiften incelenebilecek filmlerin aileyi veya aile tarzı dinamikleri ele alan filmler olmasının nedeni budur. Başka insanlara kıyasla, en derin duygularımızı aile içindeki bireylere karşı hissederiz ve en fazla yakınlığı da ailevi bağlar içinde olduğumuz insanlara duyarız. Çevremizdeki diğer yetişkinlere ve çocuklara karşı birer yetişkin olarak duygularımız çocukluk deneyimlerimizi yinelemektedir. Babalarımız ve annelerimiz vasıtasıyla şekillenen kimliklerimizle, bize en yakın olanlara aile ilişkilerimize özgü ilişkileri yeniden üreterek yaklaşırız. Aile filmleri bu süreçleri görünür kılar ve psikolojik kimliklerimizin başkalarıyla olan ilişkilerimiz vasıtasıyla biçimlendiği yolla bize dersler verir.

İki temel psikoloji ekolü vardır: Freudyen psikanaliz ve nesne ilişkileri psikolojisi. Freudyenizm film gibi fanteziler içinde bilinçaltı arzuların ve korkuların ortaya çıkış biçimlerine vurgu yapar. Nesne ilişkileri kuramı ise bilinçaltına daha az yoğunlaşmakta ve insanlar arasındaki ilişkiler üzerine odaklanmaktadır. Nesne ilişkileri kuramına göre içsel benliklerimiz, çocukluğumuzda bize bakım ve ilgi sağlayanlarla olan ilişkilerimiz aracılığıyla şekillenir. Bu insanların imgelerini içselleştiririz ve bu içselleştirmeler ya da zihinsel temsiller, onlardan kopmamıza ve bağımsız özneler halimize gelmemize imkan tanır. İlk başta bize bakım ve ilgi sağlayanlara ve nesneler dünyasına bağlıyızdır ve bizi çevreleyen bu nesneler dünyasından, birer özne olarak kopma konusunda güçlük çekeriz. İçselleştirmeler (zihnimizde yarattığımız ve ilişki içinde olduğumuz diğer insanlara ait temsiller) yardımıyla kendimize özel kimlik duygumuzu yaratmayı başarabiliriz. İlk döneme ait birleşim duygusundan kopmayı ve dünyayı kendimizden bağımsız bir bilişsel nesne olarak görmeyi öğreniriz. Anne ya da baba gibi nesnelerin zihinsel imgelerini oluşturmayı öğrenerek, onları kendimizden ayrı olarak konumlandırır ve onlara karşı daha önce hissettiğimiz birlik duygusunu sonlandırırız. Nesne değişmezliğine sahip olarak (devamlılık arz eden, durağan ve "orada bir yerde" duran bir dünya duygusu) bağımsız (ayrı) bir kimlik duygusu da elde ederiz. Nesne ilişkileri psikolojisi içindeki önemli bir mesele de bu kopuş ve kimlik inşası sürecinin başarısı ya da başarısızlığıdır. Ve bu meselenin önemli bir noktası da kendimiz ile nesneler (diğer insanlar) arasındaki sınırlar sorunudur. Yaşadığımız çevre ya da diğer insanlarla aramızda sınırlar yaratma kapasitesi kazanarak bağımsız bir bireysel kimlik elde ederiz. Fakat şu iki durumda psikopatoloji gelişebilir: Bağımsızlaşmak için aşırı bir arzu ya da diğerleriyle birleşmek adına aşırı bir ihtiyaç durumlarında (ya çok güçsüz bir öz-kimlik ya da aşırı abartılmış sınır duygusu). Örneğin *Kuşlar* filminde, başlarda annesine aşırı derecede bağlı olan Mitch, sonunda, ayrılmayı (annesinden bağımsızlaşmayı) öğrenir ve bu da –Mitch'in- evin çitlerini kapatma eylemi ile gösterilir. Adam metaforik olarak, annesinin uygunsuz

şekilde yıktığı (kocasının ölümünden sonra oğluyla aşırı yakın bir ilişkiye girerek) kişisel sınırlarını yeniden inşa etmektedir.

Filmlerin psikanalitik incelemesi onların rüyalara benzediğini gösterir –her ikisi de bilinçaltını açığa çıkarırlar ve bunu, alakasız görünen imgelerin içine gizler. Ayrıca en merkezi psikolojik kaygıların yerini, onları aslında olduklarından çok daha önemsiz gösteren rastgele uç noktalara doğru kaydırır. Bunlar ego savunmalarıdır ve ruhumuzun derinliklerindeki saklı alanlar ile bilinç düzeyindeki ve kendi kendinin farkında olan alanlar arasındaki sınırı kontrol altında tutarlar ve tonu yumuşatılmadığı ve güvenli hale getirilmediği sürece ego için tehlikeli materyallerin (utanç verici ya da üzücü olan) ifade bulmasını engellerler. Bu savunmalar kaygı uyandırıcı materyali, buna neden olan kaynaktan uzaklaştırır ve daha az önemliymiş gibi görüneceği bir alana kaydırır (bir rüyaya ya da bir filme). Ayrıca duyguları da karşıtlarına dönüştürerek yasak bir nesneye duyulan özlemin bu nesneyi uzaklaştıran bir arzuya dönüşmesini sağlarlar.

Kuzuların Sessizliği (*Silence of the Lambs*, 1991) filminin öyküsü bilinç düzeyinin insana sağladığı kontrol mekanizması ile bilinçaltında yatan kontrol edilemez arzuları ele alır. Dört ana karakter de (Clarice Starling, Jamie Gumm, Hannibal Lecter ve John Crawford) işte bu merkezi sorun etrafında ilişkilendirilir.

Akıl hastası olan suçlu Hannibal Lecter hem akıllı hem de mantıklı bir adamdır. Aklı ve bedeni farklı hareket etmektedir; kusursuz bir mantıkla düşünebilmekte fakat bedensel arzularına karşı koyamamaktadır. Oldukça medeni bir insandır fakat medenilik durumunda açılabilecek en büyük gediği yine kendisi açmaktadır. Diğer insanlara karşı medeni bir mesafeden yaklaşmak yerine hem medeni hem fiziksel mesafeyi ortadan kaldırarak, bu insanları yiyip bitirmektedir.

Genç bir FBI ajanı olan Clarice Starling de benzer şekilde karmaşık bir karaktere sahiptir. Film boyunca hem duygusal hem de mantıklı bir acemiden akıl, mantık ve bilinç ile ilişkilendirilmiş bir



Figür 10.1 > *Kuzuların Sessizliği*. Hannibal Lecter karakteri aynı anda hem mantıklı hem de mantıksızdır.

güç ve başarı konumuna yükselir. Mantığı yerle bir eden bedensel ve bilinçaltına ait dürtüleri başarıyla baskılamaktadır. Filmin finalinde Clarice bir rasyonel aydınlanma modeli haline gelir.

Profesyonel denetim ve mantığın vücut bulmuş hali olan John Crawford Clarice'e yardım eder. Düzeni bozulmuş zihinsel materyale düzen getiren zihinsel stratejilerle ve kontrolden çıkarak ifade edilmeye hazır hale gelmiş bilinçaltı uyaranlarınca yaratılan karmaşanın çözümüyle ilişkilendirilmiştir.

Ve son olarak Jamie Gumm rasyonel aklın işleyişinin karşısında duran bilinçaltı materyali temsil etmektedir. Yeraltında yaşar (göğe yükselen çok katlı FBI merkezinde yürütülen rasyonel operasyonların sembolik karşıtı) ve en ilkel fiziksel dürtüler baskılanmadığında ortaya çıkan karmaşanın vücut bulmuş halidir. Başka insanların bedenlerini tüketen Lecter gibi, fakat –Lecter'dan farklı olarak- bilinçaltının serbest kalmasıyla ortaya çıkan kimlik karmaşasının üzerinde yükselen güçlü bir mantığa sahip değildir.

Jamie'nin yaşamındaki karmaşanın kaynağı nedir? Bir erkek çocukta cinsel kimlikle ilişkili belirsizliği yaratan şey nedir? Olası bir neden anne ile haddinden uzun süren bir birliktelik olabilir.

Bu bağlılık, çocuğun kimliğini anneninkinden koparacak sınırların gelişmesini engeller. Sınırların kaybolup gitmesi genellikle sıvılarla ilişkilendirilir ve Jamie'nin yer altı dünyasında, içinde evin eski sahibi olan bayan Lipman'ın vücudunun pelteleşinceye kadar çürüdüğü bir banyo küvetinin bulunması da son derece önemlidir. Lipman'ın vücudu, Jamie'nin yaşadığı ve temsil ettiği sorunun bir simgesidir; yani, onu bir erkek olarak belirleyecek toplumsal cinsiyete "uygun" sınırların eriyip gitmesi. Jamie, bir kadın olmak istemektedir. Kadının cesedine ait görüntü filmin en uç noktalarından birinde görünür (Clarice Jamie'yi aramaktadır) ve –tıpkı psikanalistlerin özellikle vurguladıkları şekilde- son derece önemli bir yer değiştirmeyle, ancak çok dikkatli bakılırsa görülebilecek bir köşeye kaydırılmıştır. Kadının sahip olduğu anlamsal merkeziyet, ayan beyan görünen merkeziyet-yoksunluğu ile gösterilmiştir. Lecter gibi bir psikanalistin gözünden kaçmayacak şey ise Jamie'nin asıl sorununun (anneye "aşırı" bağlılık), gözlerden kaçması umuduyla, kenara itilmiş olduğudur.

Filmde Clarice'in gelişimine mantık, akli güç ve irade ile ilişkilendirilen profesyonel bir kimliğe sahip olabilmek adına duygularını, zayıflığını ve hisleri üzerindeki denetim yoksunluğunu bir kenara koyması eşlik eder. Bu gelişim iki "baba" ya da rehber (Crawford ve Lecter) tarafından izlenir ve her ikisi de güçlü zihinlere sahiptir ve birer irade abidesidirler. İki baba da Jamie Gunn'ın kimliğini ortaya çıkarmaya çalışırken, o (Jamie), uygun/doğru cinsel kimliklerde bir sapmayı (birbirinden farklı unsurların karışımının mantığı alaşağı etmesiyle ve kontrol kaybına neden olmasıyla ortaya çıkan bir sapma) temsil etmektedir. Mantık, sapmaları kontrol altında tutacak bir norma ihtiyaç duyarak işler fakat Jamie'nin bu sapmalara dair en ufak bir fikri yoktur; norm ve sapmanın birbirine karıştığı bir zihinsel alanda yaşamaktadır. Heteroseksüel norm varsayımsal düzeyde doğal olarak kabul edilen bir kimlik duygusundan doğarken Jamie bunu keserek, biçerek ve dikerek kendi özel doğası haline getirir ve böylece de –cinsel- kimliğe ait uygun/doğru düzeni tersine çevirir. Onun kimliği doğadan türememiştir; aksine

doğayı yeniden düzenleyerek kendi kimliğini kendisi yaratmaktadır. Saf sapmanın ve değişimin bir göstergesidir ve filmde ona ait olan sembol kelebeğe -ya da güveye- dönüşen bir krizalittir.

Jamie, kelimenin tam anlamıyla, bedenler üzerinde çalışarak, onları keserek ve dikerek yeni kadın kimliğini yaratır. Dürtülerini baskı altına almayı, kontrollü olmayı ve mantıklı davranmayı öğrenememiştir. Elbette bunları başarabilmesi için heteroseksüel bir erkek olmalı ya da egemen heteroseksüel erkek kültürüyle özdeşleşmelidir. Lecter ise, tam aksine, Clarice'e ilk kurala bağlı kalmasını söyler ve bir şeyin aslında ne olduğunu o şeyin kendi içinde görmesi gerektiğini belirtir. "Doğasında ne var?" diye sorar Jamie hakkında. Şeyler kendi içlerinde sınırlar, birbirinden farklı nitelikler ve kendi kimliklerini taşırlar. Jamie bu rasyonel toplum idealine ve kişisel düzene bir tehdidi temsil etmektedir.

Clarice, filmin başında, FBI eğitiminde koşarken üzerinde "yarayı", "ıstırabı" ve "acıyı" yazan ve "seveceksin" ile biten bir tabelanın yanından geçer. FBI'ın hem yasal hem de rasyonel düzene karşı yönelen rasyonel olmayan tehdide karşı bilimsel mantığa ait alıştırmalar bedenin boyun eğmesi gereken bir güç olarak gösterilir. Daha sonra Clarice ve arkadaşı Ardelia FBI'ın kurallar listesini ezberlerken gösterilir. Filmin finalinde ise Clarice profesyonel kimliğine, Crawford'un yarattığı ajan modeli olarak sahip olur. Ana karakterin gelişimi küçük kurgu detayları ile anlatılır. Örneğin Catherine, Jamie tarafından kaçırırken, adam kızı yumruklamak için kolundaki sahte kırık alçısını kullanır. Film bu sahneden, erkek bir FBI öğrencisinin yumruklarına karşı kendini savunmaya çalışan Clarice'in görüntüsüne geçer. Bedensel sınırlarını koruma becerisi, sınırların kırılmasını simgeleyen Jamie'ye karşı kullanacağı bir panzehirdir.

Clarice'in bedenini zihinsel olarak aşmasında ve daha rasyonel ve iradeli olmasında Lecter'ın rolüne dair bir ipucu hastanede ilk karşılaştıkları sahnede, adam havayı koklayıp, onun vajinasının kokusunu alamadığını söylediğinde görülür. Lecter beden ve zihin,

mantık ve mantıksızlık arasındaki sınırları terk eder ve kadına, Jamie'nin kadınsılıkla özdeşleşeceği uzun yolculuğunun başında arkasında bıraktığı bedensel karmaşayı açıklığa kavuşturmasında yardımcı olur. Hem Jamie hem de Lecter yer altı mekanlarda konumlandırılmışlardır; bedenin "aşağı" kısmının topografik bir metaforu. Jamie bu konumu aşma konusunda yetersizdir ve aslında bundan da zevk almaktadır (sıvılaştırılmış anne modelini tuttuğu ve kadınların –ve kendisinin- bedeniyle oynadığı yerde oldukça eğleniyor görünmektedir). Lecter'ın güçlü zekası içinde bulunduğu zindandan kurtulmasına, Meigs'i öldürmesine ve uygunsuz duygusal ve bedensel dürtülerle rasyonel kuralların diğer bir yıkıcısı Dr. Chilton'ı bozguna uğratmasına imkan verir. Lecter da, tıpkı Crawford gibi, sınırları koruyan ve Clarice'in zihninin bedeni üzerinde üstünlük sağlamasına yardım eden saygı ve mantık kurallarıyla ilişkilendirilirken Chilton genç kadına asılır ve onu sadece bedensel bir varlığa indirger. Bu nedenle karakter yapısı bağlamında Lecter ya da Crawford'dan çok Meigs'i andırır. Kendini dizginleme güdüsüne sahip değildir. Buna uygun biçimde, anlatının sonunda, simgesel olarak kaybolur ve gider.

Clarice'in perspektifine göre Lecter için önemli bir paralel, onun FBI'daki öğretmeni ve akıl hocası olan Crawford'dur. Kadın, "bununla ilgili ne hissedeceğimi bilmiyorum" dediğinde, adamın verdiği yanıt öğreticidir: "Hiçbir şey hissetmek zorunda değilsin." Crawford Clarice'in kuralları öğrenebileceğine, daha bilimsel, rasyonel ve kontrollü olabileceğine ve özelde Jamie ve genelde tüm duygularla ilişkilendirilen karmaşanın üstesinden gelmesine imkan tanıyan profesyonel bir kimlik sahibi olabileceğine dair ihtimali temsil eder. Lecter da benzer bir mantıksal öğrenme sürecini temsil eder ve Clarice'i Jamie'nin dik başlı dürtülerine ulaştıracak duyguları fark etmesi hususunda yönlendirir. Jamie'nin ilk kurbanının kesik başını bulduğunda Clarice Lecter'ın "içine kendin bakmalısın" tavsiyesinin izini sürmektedir. Buradaki "kendin" sözcüğünün iki anlamı vardır. Hem bir depo alanına hem de Clarice'e işaret etmektedir. Tıpkı "babası gibi" bir polis olmak istemektedir ve bu arzu,



Figür 10.2 > *Kuzuların Sessizliği.* Bu aşırı yakın plan gibi rahatsız edici görüntüler kadın olmaya çalışan bir erkeği olumsuz biçimde resmetmektedir.

onu, annesi gibi olmayı arzulayan Jamie'den farklılaştırmaktadır. Clarice kesik başı bulduğunda Lecter şunu sorar: "nasıl hissettin?" Genç kadının tepkisi (önce korkmuş, sonra "coşkuya kapılmıştır") onu Lecter'la ve başka birinin acısı ya da ölümünden zevk almaya eğilimli Jamie'yle ilişkilendirir. Kendi içine bakarak, duygularla yüklenmiş, potansiyel olarak mantıksız dürtü ve hislere sahip ve karşı cinsten birinin kimliğine ve giyimine özlem duyan Jamie'nin bir başka versiyonunu bulabilecektir. Jamie kadın olmak istiyorsa, Clarice de bir erkek ya da en azından filmdeki erkeklerle ilişkilendirilen mantık ideallerine sahip biri olmayı arzulamaktadır.

Fakat bedensel dürtülere saplanmış ve sapkın ve mantıksız tercihlere sahip Lecter ve Jaime'den farklı olarak Clarice'in yanında, onu, duyguların ve şiddetin bedensel alanından tutup çıkaracak ve bedensel olan ve duygusallık, mantıksızlık ve kontrolsüzlük anlamına gelebilecek her şeyin üzerine yükseltecek Crawford ve FBI vardır. Lecter Clarice'e kendi (Clarice'in) duygularına bakmasını ve onları kontrol etmesini öğrettiyse, Crawford da bedenlere bakmasını öğretmiştir. Bir otopsi sahnesinde Crawford kadını nehirde bulunmuş cesete yönlendirir. Somut bedene ait bu mantıksal uzaklaşma (cese-

din fotoğraflarının çekilmesiyle betimlenmiştir – büyüyen çocuğun, annenin bedenini zihinsel imgeler içinde resmedilen bir nesne olarak almasına imkan vererek ondan [anneden] uzaklaşmasını ifade eden zihinsel temsiller için bir metafor) Clarice ile aynı sınıfsal arka plandan gelen erkeklerin olduğu eğitim sahnesiyle ilişkilendirilir. Cinayet kurbanının otopsisinde Crawford sinirlenmek üzere olan polis şefine, Clarice orada olduğu için, özel olarak konuşmaları gerektiğini söyler. Bu manevra odadaki erkeklerin öfkesini yatıştırır ve şefin de uyumlu davranmasını sağlar. Benzer biçimde, bir süre sonra, Clarice bir oda dolusu polisten odayı boşaltmalarını isterken, nezaket ve dalkavuklukla onların duygularıyla oynar. Daha sonra, Lecter'a, farklı bir hapishane vaadinde (gerçek olmayan bir vaat) bulunurken Crawford ile işbirliği yapar.

Clarice'i daha üstün yapan nitelik Jamie'nin nesne ilişkileri psikolojisi üzerine çalışan psikologların zihinsel temsiller adını verdiği şeyle bedensel yaşamdan uzaklaşmaya ait rasyonel prosedürü yerine getirmedeki eksikliği ve kelimenin tam anlamıyla "bedensel" yaşama olan bağlılık eğilimidir. Jamie zihinsel imgeler yaratma suretiyle onu fiziksellikten (özellikle annenin bedenine ait fiziksellik) uzaklaştırarak bedenin gerçekliğini aşmayı başaramayan bir karakterdir. İşte bu başarısızlık karmaşaya neden olur (bilinç ve bilinçaltı süreçlerine ve cinsel kimliğe ait bir karmaşa). Clarice ise, aksine, Lecter'dan, gerçek nesneler yerine geçen zihinsel temsiller vasıtasıyla çok daha düzenli rasyonel sembollerin nasıl yaratıldığını öğrenir. Lecter bilmecelerle konuşur ve genç kadın bunları çözmek zorunda kalır. "Jamie'yi", diye anlatır Lecter Clarice'e, "dönüşmek isteyen bir güve gibi düşün". Jamie'nin, katlettiği kadınlardan birinin boğazına yerleştirdiği –ve Clarice'in bulduğu- gerçek güvenin önemi burada ortaya çıkar. "Güve" bu cinayeti, Jamie'nin tehlikeli biçimde, mantıkdışı bir düzeyde ve aşırı derecede bağlı olduğu "anneye" (moth=güve, moth-er: anne) bağlar. Jamie bedenlere, duygulara ve mantık-dışılığa oldukça doğrudan biçimde ve fazlasıyla bağlı olduğundan, Clarice'in Jamie'nin temsil ettiği her şeyi aşması için, kendi içinde de bulunan bu niteliklerin üstesinden gelmesi ve rasyonel,

simgesel ve metaforik olmayı öğrenmesi gerekmektedir. Bu süreçler bedeni ve duyguları üzerindeki kontrolü genç kadına verecektir.

Lecter Clarice'i kendi güdüleri konusunda yönlendirir. Kadının Catherine'i kurtarma arzusu aslında, çocukken duyduğu, ağlayan kuzuları susturma arzusudur. Bunu hem bir mantığa oturtarak hem de metaforik bağlantılar kurarak ve imgelerin şeylerin, nesnelerin ve bedenlerin yerini metaforik olarak nasıl doldurduğunu görerek bedensel güdülerin ve ihtiyaçların üstesinden gelmeyi öğrenir. Duyguların ötesine geçer ve mantıklı davranmayı, gerçek şeylerin yerine simgesel göstergeler koymayı öğrenir. Elde silah tutup şeylere ateş etmek, daha önce, onun duygusal kırılganlığının panzehri olmuştur. Jamie'nin bodrumunda aynı süreç yinelenirken Clarice'in kendi şeytanlarına ve bilinçaltına yaptığı yolculuğu için uygun bir metafor haline gelir. Catherine hapsedildiği kuyudan bağırırken (kontrolden çıkmış bedenin metaforu) Clarice Catherine'i sakinleştirmeye ve daha önce FBI tatbikatlarında yaptığı hatayı tekrarlamamaya çalışmaktadır. Bir süre sonra Jamie'yi vurur. Bu vurma sırasında bir pencere kırılır ve içeriye ışık dolar ve durum metaforik olarak cinsel kimlik karmaşasına bir aydınlanma ve açıklık getirir. Jamie ile birlikte öldürdüğü şey bilinçaltı dürtülerin serbest kalmasıyla kışkırtılan ve adamın bedenini örten, farklı farklı parçaların bir araya getirilmesiyle dikilmiş giysi ile somutlaşan bir karışım ve karmaşadır.

Fakat başka bir okumaya göre Jamie, egemen bir cinsiyet normunun heteroseksüellik dışındaki tüm diğer doğal dürtüleri baskılama ihtimalini temsil etmektedir. Pek çok cinsellik/cinsiyet tercihlerinden sadece birinin mantıklı gibi görünen bir norm haline getirilmesi pek çok doğal cinsellik/cinsiyet eğilimine saldırı anlamına gelmektedir. Bu perspektiften bakınca film içindeki gerçek seri katiller Crawford ve Clarice'dir; alternatiflerine karşı düzenli ve sistemli olarak saldırarak açıkça rasyonel ve normal olduğunu savunan baskıcı bir cinsellik/cinsiyet rejiminin sembolleridirler. Filmle ilgili ilginç olan şey cinsiyet değişimini başarıyla tamamlamış olmasıdır.

Clarice, özünde, profesyonel bir erkek haline gelmiştir (en azından profesyonel bir erkek imgesine dönüşmüştür). Heteroseksüel erkek baskılarının egemen olduğu bir toplumda, filme göre, öyle ya da böyle babayla özdeşlemenin dışında, her iki cinsiyet için de, pek fazla bir yol yoktur.

Öğrenci Alıştırmaları: ***Hayallerin Peşinde*** **(*Revolutionary Road*, 2008)**

Bu film, pek çokları tarafından Amerikan tarihinin özel bir dönemi olarak görülen 1950'lerdeki psikolojik kimlikleri ele almaktadır. Bu dönemde muhafazakâr idealler ve değerler toplumsal söylemi belirlemektedir. Amerika içe dönmüştür; erkekler daha konformist hale gelirken, kadınlar da iş yaşamında yer alma umutlarını bir kenara koyarak ev kadınlığına soyunmuşlardır. Ödenen psikolojik ve duygusal bedeller yüksektir. Film bu değerleri nasıl resmetmektedir? Karakterlerin psikolojik durumları, mizaçları ve ev ve iş çevreleri bağlamında, nasıl değişmiştir? Filmdeki "deli" karakter öyküde neyi anlatmaktadır? Neyi temsil etmektedir?

AYRICA BAKINIZ

Cooper, Arnold. *Contemporary Psychoanalysis in America*. Washington: American Psychiatric Publishers, 2006.

de Berg, Henk. *Freud's Theory and its Use in Literary and Cultural Studies*. Woodbridge:Camden House, 2003.

Freud, Sigmund. *Rüyaların Yorumu*. Çev: İhsan Kırımlı. Ankara: Alter Yayıncılık, 2011.

Gordon, Paul. *Dial 'M' for Mother: A Freudian Hitchcock*. Madison: Farleigh Dickinson University Press, 2008.

Understanding the Dream World: Moving Beyond Freud. New York: Films Media Group, 2006.

11. İdeolojik Eleştiri

Gördüğünüz filmlerin büyük çoğunluğu kapitalist ülkelerde çekilen filmlerdir ve bu ülkelerde zenginliğin büyük bir kısmına sahip olanlar serveti üretme yollarıyla (fabrikalar, şirketler, iş yaşamı, vb. vasıtasıyla) onu ellerinde tutarlar ve kontrol ederler. Servete sahip olmayanlar ise bu ilk grup için çalışmak zorunda kalırlar. İlk grup sahip olur, ikinci grup ise emeğini ortaya koyar. Modern bir kapitalist sistem içinde birbirlerine bağlıdırlar fakat ilk grubun eli ekonomik ve –dolaylı olsa da- politik olarak daha güçlüdür.

Peki filmleri anlamak adına bunun ne önemi vardır?

Sermaye sınıfı politik kurumları doğrudan yönlendiremese bile, topluma yön veren düşüncelerin dağıtım araçlarına sahip olarak ve bunları denetim altında tutarak toplum üzerine hatırı sayılır ölçüde etki uygular. Medya kuruluşlarına sahiptirler; örneğin, filmler yaparlar. Rupert Murdoch, dünyanın dört bir yanında medyanın sahibi ve denetimcisidir (Fox News dahil olmak üzere) ve varlıklı bir muhafazakâr olarak, ona bağlı şirketlerin savunduğu düşünceler kendisi gibi varlıklı insanlara ait gücü desteklemektedir. Bu şirketler servetin eşitsiz dağılımının "özgürlüğün" bir bedeliymiş gibi görünmesini sağlarlar ve devlet eliyle zenginliğin daha adil bir şekilde dağıtılmasını akla aykırı ve tehlikeli olarak resmederler.

Egemen düşünceler toplumun kurumları ve uygulamaları ile uyumlu olma eğilimi taşır ve genellikle toplum içindeki kaynakların ve gücün dağıtımına meydan okumazlar, aksine, bunu güçlendirirler ve desteklerler. Bunun en açık örneği soyluların sıradan insana karşı daha üstün olmasında görülür; Orta Çağ Avrupa'sında, yüzyıllarca hüküm süren ve adaletsiz sınıf yapısını sürdürmeyi mümkün kılan düşünce. Bu düşünceye inananlar, bu yapının nesiller boyun-

ca kendisini yeniden üretmesini sağlayacak şekilde yaşamışlardır.

Modern kapitalist ekonomilerdeki baskın düşünce "özgürlüktür". Bu tarz ekonomiler, topyekün, ürünlerin adaletsiz dağıtımını ve dağılımını desteklemektedir ve kapitalizmi eleştirenler özgürlüğün sadece bu adaletsizliğin devamını sağlamak üzere kullanıldığını savunmaktadırlar. Kendilerinden çok başkalarının çıkarları için durmaksızın çalışan emekçiler özgür olduklarını düşünmekte; ancak aslında baskı altına alınmakta ve sömürülmektedirler. İdeoloji, eşitsizliği haklı göstererek ve daha az kaynağa sahip olanların bu mahrumiyetleriyle mutlu mesut yaşamasını sağlayarak kapitalist toplumlardaki bir sınıfın diğeri üzerinde egemenliğini ilan edeceği fikrini güvence altına alan yöntemleri tanımlar. Bu kültür kuramına göre "özgürlük" fikri, Amerika aslında özgür olduğu için değil fakat bu düşünce zenginlerin ve yönetici sınıfın (kültür içinde geçerli düşünce olarak sayılacak her şeyi söyleme hakkına sahip olanlar) gücüne güç kattığı için Birleşik Devletlerde egemendir. Özgürlük kisvesi altında bu gruplar ekonomik güçlerini daha fazla zenginliğe ve kendileri için daha fazla güce sahip olmak için kullanmaktadırlar. Bunu yapma konusunda "özgürdürler". Özgürlük ideali aynı zamanda bu kişilerin sömürdükleri insanların, ekonomik elite ait görünen güce gem vurmak adına ellerindeki tek aracı (devleti) kullanmayacaklarının da garantisi olur. Daha eşitlikçi bir anlayışla zenginliğin dağıtımında devlet gücünün kullanılması özgürlüğe bir saldırı olarak görülecektir. Özgürlük idealini toplum içinde en önemli yere oturtarak, ekonomik olarak baskı gücünü elinde bulunduranlar, toplumdaki daha alt düzey konumlarda yer alan ve sömürülenleri bu konum ve sömürünün hak edilmiş hatta arzulanmış olduğu konusunda ikna etmektedirler. Bu insanlar da "başarılı olmak" hususunda özgürdürler – her ne kadar yaşamlarını genellikle doğup büyüdükleri ekonomik sınıf içinde geçirseler de. Özgürlüğe ait kapitalist ideolojinin bireysel devinim düşüncesi durağan yapısal toplumsal eşitsizlik gerçeği ile uyumlu olduğunda en etkili düzeye ulaşır. Mantıksal olarak ele alındığında birbiriyle uzlaşmaz iki şey, böylece, -mantıktan, muhakemenin daha duygusal bir türü lehine

kaçman bir düşünce tarzı vasıtasıyla- birbiriyle uyumlu hale getirilir. Prangaların, hoşnut edici bir aksesuar olarak görülmesi sağlanır.

New York'ta bir sekreter olarak çalışan ve daha iyi bir iş bulmak amacıyla ekonomi ve düzgün İngilizce konuşma dersleri alan Tess McGill adındaki genç bir kadını konu edinen *Working Girl* (1988) adlı filmi ele alalım. Sarmal olay örgüsüyle, finalde, bir şirkette daha iyi bir iş bulur. Bu olumlu ve eğlenceli anlatının ideoloji için iyi bir örnek olduğunu anlamak için o dönemde (Birleşik Devletlerde, 1970'lerin sonundan, 1990'lara kadar olan süreç) toplumun üst yüzde ellisi ile alt yüzde ellisi arasındaki gelir farklılığının çarpıcı biçimde arttığını bilmek gerekmektedir. Üst yüzde elli patlayan ekonomiden büyük kazanç sağlarken, alt yüzde ellinin geliri giderek azalmıştır. Bu dönemde yaşayan pek çok Tess McGillis için dünya hiç de bu kadar hızlı dönmüyordur. Filmin çekildiği dönemde pek çok emekçi zengin yatırımcıların çıkarları doğrultusunda ve daha fazla verimlilik adına küçülen şirketler nedeniyle işten çıkarılmıştır. Pek çok insan hizmet sektörüne (ev temizlemek, berberlik ve kuaförlük, yemek dağıtımcılığı, vs.) yönelmek zorunda kalmıştır. Eski orta sınıfa mensup Amerikalılar, diğer deyişle, bayağı ve düşük gelirli yaşamlara itilmiştir; bu yaşamlardaki gelir değerlerinde ya da statü konumlarında bir değişim olma ihtimali çok düşüktür.

Bu kadar acı dolu bir gerçeklik, döneme ait önemli bir filmde bütünsel olarak neden bu kadar farklı betimlenmiştir (Film çekilen tüm cefayı ve sıkıntıyı almış ve onu şen, şakrak, insanı iyi hissettiren bir umut, başarı ve kişisel dönüşüm öyküsüne dönüştürmüştür)? Toplumların yazılı olmayan yasalarının zenginlik ve makama ait radikal eşitsizlikler (kültür bu eşitsizlikleri tam olarak göstermemektedir) üzerine kurulu olduğu görülmektedir; aksi halde, toplumu bir arada tutacak bir duygu birliğini güvence altına almak yerine, kültür içindeki öfkeyi büyütür ve ardından da bir değişimi –ve büyük ölçüde de bir devrimi- talep ederdi. Filmler, toplumsal mahrumiyetler ve potansiyel öfkeler en üst seviyede yaşanmaya başladığı anda en ideolojik düzeylerine ulaşırlar ve hem boş vaatler ve

nafile arzular yaratırlar hem de toplumun kurumlarının -yarattıkları eşitsizlikleri görmezden gelerek- doğru ve adil olduğu duygusunu yayarlar. *Working Girl* bunun güzel bir örneğidir.

Filmin öyküsü şöyledir: Tess'in patronu olan Catherine varlıklı, iyi eğitim görmüş ve başarılı bir iş kadınıdır. Fakat Tess Catherine'e kendisine ait bir fikri sunduğunda (radyo istasyonlarının, Catherine'in müşterilerinden biri olan Trask Girişimcilik tarafından satın alınması) Catherine bu fikri çalar ve sanki kendisine aitmiş gibi gösterir. Catherine, bir kayak kazası nedeniyle iki hafta Avrupa'da tedavi görmek zorunda kalınca Tess kadının ihanetini öğrenir ve fikri geliştirerek, bir sekreter gibi değil, aksine, bir yatırımcı olarak davranmaya karar verir.

Tess, Catherine'in kimliğine bürünür, onun gibi giyinir, onun gibi konuşmayı öğrenir ve onun yerine toplantılara katılır. Kazara Catherine'in erkek arkadaşı Jack Trainor'u elde eder ve arası bozuk evli çiftleri yeniden bir araya getiren bir uzman olan Jack, Tess'e yardım etmeye başlar. Tess, Jack ve Trask tam anlaşmayı imzalayacakken Catherine aniden döner, Tess'in oyununu ifşa eder ve Trask ve Jack'e Tess'in aslında önemli biri gibi görünmek isteyen ama hiç de öyle olmayan, basit bir sekreter olduğunu açıklar. Aynı zamanda bu fikrin Tess'e değil, kendisine ait olduğunu söyler. Tess dağılmış görünmektedir fakat fikrin kendisine ait olduğunu ve Catherine'nin yalan söylediğini ispat edecek bir yol bulur. Finalde Catherine mağlup olur, Tess Trask Girişimcilik bünyesinde bir iş bulur ve Jack ile birlikte (ikisi de işe uygun takımlar giymişlerdir) mutlu mesut yaşarlar ve işe gitmek üzere hazırlanırlar.

Filme ait sınıfsal kavramlara özellikle dikkat çekmek yerinde olacaktır. Tess en başta 1980'li yıllarda işçi sınıfına mensup genç kadınların sahip oldukları kabarık saç stiline sahiptir. Yavaş yavaş Catherine'e dönüşürken saçlarını keser ve daha kurumsal bir görünüm kazanır. Başlangıçta Catherine'in muhtemelen yaşadığı ve şirketin bulunduğu Manhattan'dan uzak ve işçi sınıfına ait bir mahallede yaşarken gösterilir. Catherine'in kimliğine bürünürken onun lüks

dairesine de taşınır. Tess'in erkek arkadaşı da işçi sınıfından gelmektedir fakat Tess onu, tıpkı Catherine gibi başarılı bir iş adamı olan Jack için terk eder. Tess'in yörüngesi birkaç yönden yukarı hareket etmektedir.

Hem toplumsal hem de ekonomik olarak serbest bir devinime imkan sağlayan özgürlük ideali üzerine kurulduğu söylenen bir ülke bağlamında, pek çok yönden tipik olarak "Amerikan" olan bu başarı öyküsünün nesi yanlıştır?

Filmi, ideolojik olarak yorumlanabilecek ya da okunabilecek yönlerden ele alalım (filme hakim söylem eşitsizliği yıkıp eziyor gibi görünse de aslında onu pekiştirmektedir). Tess'in öyküsü, onun gibi binlerce genç kadının gerçek öyküleriyle kıyaslanacak olursa, elde ettiği başarı sıra dışıdır. Aslında sinemacılar Tess'in eşsiz yeteneklerini vurgulamak adına bu sıra dışılığı iyice gözler önüne sermek zorundadır. Bu da, Tess'i, kendisine benzeyen fakat yükselme arzusundan yoksun bir karakterle eşleyerek ve ondan [başarısız kadın karakter] ve onun temsil ettiği pek çok kadından başarılı bir şekilde ayırarak ve farklılaştırarak gerçekleştirilir. Tess en sonunda istediği her şeyi elde ettiğinde (üst düzey kurumsal bir iş) bu başarı, Tess'i yeni ofisinde tek başına gösteren bir çekimden, arkadaşını kalabalık bir sekreterlik ofisinde gösteren bir çekime geçen bir karşıtlık kurgusu vasıtasıyla gösterilir. Tess'in bireysel başarısı sıra dışı olması ve kendisine benzeyen genç kadınlar için geçerli olan normlardan kopması ile sunulur. Film Tess'i, pek çok insanın da elde edebileceği bireysel bir başarı yörüngesine sahip, evrensel bir özdeşleşme nesnesi olarak gösterir. Filme göre cesaret ve beceriye sahip olan herkes iş dünyasında yükselebilir fakat karşıtlık kurgusu kullanımıyla iddia edildiği şekliyle, Tess'in bireysel ve sıra dışı başarısı ancak pek az insan tarafından elde edilebilmektedir. Bu görüş Amerikan kültüründe sıkça görülen, herkesin içinde bulunan bireysel girişimcinin servet yaratabileceğine, Amerikan kültürü içinde eşit derecede güçlü olan ve sadece sağlam olanın ayakta kalabileceği ve daha az yetkin ya da daha az motive olanları geride bırakarak gelir skalasın-

da zirveye yükselebileceğini dile getiren Horatio Algerciliğe tekabül etmektedir. Tess'in başarısının ölçüsünü ortaya koymak adına film, bir ofis içinde sıkışıp kalmış hedefsiz ve iradesiz genç sekreter kadınları kullanarak bir referans hattı yaratır. Eğer hepsi Tess olabilselerdi ortada ne Tess ne de –zengin sınıfa mensup insanlara çok daha kârlı üst düzey işler yapmak adına boş zaman sağlayacak ağır işleri yapacak kimse kalmayacağından- bildiğimiz anlamda Amerikan ekonomisi var olabilirdi. Film Amerikan ekonomik sisteminin demokratik açıklığını övdüğü anlarda bunu, herkes kurtulmayı başarabilirse tüm sistem zarar göreceğinden aşağı tabakadan pek az insanın üstesinden gelmeyi başarabildiği kapalı bir tuzak olarak resmeder.

Film bu çelişkinin olumlu yanını ön plana çıkarır. Diğer sekreterler arka planda, Tess ise ön plandadır. Kadının bireysel başarısı anlatının merkezindedir ve Tess'in durumuyla diğer sayısız sekreterin durumu arasındaki çelişkinin pozitif yanında yer almak ideolojinin kendisidir. Gerçekliği reddetmez; sadece toplumsal gerçekliğin aynı kalacak biçimde ve mücadele edilmeye değmeyecek gibi görünecek şekilde yorumlanmasını sağlar. Çelişkinin olumsuz yanı, olumlu yanını haklı çıkarır gibi okunacaktır. Tess'in yükseliş öyküsü, kendisininkine benzeyen ama yükselmeyi başaramayan pek çok yaşamdan oluşan bir arka planı gerekli kılmaktadır fakat bu öykü, bir yandan da, bu arka planda kısılıp kalmış olanlara bir umut ışığı sunmaktadır. Bu çok mantıklı bir düşünme yolu olmayabilir fakat ideoloji bizleri, mantıksal olarak son derece farklı fikirlere yol açacak veriler üzerine kurulan mantıksız sonuçlara doğru yönlendirmektedir.

Dahası film, modern ekonomik yaşama ait hiyerarşik yapıyı örtük olarak destekleyen tarzda ideolojiktir. Neredeyse tüm filmler temsil ettikleri dünyayı onaylamaktadırlar fakat bu destek ve onay, bir grubun varlığı (Özellikle, kazancı doğuran emeğin büyük çoğunluğuna sahip olan grup), baskın gruptan daha az kazanmayı kabullenmesine dayanan ve eşitsizliği hoş gören yönetim biçimleri üzerine uygulandığında ideolojik hale gelir. İşte en azından bu mo-



Figür 11.1 & 11.2 > *Working Girl.* Kadın kahraman ancak sekreter arkadaşlarını arkasında bırakarak başarıya ulaşabilir. Onlar oldukları yerde kalmışlar Tess ise, bir başarı göstergesi olarak, bir ofise sahip olmayı başarabilmiştir.

dern kapitalizm okumalarından biridir: Zenginliği yaratmak üzere pek çok insan emeğini ortaya koyar fakat sonuçta ortaya çıkan kârın eşitsiz dağılımı nedeniyle pek az kişi bu kazancın keyfini sürebilir. Tess'in muhteşem fikri tek bir kişinin (Trask'ın) servetini muazzam ölçüde büyüteceğinden film ideolojiktir. Tess'in, Trask'ın kazancı adına doğru yoldan çıkması kadının en büyük başarısıdır.

Film bir patron olarak Trask ile kendisini kariyerine adamış Tess arasındaki yapısal eşitsizliği verili bir durum olarak sorgulamadan kabullenir. Güçler arası bu farklılık filmin olay örgüsü içinde önemli bir tetikleyicidir. Sadece bir asistan olduğu ortaya çıktıktan ve kendi düzenlediği toplantıdan kovulduktan sonra Tess ofisini boşaltmaktadır. Trask, Catherine ve Jack ofis binasına girerler ve bunu takip eden karşılaşmada Tess Trask'ı o çok kâr getirecek fikrin Catherine'e değil, kendisine ait olduğuna ikna eder. Trask daha sonra Catherine'i karşısına alır ve ona işini kaybedeceğini söyler. Olay örgüsü diğer insanlar üzerinde onun bu gücü ve otoritesi olmaksızın ilerleyemez. Tıpkı kapitalizm gibi olay örgüsü de Tess'in çıkarları doğrultusunda işliyormuş gibi görünürken, aslında tamamen Trask'ın çıkarlarına hizmet etmektedir. Olay örgüsünün temel dayanağı adamın sahip olduğu güce ve koruma altına alma becerisine ihtiyaç duymakta ve bunları güvence altına almaktadır. Böylece, Tess'i "kurtarırken" ve onun yükselmesini sağlarken, Trask, izleyicinin gözünde yoksulların koruyucusu olarak simgesel zenginliği desteklenerek güçlendirilir. Olay örgüsü ofis binasında Tess'in yerini garantileyecek, onu Trask'ın kanatları altına alacaktır ve anlatı düğümünün çözümü başarıyla sonuçlanırken kadını onun altında konumlandıracaktır. Tess'in büyük başarı öyküsü böylece bir güç eşitsizliğini gerektirmekte ve desteklemektedir. Buna göre kadının kariyer basamaklarını hızla tırmanmasının sınır noktası Trask'ın ayakları olacaktır. Tess o noktadan aşağı bakarak arkadaşlarını görebilir ve bir sekreter ordusu arasında sıkışıp kalmadığı için mutlu olabilir fakat bu dünyada yaşayan Trask-gilleri görmek için her zaman yukarı bakması gerekmektedir. Onlara ait serveti ve gücü çoğaltmak adına kimliğini, erdemini ve hayat gayesini belirlemeye devam ederse bu sınırı da asla aşamayacaktır. Başarı merdivenleri üzerinde yükseldikçe servet ve güç sahibi olanları daha da yukarılara itecektir. Bu özel merdivende, bu zengin azınlık, hiçbir şey yapmadan Tess'in üzerindeki konumunu koruyacaktır.

Filmi öykü anlamında herhangi bir eleştirel yoruma girmeden izlerken hem bireysel başarıyı hem de eşitsizliği aynı oranda över

ve destekleriz. Bazı insanları, diğer insanlara göre daha az değerli olarak belirleyen toplumsal bir sisteme vurgu yapmamız ve küçük bir azınlığın (filmde tek bir adam tarafından temsil edilmektedir) sayısız insanın emeğinden muazzam ölçüde kazanç elde edeceği şekilde kaynakları bölüştüren bir toplumsal güç düzenine razı olmamız gerekir. Bir film yaptığımız şeyi fark etmeden bize yaptırdığında ideolojik olarak başarılı olur. Dünyayı bir yönden görmemize ama diğer yönden yorumlamamıza neden olur. Yapısal eşitsizliği görürüz fakat bunu bireysel bir başarı olarak yorumlarız. Bunun gerçekleşmesi için Tess'in asla Trask olamayacağını bilmeli fakat bunun üzerine kafa yormamalıyız. Kadının yazgısı filmin son sahnesinde görünür hale gelirken (bir tanesi Tess'e ait olan ve birbirinin aynısı pencereler), sözde ayrıksı bireyselliği onunkine benzeyen ve filmdeki tek gerçek birey olan kişinin (gerçek bireysel başarı öyküsüne sahip olan, her şeyi yöneten ve kuralları koyan tek kişi) kârına kâr katmak adına emek harcayan pek çok insanın varlığı ile çoğaltılır. Tess yeni yaşamında saygılı bir itaatkar olmak adına eski yaşamına baş kaldırır. Açıkça görüldüğü şekliyle sistem zaten ancak buna müsaade etmektedir.

Öğrenci Alıştırmaları: *Zor Ölüm* (*Die Hard*, 1998)

Zor Ölüm şirketler egemenliğindeki bir Amerika fikrini savunan, emekçi sınıf mensubu bir "sert adamı" ele alır. John, seksenlerde ve doksanlarda Amerika'da çok önemli bir politik etkiye sahip olan "Reagan Demokratları" adı verilen bir gruba dahildir. Genel olarak Demokratları destekleyen emekçi sınıfa üye beyaz erkekler 1960'larm sonlarında, insan haklarını ve kürtaj gibi toplumsal hakları destekleyen ve Vietnam'daki savaşa muhalif olan liberallere inançlarını yitirmişler ve muhafazakâr Cumhuriyetçilere oy vermeye başlamışlardır. Bu erkekler artık –hem kişisel hem de ulusal ölçekte- sertliğe değer vermektedir. 1970'lerde ekonomi çökme eğilimi gösterirken ve kazançlar gitgide azalırken orta sınıfın karşılaştığı zorlukların müsebbibi olarak "büyük devlet" vergilendirme-

lerini görmüşler ve geçmişte Afrika kökenli Amerikalılara ve diğer etnik gruplara yapılan ayrımcılığı düzeltmek adına bu insanlara iş seçenekleri sunulması gibi olumlu hamleler içeren ekonomik programlara muhalefet etmişlerdir. Bu kitle kadınların yerinin ev olduğunu, çocukların babalarına itaat etmesi gerektiğini ve toplumsal otoriteye saygı gösterilmesi gerektiğini düşünen kültürel olarak aşırı tutucu bir kitledir.

John karakteri Reagan Demokratlarının değerlerini ve ideallerini nasıl dile getirmektedir?

Filmde "büyük devlet" nasıl tasvir edilmiştir? Devlet genellikle mantıksız bürokratik kurallara ve tekdüzeliğe sahip muhafazakârlar ile ilişkilendirilmiştir.

Bireysel özgürlük ideali narsistiktir. Yani kişinin kendi sorumluluğunu, içinde yaşadığı topluma göre belirlemek yerine, aksine, kendi ihtiyaçlarını ve arzularını diğer insanlara olan sorumluluğundan önce düşünür ve bunlara ayrıcalık sağlar. John hangi açılardan bir narsisttir? Al, bir "destekçi" ahbap olarak nasıl betimlenmiştir? Ayrıca yansıma, yaralama ve övgü görüntülerine dikkat edin. Emekçi sınıfa mensup erkeklerin bir nebze kalmış kişisel itibarlarını elde tutmanın bir yolu da (onları servet gibi genel değer göstergelerinden mahrum bırakan bir dünyada), kendilerini, değerleri toplum tarafından fark edilmemiş gizli kahramanlar olarak görmeleridir. John karakteri özelinde bu kişisel itibar yapısı kendisini nasıl göstermektedir?

AYRICA BAKINIZ

Bailey, Gordon. *Ideology: Structuring Identities in Contemporary Life*. New York: Broadview, 2003.

Dumont, Louis. *Essays on Individualism: Modern Ideology in Anthropological Perspective*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.

Levine, Andrew. *The American Ideology*. London: Routledge, 2004.

Mclellan, David. *Ideology*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1995.

Marietta, Morgan. *A Citizen's Guide to American Ideology*. New York: Routledge, 2012.

12. Toplumsal Cinsiyet Eleştirisi

Sinema toplumsal cinsiyetin dikkate değer bir kültürel tarihini sunar bizlere. Filmlerde hayali öyküler anlattığımızda pek çok toplumsal kurum ile ilgili varsayımlarımızı dile getiririz. Toplumsal cinsiyet bu kurumlardan en ilginç olanlarından biridir çünkü sinemanın doğumundan beri –geçtiğimiz yüzyıl boyunca- köklü değişimler yaşamıştır.

Feminist sinema üzerine çalışan bilim insanları filmlerde kadınların toplum içindeki ikincil rollerini destekleyen ve bu düşünceyi pekiştiren yaklaşımlarla resmedildiğini fark etmişlerdir. Filmdeki kadın ahlaklı ise toplumsal hiyerarşi içindeki yerini bilmekte, ahlaksız ise kişisel güce ve bağımsızlığa dair pek çok işaret taşımaktadır. Bu bilim insanları film kültürü içinde görülen toplumsal cinsiyet temsillerinin doğanın bir yansıması olduğu düşüncesine meydan okumuşlardır. Pek çok erkek feminen (kadınsı) mizaçlara sahipken pek çok kadının da eril olduğunu göstermişlerdir. Biyolojik olarak dişi olmalarına rağmen eril kadınlar kadınsı erkeklere ya da kadınsı kadınlara ya da bu ikisinin karışımlarına aşık olabilirler. Buna rağmen filmler devamlı olarak erkeklerin eril ve kadınların feminen olması gerektiğini ve eril kadınların kötü, feminen erkeklerin ise bir şekilde zavallı olduklarını vurgulamıştır. Toplumsal cinsiyet ile biyoloji arasındaki ilişkinin ihtimale dayalı ya da rastlantısal karakteri toplumsal cinsiyet ve biyoloji arasındaki doğal bağlantıya ait dış görünüşün korunmasını garanti altına almak adına devamlı bir eğitimi ve beyin yıkamayı gerektirir. Filmlerde, erkekler ve kadınlar toplum içinde saygın statülere sahip erkekler ve kadınlar olarak kalmak istiyorlarsa erkekler eril erkek, kadınlar da feminen kadın olarak temsil edilmelidir. Yani "erkek" güçlü ve bağımsız, diğer yandan kadın ise güçsüz ve bağımlı olmalıdır. "Doğa"nın, pek

çok kişinin inandığı şekilde var olduğu düşüncesini güvence altına almak için belirli miktarda zorlayıcı, disiplin altına alıcı bir kültürel zorlamaya ihtiyaç vardır.

Toplumsal cinsiyet kültürel ideal vasıtasıyla şekillenir fakat biyolojik gerçeklikle de çatışma halindedir. Eğer kadınlar, bir yanda kendi güçleri ve kapasiteleri ve diğer yanda erkek egemen toplum içindeki ikincil konumları nedeniyle bir çelişki yaşıyorlarsa erkekler de, erkek egemen toplum içinde baskın toplumsal konumu ellerinde tutmak adına ihtiyaç duyulan ruhsal güç, bağımsızlık, becerikliliik ve sertlik gibi erkeğe özgü meziyetlerle kırılganlık, gerçek toplumsal cinsiyet kimliklerine ait öteki olana bağımlılık gibi nitelikler arasında bir çelişki yaşamaktadır. Gerçekte ne erkekler bağımsız, kendine güvenen ve kendi kendine yeten ne de kadınlar güçsüz, bağımlı ve edilgen kişilerdir. Bir kişinin kimliğinin diğer kimliklerle olan ilişkisel farklılıkları vasıtasıyla belirlendiği bir kültür içinde hiç kimse başka insanlardan bağımsız değildir. Kültürel olarak insanlara cinsiyet atama çabasının en büyük gayesi, ilişkilerin ve farklılaşmaların -ontoloji ya da tabiat içinde sağlam temellere sahip doğal bir sürecin bir yansıması ya da ifadesi gibi görünen ve varsayımsal olarak başkasına ihtiyaç duymayan bütünlere (tam kapalı kutular gibi)- dönüştürülmesi vasıtasıyla toplumsal cinsiyet kimliğinin üretimini gerçekleştirmektir. Yani bir fabrika (yapay) sanki bir madenmiş (doğal) gibi görünmek zorundadır.

Şimdi Amerika'nın toplumsal cinsiyet tarihinin en sıkıntılı dönemlerinden birine ait *Ömre Bedel Kadın* filmini ele alalım. II. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru, erkekler savaşa gittiklerinde kadınlar onların fabrikalardaki işlerini aldıkları için, bu iki cinsiyet arasında ciddi bir istihdam savaşının yaşanacağının açık hale geldiği dönemde çekilmiştir. 1944 yılında gösterime giren film kocasını terk eden ve bir restoran zincirine sahip olabilecek kadar büyük bir ekonomik başarı yakalayan bir kadını konu edinir. Filmin başında Mildred'in kızı Veda, Monty'i (Mildred'ın ikinci eşi) öldürür ve katili bulmak üzere işleyen bir dedektiflik hikayesi başlar. Fakat

bu öykü Mildred'in evlilik sonrası yaşam öyküsü ile üst üste biner. Polis dedektifleri şu soruyu sorduklarında iki anlatı hattı arasındaki ilişki açık hale gelir: "Eğer ilk kocanız bu kadar mükemmel bir adamsa neden onu boşadınız?" bir dedektiften duymaya alışık olmadığımız bir sorudur fakat nihai amacı Mildred'in bir hata yaptığını göstermek olan bir film içinde anlamlı görünmektedir. Kadın boşanmıştır ve bağımsız bir ekonomik yaşama atılmıştır. Film hem bir cinayet hem de bir boşanma soruşturmasıdır. II. Dünya Savaşı'nın sonuna doğru çekildiğinden, kadınların artık eve dönmeleri ve daha evcimen ve geleneksel anlamda kadınsı roller ve kimlikler almaları konusunda Amerika'yı ikna etme çabasının bir uzantısıdır.

Dedektifin sorusuna karşılık olarak Mildred ilk geçmişe dönüş anlatımına başlar ve kocası Bert ve iki kız çocuğu (Veda ve Kay) ile olan yaşamından bahseder. Film dedektifin karanlık odasından, rahatlık fışkıran ve çocuklardan ve aile yaşamından kaynaklanan neşe ile canlanmış pırıl pırıl aydınlık ve güneşli bir caddeye geçer. Bu son derece güzel ve olumlu görüntüler, dış seste Mildred'in şikayet ederek anlattığı yaşam tarzıyla çelişkili görünmektedir: "Kimi zaman tüm yaşamımı mutfakta geçirdiğimi düşünüyorum. Başka türlü bir hayatı görmedim ben –sadece yemek yapmak ve çamaşır yıkamak ve çocuk sahibi olmak." Görsel ve işitsel mesajlar arasındaki benzer bir çelişki Bert, işten kovulduğunu söylediğinde de yaşanır. Ona sanki dinsel bir önem kazandıran gotik bir kemerin altında durmaktadır. Bu görüntü filmin finalinin bir göstergesidir (benzer bir kemerin altında, fonda kilise çanlarının sesi duyulurken Bert ve Mildred yeniden bir araya gelirler ve birlikte polis merkezinden dışarı yürürler). Yine de bu noktada diyalog anlaşmanın kaybedenini Mildred olarak belirler: Bert ve Mildred çocuklar ve işsizlik üzerine tartışırlarken Maggie Biederhof (Bert'in metresi) telefon eder.

Bu noktada dedektifin sorusu Mildred lehine yanıtlanmıştır: Bert sadakatsizdir ve Mildred onu bu yüzden boşamıştır. Fakat film kadının lehine devam etmeyecektir; zira daha büyük sorunun merkezini teşkil eden mesele, Bert'in Mildred'ı kızları Veda'yı aşırı

ölçüde şımartmakla suçlaması haline gelir. Aslında kopuş, Bert'in, tıpkı eski moda bir aile reisi gibi, Veda'nın her şeye cevap vermesini engellemek için vurmakla ya da cezalandırmakla tehdit etmesiyle yaşanır. Bu noktadaki önemli çatışma anneliğe özgü müsamaha ile babalığa özgü disiplin arasında yaşanır ve filmsel evrenin ahlaki değerlerini yıkan -anneliğe özgü- müsamahanın yıkıcı etkileri filmin sonuna kadar gün yüzüne çıkmayacaktır. Finalde hepimiz Bert'in haklı, Mildred'ın ise hatalı olduğunu görürüz. Eğer kadın Veda'yı gerektiği gibi terbiye etseydi, genç kız bir katil olmazdı – en azından, film bunu ifade eder.

Veda söz konusu olduğunda tek sıkıntı disiplin de değildir. Veda'nın mal mülk sevdası ve sınıf atlama hevesi anne ve baba arasında da bir boşluğa neden olmaktadır. Mildred, yaşamı boyunca kendisine verilmeyen her şeyi Veda'ya sunmayı arzularken (örneğin pahalı müzik kursları) Bert çocukların parayla "şımartılmasına" karşı çıkar. Film erdemi maddi çıkarlardan ayrı, ruhsal bir nitelik olarak resmeder. Bert bu niteliğe sahiptir ve maddi kazançları gözünde büyütmemektedir. Veda böyle biri değildir ve maddi arzularla deliye dönmüştür. Mildred Veda'nın tarafında yer alır ve aile mutfağında erdemli bir biçimde kendini kurban etmeyi reddetmiş ve Veda'nın aşırı maddi arzularını tatmin edebilecek bir iş kadını haline gelmeyi seçmiştir.

Filmin toplumsal cinsiyet değerleri özellikle Veda'nın karakterizasyonunda ön plana çıkar. En sonunda, yeni üvey-babasıyla yatarak kendi öz annesine ihanet eden bir nevi canavar olarak resmedilmiştir. Sınırları bozulmadan koruyacak babaya özgü sıkı bir disiplinin olmadığı ortamlarda çocuklar, filme göre, doğru ve yanlışı birbirine karıştırırlar. Bu durum, ortaya çıkan ensest ilişki sahil evinin bodrum katında yaşandığında, duruma uygun olarak, simsiyah görsel kompozisyon ile betimlenir. Bulanıklaşmış görsel sınırlar silinen ahlaki sınırların bir metaforu haline gelir.

Filmi toplumsal cinsiyet perspektifinden ele alırken yoksulluktan kurtularak sınıf atlamayı arzulayan bir kadının neden bir ca-



Figür 12.1 > *Ömre Bedel Kadın*. Filmin finalindeki bu görüntüde kadın karakter daha geleneksel kadınlık kimliğini geri kazanmıştır.

navar olarak resmedildiğini sormamız gerekir. Eğer bir kadın değil de bir erkek olsaydı o zaman sahip olduğu hırslar gayretli ve tuttuğunu koparan bir erkeğe ait dinamik edimler olarak takdir edilirdi. Fakat bir kadın olarak, en azından tarihin bu anında (savaştan dönen askerlere iş alanları yaratmak adına çalışan kadınların ev yaşamına yönlendirildiği dönem), kabullenmeye istekli olmadığı sınırları kabul etmiş olsaydı çok daha olumlu bir biçimde resmedilebilirdi. Fonda kilise çanları duyulurken Bert'le birlikte polis merkezinden çıkarlarken iki kadın diz üstü oturmuş yeri fırçalamaktadır; bu imge artık Mildred'in yolundan çıkmayacağı bir ideali vurgulamak için kasıtlı olarak kullanılmış bir görüntüdür.

Film bağımsızlık ve gücü erkeklere ve ev yaşamına ait ideali kadınlara atayan toplumsal cinsiyet varsayımları üzerine dayandığından eve ait (domestik) modeli kıran kadınlar erkeksi varlıklar olarak resmedilmiştir. Filmde Joan Crawford'un giydiği kostümler



Figür 12.2 > ***Ömre Bedel Kadın.*** Anne ve kızı arasındaki ilişkiye erotik bir nitelik de katılmıştır.

geniş omuz kalıplarıyla ünlüdür. Ev ile iş yaşamını birbirinden ayıran sınırlar yerle bir edildikten sonra toplumsal cinsiyet ayrışımları da kırılmıştır. Mildred'in iş dünyasındaki en yakın arkadaşı olan Ida -dönemin eşcinsel eğilim karşıtı kültürel kodları onun (Ida'nm) erkeklere ilgi duyuyormuş ve ilgisizlikten şikayet ediyormuş gibi sunulmasını zorunlu koşsa da- erkeksi ya da lezbiyen bir kadınmış gibi gösterilir. Mildred'in erkeklerden tamamen kopma ve onlara olan inancını yitirme anında Ida ile olan arkadaşlığı doruk noktasına ulaşır. Buna uygun biçimde, hem ahlaki hem de toplumsal cinsiyet düzenini yeniden tesis etmek amacıyla öyküye yerleştirildiği görünen polis sorgusu sırasında Mildred ve Ida'nın birbirleriyle konuşmaları engellenir. Kadınlar arası iletişim (Ida ve Mildred için erkekleri eleştirerek şakalaşmak anlamına gelir) egemen ahlaki değerlere karşı eylemleri de kapsayan bir tutum ile ilişkilendirilir. Sanki erkeksi hale gelen ya da erkeklere ait bir evrenden kendi dün-

yalarına çekilen kadınlar filmin desteklediği erkek/baba merkezli değerlere bir tehlike arz etmektedir.

Ida'nın karakterizasyonundaki lezbiyenliğe dair ipuçları Mildred ve Veda arasındaki ilişkide de yankı bulur. Yapısal ya da psikanalitik anlamda Veda Mildred'in kendi fantezilerinin ve arzularının bir izdüşümü gibidir. Ondan sakınılan her şey Veda'nın olacaktır. Bu ruhsal yansıma, filmin sonunda genç kız annesini mevcut durumundan sorumlu tuttuğunda, fiziksel olarak görünür hale gelir. Veda Mildred'e sırnaştığında Mildred'in açık ağzı erotik bir ifadeyi göstermektedir. Ahlaki kusur fiziksel yakınlık ile birbirine karışır; annenin hatası kızıyla olan duygusal ve fiziksel ilişkisinde aşırı yakın olmasından kaynaklanır. Bazı açılardan Mildred sanki Veda'nın kızı gibidir. Başarılı biçimde ayrılmayı başaramamışlardır. Baba bu ikili arasında uygun sınırların oluşabilmesi için aracılık edememiştir (bu sınırlar ahlaki adabı da kapsamaktadır). İlişkinin erotik niteliği yatak odası sahnesinde zaten ima edilmiştir; kocası ve ailenen babası Bert'i evden attıktan sonra Mildred Veda'ya iyi geceler öpücüğü verirken babanın ataerkil otoritesi ile vücut bulan ahlaki zorunluluklardan kurtulmanın avantajını kullanmaktadır (bu öpücük koca ve babanın asla izin vermeyeceği bir düşkünlük durumunu ifade etmektedir). Veda annesine ıslak ıslak öpmemesini söyler. Bu sözler Mildred'in Wally kendisini öpmek üzere eğildiğinde söylediği sözleri anımsatan erotik bir anlama sahiptir. Islak ıslak olan şey hem erotik hem de sınırlara sahip olmayan şeydir; katı nesnelerin sahip olduğu sınırlardan yoksun akıcı bir ıslaklık. Mildred ve Veda'nın dünyaları benzer şekilde akışkandır ve layıkıyla birbirinden kopmayı başarabilmiş kimliklerden yoksundurlar.

Ataerkil düzenin yeniden tesisi, sınır belirlemeye ait duvarların ve hatların varlığını vurgulayan alanlar arası bir açıklığa sahip nesneler olan kapı aralıklarıyla ve pencerelerle temsil edilmiştir. Dedektif pencereye doğru yürür, panjurları açar ve Mildred'in iki yüzlü ve çifte kimliğine ait karanlık dünyayı aydınlatır. Bert, Mildred'in koluna girerek sabah güneşine doğru onunla birlikte yürür.

Veda ise, sonunda onu dik başlı arzuları içine hapseden beyaz bir kutucuk gibi görünen bir kapının ışığı altında çerçevelenir. Filmi yapan erkeklere göre gölgeler ve karanlık kadınların dünyasına aittir. Rasyonel ahlakın ve toplumsal düzenin koruyucuları olan erkekler ise aydınlanmayı sağlayan bilgiyi ön plana çıkarmaktadır. Kadınlar, bacakları arasındaki gözlerden uzak, sırlar içinde gizlenmiş cinsel dünyanın ruhsal eş değerlisi olarak, kendi içlerine kapanırlar. Filmde kadınların tehlikesi, Wally'nin içe doğru dönen spiral bir merdivenin olduğu odada tuzağa düşmesi ile gösterilir. Kadınlar erkekleri yoldan çıkarırlar, açık bilgiye ulaşılmasını engellerler ve aldatıcı duyguların ve erkekleri dışarıda bırakan ilişkiler yumağının katmanları arasında mantık ışığına mani olurlar.

Filmin biçimi bunu açılış sahnesinde ortaya koyar (izleyiciye garip ve mantıksız gelen kurgu tarzı yoluyla bir cinayet mahallinden bir kadının rıhtım boyunca gizemli şekilde yürüyüşüne geçilir). Kadınların değil de erkekleri merkeze alan bir film olsaydı, açılış sahnesindeki bu kurgu tarzı açık ve mantıklı olurdu. Cinayetten katile ulaşırdık fakat bu örnekte cinayetten yola çıkarak bir adamın cinayet işlediğini söyleyen –ama bu işe yaramayınca da kızını korumak adına cinayeti kendisi üstlenmeye kalkan- bir kadın söz konusudur. Geleneksel kurgu mantığı, yoldan çıkan bir arabayı gösterdikten sonra bu arabayı kullanan kişiyi görüntüye getirerek açık bilgiye ulaşmamızı sağlar ve sonuçları nedenlere bağlayarak rasyonel bir dizi oluşturarak (yani cinayet kurbanını katile bağlayarak) ahlaki düzeni yeniden tesis eder. İşte bu durum filmin finalinin neden görsel düzene ait yoğun görüntülerle dolup taştığını açıklar. Bu görüntülerden en önemlisi canavar kadın Veda'nın en sonunda hem görsel hem de yasal olarak yakalanmasıdır (Veda'nın başına tüm sıkıntıları açan annesi ile olan duygusal bağından onu koparırken, daha önce asla sahip olmadığı sınır çizgilerini yeniden tesis eden bir ışık huzmesi altında duran hastalıklarından kurtulmuş anne ile anneyi kurtaran baba/dedektif arasında konumlandırılmış halde). Veda –ve bir bakıma Mildred de- hapse düşer.

Erkekleri konu edinen filmler, genellikle, uygun eril nitelikler olarak sertliği, bağımsızlığı, maceraperestliği ve "zayıf" duygulardan uzaklaşmayı zorunlu kılan erkek davranışına ait standart olan erillik sorununu ele alırlar. Ayrıca duyarlı olmayı, edilgenliği, evcimenliği ve duygusal bağlılığı, erilliği yerine getirmek ve korumak adına, uzak durulması gereken kadınsı özellikler olarak belirlerler. Bu erillik varlığın bir parçası olarak yerleşik ontolojik bir niteliğe sahip olduğu varsayılan bir doğal gerçeklikten çok bir "başarı" olarak tanımlanır; ancak kültürel ve ruhsal standart olarak buna bağlı olan bazı sorunları da dile getirir.

Erilliğe ait pek çok sıkıntı hem psikoloji hem de sosyoloji ile ilgilidir. Ve sonuç olarak bunları açıklayabilecek birbiriyle rekabet halinde görüşler mevcuttur. Anneyle ilk dönemde yaşanan ilişki çocuğa benlik algısı, ego kimliği kazandırır. Psikanalitik modele göre erkek çocuklar, birer erkek olabilmek adına, anneden kopmayı öğrenmelidirler; erkek çocuk anneden kopuşu kabullenmelidir. Bu kopuş babasıyla özdeşleşmesine ve kendi "uygun" cinsel kimliğini sahiplenmesine imkan tanır.

Kadınlar geleneksel olarak çocuk bakımı işini üstlendiklerinden (ve tabi ev işlerini de) erkek çocuklar, yaşamlarının başında, içinde yaşadıkları toplumun zorunlu koştuğundan çok daha farklı bir anneye özgü özdeşleme nesnesi ile birlikte olurlar. Bu nedenle davranış modelini şekillendirecek olan bu erken dönem anne modeli terk edilmelidir. Erkeğe ait cinsel kimlik, ilk başlarda, babanın içinde barındırdığı erillik idealine ulaşma ve yineleme amacını reddeden ve tehdit eden -sevgi dolu- anneyle kurulan ilişki deneyimiyle biçimlenir. Erkek çocuklar okulda (evde değil) "anneleri gibi olmanın" genç erkeklerin "erkekliğe" ait standartlara itaat etmesini gerektiren bir kültür içinde kabul edilebilir ya da uygun olmadığını kolayca öğrenirler. Babalar, hayatta kalmanın vazgeçilmez araçları olarak sertliği, bağımsızlığı ve rekabetçiliği gerektiren işlerde çalışarak evden uzakta olduklarından babaya dair eril model genellikle zayıflık ve kırılganlıkla özdeşleştirilen empati, duygusallık, karşı-



Figür 12.3 > *Dövüş Kulübü.* Erkek cinsel kimliğini ele alan bu filmde, oldukça anne-vari bir adam filmin ana karakterine sarılmaktadır.

lıklılık ve sevgi kapasitesi gibi özelliklerden arındırılmıştır. Böylece erken dönemde annenin sevgi dolu ellerinde geçen bir bakımın ardından erkek çocukları, çocuklar söz konusu olduğunda çok daha anlayışlı, duyarlı ve şefkatli olan kadınlardan edindikleri davranış izlerini tamamen silmeyi öğrenirler. Erkekler eğer olmak mecburiyetinde oldukları kişi olacaklarsa erken dönemle oldukları kişi olamazlar. Erkeklik, bu nedenle, daima kadınlıktan ya da anneye dair şefkatli bir yapıdan duyulan korku ya da bunların reddi ile nitelendirilir. Ayrıca belirsizlik ile de tanımlanır.

Bir kişi bu tarz bir cinsiyetçi kültürde bir şey "olmanın" kopyanın kopyası olmak olduğunu hızla anlar. Başka insanların sahip oldukları idealleri taklit ederiz ve onlar da, toplumsal tarih boyunca kendilerinden önceki insanlara ait idealleri taklit ederler. Sonuç olarak erkeklere ve erkekliğe ait tasvirler, sıklıkla, kopyanın orijinal gibi görünmesini ya da üretilmiş kültürel idealin gerçekmiş gibi algılanmasını sağlayan cinsel kimliğe dair doğal zemini güvence altına alma çabaları ile ilgilenirler. Bu çabalar erkeğe ait cinsel kimliğin hakikatsizlik, boşluk, başarısızlık ve imkansızlık olasılıkları ile sarıp sarmalandığı gerçeğini hem ortaya koyarlar hem de gizlemeye çalışırlar. Sonuç olarak panik, histeri, endişe ve korku ile yüklenmiştir.

Bu nedenle erkek çocuğun toplumsal cinsiyet deneyimi için-

de belirsizliğe ait ölümcül bir unsur bulunmaktadır. Erkek kimliğini konu edinen film öyküleri, genellikle, bu içsel belirsizliğin metaforu olan dışsal tehditlerle (erilliğe yönelmiş tehditler) yüzleşme aksiyonları ile yüklenmişlerdir. Bu tip yüzleşmeler, sıklıkla, tehditleri savuşturan ve erkek kimliğine musallat olan boşluk ve hakikatsizlik hislerine çare olan sağlam ve güvenilir duygular sağlayan şiddet ile nitelenir. Genellikle nitelik olarak fiziksel olan abartılmış deneyimler başarıyla oluşturulmuş bir toplumsal cinsiyet yapısının yerini alır. *Dövüş Kulübü* (*Fight Club,* 1999) filminde olduğu gibi şiddet aksiyonu içindeki fiziksel temas, olgunlaşma sürecinde erkeğin anneden zorunlu kopuşu nedeniyle açılan boşluğu dolduran telafi edici (bir bakıma doğal) bedensel bir dolgu sağlar.

Öğrenci Alıştırmaları: ***Thelma ve Louise***

Film bugüne kadar çekilen ahbap filmleri ya da western filmleri gibi erkek egemen türlerden, iki kadının kaçışının anlatılması hususunda, nasıl yararlanmıştır? Bu film türlerine dikkat çekmek için hangi görsel motifler kullanılmıştır? Örneğin western filmlerinde arazi ve boş alanlar bireysel mücadele ile doğa arasındaki erkek ideallerini destekleyen çatışmayı çağrıştırır. Bu filmdeki işlevleri nelerdir? Film içindeki farklı alan türleri arasındaki kurgu stillerine özellikle dikkat



Figür 12.4 > *Thelma ve Louise*. İki kadın hem toplumsal hem de sinemasal bağlamda geleneksel erkek rollerine bürünürler.

edin. Erkekler genellikle ne tür alanlarla ilişkilendirilmiştir? Thelma ve Louise'in bulundukları yerlerle nasıl bir araya getirilmişlerdir?

Karakterizasyon ve karakter dönüşümü filmde önemli bir yere sahiptir. Filmin başında kadınlar nasıl karakterlerdir? Film ilerledikçe iki kadın da değişir. Siz olsanız bu dönüşümleri nasıl nitelerdiniz? Film dikkatleri kendi kimliklerimizin taklitçi doğasına nasıl çekiyor? Taklide dayalı rol genellikle kostümler ve prova edilmiş davranışlarla ile ilgilidir. Filmin hangi noktalarında, karakter dönüşümüne dair önemli unsurlar olarak işleyen provalar ve kostümler görüyorsunuz?

Eldeki bu verilerle, polis dedektifi olan Hal'ın ilginç repliklerinden biri de "kendine gel" olacaktır. Bu söz itaat anlamına gelmektedir ve Hal hem polis disiplinini hem de kadınlara itaat etmeyi dayatan bir toplumda iktidar sahibi insanların sahip olduğu düşünceyi temsil etmektedir. Replik ayrıca "sana verilen rolü yerine getir" sözü içindeki "terbiyeni takın" ifadesine de işaret etmektedir. Filmin hangi noktalarında kadınların kanundan kaçışının, belirli açılardan, dayatılmış rollerden de kaçış olduğuna dair ipuçları bulmaktasınız?

Son olarak, filmin anlatısı neden verilen finali gerektirmektedir? Acaba film daha farklı şekilde bitemez miydi?

Öğrenci Alıştırmaları: *Rezervuar Köpekleri* (*Reservoir Dogs*, 1992)

Film erkek cinsel kimliğinin aktarılmasında nasıl bir rol üstlenmiştir? Duygusuz sertlik ile şefkatli bir ilgi nasıl iç içe kullanılmıştır? Film erilliğe ait edimsel boyutu nasıl vurgulamıştır??

AYRICA BAKINIZ

Chevannes, Barry. *Learning To Be A Man*. Barbados: University of the West Indies Press, 2001.



FİGÜR 12.5 > *Rezervuar Köpekleri.* Soygun çetesi erkeklik gösterisi olarak birbirleri ile kapışmaktadır

Chodorow, Nancy. *Individualizing Gender and Sexuality.* New York: Routledge, 2012.

Hines, Sheila, and Tam Sanger. *Transgender Identities: Towards a Social Analysis of Gender Diversity.* New York: Routledge, 2010.

Lee, Julian. *Policing Sexualities.* New York: Zed Books, 2011.

Lockford, Lesa. *Performing Femininity.* Oxford: AltaMira Press, 2004.

Penner, James. *Pinks, Pansies, and Punks: The Rhetoric of Masculinity.* Bloomington: Indiana University Press, 2011.

Ffaff, Donald. *Man and Woman: An Inside Story.* New York: Oxford University Press, 2011.

13. Etnik Eleştiri

Irkçılığın kökenleri insan evriminde mevcuttur. Tarihin erken dönemlerinde insanlar kendilerini yırtıcılardan kurtaracak olan düşünce sistemlerine ihtiyaç duymuşlardır. Bu yırtıcılar da genellikle diğer insan gruplarıdır. Bu düşünce sistemleri potansiyel düşmanlara karşı savunmaya yönelmişlerdir. Tehlike işaretlerini kaçırmamak için çevrelerini gözetlemişler ve farklı potansiyel tehditleri algılamayı öğrenmişlerdir. Hayatta kalmak, diğer gruplara karşı eldeki kaynakları güvence altına alma yeteneğine sahip olmaya ve grup dışından gelen insanlara karşı eldeki kaynakları korumak üzere grup içi bağlar/birlikler kurmaya dayanmaktadır. Çağdaş ırkçılığı anlamanın bir yolu, onu, hayatta kalmayı sağlayan bu uyumsal becerinin (mücadele edilen diğer gruplara karşı kişinin mensubu olduğu gruba bağlanması) bir kalıntısı olarak görmektir. Diğer gruplara bağlı üyeler akraba olarak değil, tehdit olarak görülmektedir.

İnsanlar tarımı geliştirdikçe ve daha geniş yerleşim alanlarında ve toplumlarda yaşama kabiliyeti kazandıkça bilişsel becerilere de ihtiyaç duymuştur. Bizden çok farklı olanları da akrabalarımız ya da hemşerilerimiz olarak görebilmemiz gerekir. Zaman içerisinde başka insanları da düşünebilir ve onlarla empati kurabilir hale geldik. Bu da bizim medeni topluluklar içinde ortaklaşa bir hayat sürmemize imkan sağladı. Bunun için zihinlerimiz, hem adalete ilişkin evrensel ilkeler tasarlayabilmeli hem de, sadece grup içi yakınlarımıza değil, herkese eşit şekilde uygulanacak birleştirici kurallara sahip olabilmelidir. Aynı zamanda, yeni, daha insancıl ve daha medeni topluluklar içinde yaşayabilmek adına bilmemiz gereken normları bize öğreten Yunan tragedyaları gibi kültürel öyküler yaratabilir hale de geldik. "Öteki" olanı, aynı gruba mensup olmasak bile, bizimle eşit seviyede görmemizi sağlayan bir beceri geliştirmeyi başar-

dık. Grup dışı insanlara yönelik savunmacı bir saldırganlık gösteren ve atalarımızdan gelen dürtülerimizi dizginleyecek ve kontrol altına alabilecek bir yetkinlik de kazandık.

Fakat tüm insanlar bu yeni bilişsel kapasitelere eşit derecede sahip olamamışlardır. Yabancılar söz konusu olduğunda herkes korku dolu ilkel bir savunmacı eğilime sahiptir fakat bazılarında bu diğerlerine nazaran çok daha az iken kimilerinde ise empati kurma kapasitesi çok daha yüksektir. İki eğilim arasındaki ayrım birkaç bin yıldır insanlığı biçimlendirmektedir ve liberaller ile muhafazakârlar arasındaki farkı anlama konusunda yardımcı olabilir. Liberallerin ve muhafazakârların fizyolojik olarak farklı olduğu keşfedilmiştir ve bu türden fizyolojik ayrımlar farklı evrimsel yörüngelerin göstergeleridir. Liberaller, daha geniş bir amigdalaya sahip olan muhafazakârlara göre çok daha geniş bir ön singulat kortekse sahiptir. Amigdala duyguların üretildiği alandır ve omurganın en tepe noktasında bulunmaktadır. Beynin gelişen ilk parçalarından biridir ve işlevleri, yırtıcılardan kaçınma gibi erken dönem insani gereksinimlerle ve kendini koruma gibi temel insani güdülerle ilişkilendirilir. Beyin biliminin yeni bir bulgusu olan şu duruma da açıklamaktadır: Muhafazakârlarda daha yoğun bir ölüm korkusu bulunmaktadır. Daha yoğun bir ölüm korkusuna sahip olan kişi daha başarılı bir şekilde yırtıcılardan kaçabilir. "Savaş ya da kaç" itkisini düzenleyen daha geniş bir amigdala da bu durumun bulunması şaşırtıcı olmayacaktır ve muhafazakârların rakiplere karşı kaynakların savunulması hususu üzerine neden bu kadar odaklandığına da açıklık getirecektir. Muhafazakârlar, liberallerden çok daha yoğun biçimde, nihai amacı diğer insanlara yardım olan vergilendirme politikalarına karşı koyarlar. Onlara göre kişinin kendi kurtuluşu (hayatta kalması) her şeyden önce gelir. Ayrıca muhafazakârlar etnik gruplara karşı, özellikle göç ve göçmenlik söz konusu olduğunda, çok daha şüphecidir. Daha aktif bir amigdalanın daha yoğun ırkçı ön yargılarla ilişkili olduğu bulunmuştur. Ön singulat korteks ise, aksine, olumsuz duyguların düzenlenmesiyle ve daha az ırkçı önyargılarla ilişkilendirilir ve bu kortekse daha fazla sahip olmak liberallerin ne-

den etnik gruplara ve göçmenlere yönelik düşmanca yaklaşımlara karşı –muhafazakârlara nazaran- daha az eğilimli olduğunu gösterir. Nispeten daha az yoğun bir ölüm korkusu, rakiplere karşı daha az "savunmacı saldırganlık" ihtiyacı anlamına da gelmektedir.

Birleşik Devletler'deki muhafazakârlık, geleneksel olarak, büyük gayrimenkul sahiplerine ait politik felsefe haline gelmiştir. Ekonomik olarak kararsız ve dengesiz yaşam standartlarına sahip emekçi sınıf bireyleri de muhafazakârlığı destekleme eğilimi göstermektedir. Ekonomik güçlüğün nedeni olarak kazancı eşitsiz biçimde tahsis eden görünmez bir ekonomik sistem yerine devlet vergilerini ya da kendileriyle ekonomik rekabet halinde olan etnik grupları suçlamak daha kolaydır. Bu durum ABD'de, özellikle çağdaş dönemde geçerlidir (ekonomik sıkıntı çeken erkeklerin ve kadınların kazançlarında muazzam düşüşlerin yaşanmasıyla nitelendirilen dönem). Gelir merdiveninin en alt basamaklarındakilere sunulmuş az miktardaki kaynak için rekabet eden göçmen gruplarının sayısındaki artış bu erkek ve kadınların kızgınlık ve öfke duygularına katkıda bulunmaktadır ve bu duygular da etnik karışıma (melezlenmeye) ve çok kültürlü çoğulculuğa yönelen düşmanlığı daha çekici kılmaktadır.

Sonun Başlangıcı bu sorunları, işini ve ailesini kaybeden ve göçmen gruplara karşı öfke besleyen muhafazakâr bir beyaz Amerikalı erkeğin bakış açısından ele alır. Örneğin Bill, yeterince Amerikalı olamadığı gerekçesiyle Asya kökenli bir market sahibini döver ve kültürel varsayımlarına meydan okuduğunda Latin kökenli çete üyeleriyle kavgaya tutuşur. Film ana karakterin merhametsiz Amerikancı hislerini destekler görünmektedir (örneğin filmde, Asya kökenli market sahibinin olduğu sahneye, 19. yüzyıla has kültürel bir şablon olan ve Asyalıların beyaz Amerikalılar için büyük bir tehdit olduğunu iddia eden "sarı tehlike" düşüncesini anımsatacak biçimde, yeşil bir ışık eklenmiştir). Ana karakter, filmin başında, muhafazakâr beyaz Hıristiyan kültürüne ait iki gösterge ile görsel olarak ilişkilendirilmiştir; bireysel özgürlük ideali ve kişisel çile ve

fedakarlığa dayanan İsa peygamber hikayesi. Filmin başında sinir bozucu trafik tıkanıklığı içinde beklerken üzerinde "özgürlük" ve "sizin günahlarınız için öldü" yazıları bulunan araba tamponu çıkartmalarına bakar. Filmde beyaz Amerikalı erkek özgürlüğünü kaybetmiş ve ahlaksızlığı ve acımasızlığı, kısmen de olsa, belirli bir muhafazakâr ve sağ-kanat popülist kodlamaya dayanan çok etnikli bir topluma karşı kendi hakları için direnirken ölmüştür. Bir kutu kola için fazla para isteyen Asya kökenli market sahibi de, halktan toplanan vergilerin çarçur edilmesi için angarya işler yapan kamu görevlileri de, emekçiler var güçleriyle çabalayıp hayata tutunmaya çalışırken zevk-ü sefa içinde yaşayan zengin insanlar da bu çok etnikli toplumun parçasıdırlar.

Filmde beyaz Amerikalı erkekler sert bir ekonomik iklimin, düşmanca davranan beyaz-olmayan etnik grupların ve finansal güce sahip olmadıklarından erkekleri güçsüz durumda bırakan kadınların saldırısı altındadırlar. Bill "ekonomik olarak ayakta duramadığından" şikayet eder, fakat ekonomik olarak neden kötü durumda olduğunun nedeni verilmez. Bu hususta enformasyon ya da açıklama eksikliği, onu çevreleyen ekonomik gerçekliğin içine işleyemeyen ve kendi ıstırabına ait yapısal nedenleri anlayamayan bir bilince uygun düşer. Öfkesini, çok daha görünür olan sıkıntılara çevirir; sanki –yanlış olarak- yapısal nedenlermiş gibi görünen Asya kökenli saldırgan market sahibi ya da devletin yaptığı aşırı ve gereksiz harcamalar gibi.

Prendergast'ın yardımcısı ise, aksine, oldukça sevimli biçimde tasvir edilen İspanyol kökenli genç bir kadındır ve adama büyük saygı beslemektedir. Bill etnik azınlıklara mensup market sahiplerine ya da çete üyelerine büyük öfke beslerken Prendergast, tam tersine, etnik bir azınlığa mensup yardımcısını mantıklı biçimde kabullenmektedir. Birbirinden oldukça faklı iki karakteri benzer olaylar ya da ilişkiler içine konumlandırma stratejisi filmin hem ırkçı yaklaşımların kökenini anlamaya yönelik eğilimlere karşı bir hoşgörü beslemesine hem de dedektif karakteriyle vücut bulmuş çok daha ırkçılık karşıtı yaklaşımları desteklemesine imkan sağlamaktadır.



Figür 13.1 > *Sonun Başlangıcı*. Asya kökenli Amerikalı market sahibi porselen bir domuzla ilişkilendirilmiştir.

Bu strateji özellikle silah satan dükkan sekansında ön plana çıkar. Dükkanın sahibi neo-Nazi ve eşcinsel düşmanı olan bir ırkçıdır ve kendisini hem "ben Amerikalıyım" hem de "kafadan sakat pisliğin tekiyim" diyerek tanıtmaktadır. Bu farklılaştırma, radikal sağ ile ilişkilendirilen etnik nefrete ait çok daha uç biçimler olabileceğini de gösterme etkisine sahiptir. Film Bill'in, etnik düşmanlık konusundaki çok daha ana akım muhafazakâr "Amerikan" tarzını sahiplenir; ana karakter sokak çetesinin "aşırı uçlarına" ya da kaba, yardımcı olmayan ve açıkça fırsatçı market sahibine düşman olmuştur.

Etnik çatışmaların yaşandığı iki sahnedeki karakterlerin görsel tasvirleri Bill'e bir saygınlık ve erdemlilik duygusu kazandırırken beyaz ırktan olmayan karakterlerin "kaypak", karamsar, tehditkar, tehlikeli, kaba ve mantıksız kişiler olarak görünmesi sağlanır. Irkçılığın evrimsel olarak kavranabilmesi için film bu karakterleri yabani bir görünüme büründürür. Bill beyaz gömlek giyer, kravat takar, saç kesimi düzgündür ve aksiyonlarının ve ifadelerinin mantıklı ve erdemli görünmesi sağlanacak biçimde aydınlatılmıştır. Market sahibi Bay Lee ise, aksine, üzerine oldukça küçük gelen siyahları solmuş bir gömlek giymektedir, tıraş olmamıştır ve kaba bir görünüme sahiptir ve bu kabalığını ve düzenbazlığını vurgulayacak biçimde aydınlatılmıştır. Karanlık market alanı, adaletli bir ticaret alanına

ait iyi aydınlatılmış ve şeffaf bir yapıya değil, aksine, vahşi bir hayvanın yaşadığı ine benzemektedir. Marketin pencereleri -Asyalılara karşı kullanılan eski bir ırkçı koda dayanarak- sarı renktedir. Bir görüntüde porselen bir domuzla yan yana konumlandırılmıştır. İspanyol kökenli gençler, öylesine oturan ve düşüncelere dalan Bill'in etrafını, avlanmaya çıkmış sinsi hayvanlar gibi çevirmişlerdir. Yakın planda gösterilen yüzleri karanlık ve terlidir (yabaniliğe dair bir diğer gösterge) ve saçları da yağlıdır. Bir araba içinde hep birlikte giderlerken uluyan hayvanları anımsatmaktadırlar.

Kişinin düşmanlarının bilişsel olarak bu denli alçaltılması (insandan hayvana) etnik rakiplerin, rekabet ve saldırganlık yerine işbirliğine yatkın tutumlar geliştiren ve koruma altına alınmış dost ve yoldaşlardan oluşan gruptan uzaklaştırmanın bir yoludur. Bir etnik gruba mensup olmak o kişiye benzeyen diğer herkesle özdeşleşmek anlamına gelir. Fakat rakipler, yoldaş olarak kabul görenlerin oluşturduğu grubun dışında tutulur. Bu filmde olduğu gibi bunlar insan statüsünden hayvan statüsüne indirgenir; vahşi ve mantık dışı varlıklar olarak görülür. İşte bu düşünce Asya kökenli Amerikalının neden bir domuzla ilişkilendirildiğine ve İspanyol Kökenli çete üyelerinin neden diş gösteren vahşi hayvanlar gibi tasvir edildiğine açıklık getirir. etnik rakiplere ait olumsuz imajlar korkunun göstergesidir. Sınırlı sayıda kaynağı elde etme adına rekabet halinde olan farklı grupların olduğu bir çevre içinde, Etnik "öteki"lik bağlamında korku dolu bir tepki beklenilen bir evrimsel uyumlanmadır. Korku tepkisi bir grubun üyelerini, yaşamlarını tehdit eden ve kaynaklarını ele geçirmeye çalışan başka bir gruba karşı savunmacı bir düşmanlığa hazırlayacaktır. Örneğin Bill, Bay Lee'den bozuk para istemektedir çünkü eski eşini arayabilecektir (Kadın, mutfağın arka planındaki gıda maddeleri ile [kaynaklar] birlikte çerçeve içine alınır). Ve zaten Bill'in Bay Lee ile olan tartışması, ana karakterin telefon konuşması yapacak kadar paraya (kaynaklar) sahip olmamasından çıkar.

Diğer insanların statülerini alçaltarak alay etmek, onları, korunan dost ve yoldaşların oluşturduğu gruptan uzak tutacak bir diğer yoldur. Saldırgan bir mizah anlayışı yok etmeye ve acımasızlı-

ğa dair eylemler yaratmak için kullanılır. Bir beysbol sopasıyla Bay Lee'nin mallarının fiyatlarını "indirmesi" izleyicinin gülmesini sağlar. İspanyol kökenli genç erkekler sopayı çıkarıp, onları kovalamaya başladığında oldukça gülünç görünürler. Bu gençler otomobille kaçarken kaza yapar ve araban fırlayıp yere düşerler. Bu esnada Bill, etrafa saçılan silahlardan birini alır ve gençlerden birine -o genci bacağından vurarak- nasıl düzgün ateş edileceğini öğretir. Bu tarz bir saldırgan mizah başkalarına yönelik şiddet duygularının bir ifadesi olacaktır muhakkak. Hayatta kalmayı sağlayan acımasız evrimsel yasanın bir ifadesidir. Bir grup olarak hayatta kalmak adına kişi, ait olduğu gruba yönelen tehdidi dilsel düzeyde aşağılamalı, fiziksel düzeyde ise yok etmelidir. Saldırgan şiddet işte bu aşağılama/yok etme eylemlerine ait bir biçimdir. Bir kişiyi gülmecenin merkezindeki nesne haline getirmek o kişiyi alçaltmak anlamına gelir.

Grup dışından olanlara karşı beslenen düşmanlık evrim sürecinde hayatta kalmaya yardımcı olmuş bir adaptasyondur. Bu durum ırkçılığın neden insan toplumlarına ait bu kadar yaygın bir özellik olduğunu ve kendisini neden –hayatta kalmanın kesin olmadığı- ekonomik zorluk anlarında gösterdiğini açıklamaktadır. Ataları hayatta kalmayı ve üremeyi başarabilmiş insan organizmaları olarak hepimizin ırkçı olduğu (ya da olacağı) söylenebilir. Atalarımız hayatta kalmışlardır çünkü kendilerini yabancılardan koruyacak savunmacı mekanizmalar geliştirmişlerdir. *Sonun Başlangıcı* gibi muhafazakâr filmler sayesinde izleyici, muhafazakârlar ve liberaller farklı şekillerde evrim geçirdiklerinden dolayı, süregiden ırkçılığa ait ipuçları bulma fırsatına sahip olur. Daha büyük amigdalaya ve daha küçük ön singulat kortekse sahip muhafazakârlar, rakip etnik grupların ıstırap içindeki mensuplarına karşı daha az empati beslerler. Daha büyük singulat kortekse ve daha küçük amigdalaya sahip liberallerin bu empatiyi hissetmeleri olasılığı ise daha yüksektir. Etnik "öteki"ye karşı yaklaşımlardaki bu farklılıklar uyumsaldır ve kökenleri insanlığın geçmişinde yatmaktadır.



Figür 13.2 > *Protesto*. Bu filmde üç arkadaş olan bir Arap, bir Yahudi ve bir Afrikalı şiddetten vazgeçmeyi denerler fakat şiddet onların peşini bırakmaz.

Öğrenci Alıştırmaları: *Protesto* (*La Haine*, 1995)

Bu liberal film bir ırkçılık eleştirisidir. Irkçılık nasıl zararlı olarak resmedilmiştir? Binadan düşen adam şakasının anlamı nedir? Irksal düşmanlık ile ekonomi arasındaki ilişki nasıl temsil edilmiştir?

AYRICA BAKINIZ

Alba, Richard. *Ethnic Identity: The Transformation of White America*. New Haven: Yale University Press, 1990.

Davids, M. Fakhree. *Internal Racism*. New York: Palgrave, 2011.

Schlee, Gunther. *Imagined Differences: Hatred and the Construction of Identity*. New York: Palgrave, 2002.

Smith, Robert C. *Conservatism and Racism*. Albany: State University of New York Press, 2010. '

Verkuyten, M. *The Social Psychology of Ethnic Identity*. New York: Psychology Press, 2005.

14. Politik Eleştiri

Politika sözcüğü Yunanca *polis* (kent) kelimesinden türemiştir ve topluluklar içinde idarenin yürütülme ve gücün kullanılma yolunu tanımlamaktadır. En belirgin politika türü devletlerin kurumsal yaşamlarıdır. Fakat değerler, gelenekler, normlar, roller, davranış standartları, servet ve toplumsal gücün dağılımı üzerine mücadeleler ile ilgilenen günlük yaşama ait daha genel bir politika da vardır. Bu politika türü kamusal tartışmalarda, toplumsal hareketlerde, iş yeri sohbetlerinde, gazete ve dergilerde ve medyada gerçekleştirilir. Bu anlamda, sıradan bir tercihten toplumun nasıl düzenleneceğinin ya da yürütüleceğinin değişmesine kadar her şey "politiktir". Politika genellikle başkalarını, belirli düşünceleri sahiplenmeye ya da belirli değerleri desteklemeye sevk etme çabasından oluşur. Bu anlamda politika, insanların inançlarını değiştirmek üzere dilin kullanılması anlamına gelen retorikten ayırt edilemez.

Politika genellikle sağ ve sol olmak üzere ikiye ayrılır. Sol ya da liberal kanat toplum ideallerini, iş birliğini ve politik yetkeden korunması gereken insan haklarına ve medeni haklara ait daha genel bir kavram olarak eşitliği, güçlü bir ekonomik adalet duygusunu ve toplumun demokratik olarak belirlediği arzularının somut hali olarak devlet olgusunu savunmaktadır. Sağ ya da muhafazakâr kanat ise ekonomik meselelerde en büyük değeri bireysel özgürlüğe verir. Muhafazakârlar, devletlerle kıyaslandığında ekonomik pazarların kaynakları tahsis etme ve toplumsal sorunları çözme konularında çok daha iyi iş çıkartacağını savunurlar ve ekonomik eşitsizliği ("kazananlara" karşı "kaybedenler") haklı gören, meritokratik toplum imgesini desteklerler. Erkek egemen aile birliği gibi geleneksel dinsel değerlere ve geleneksel toplumsal biçimlere inanırlar.

Genellikle hakların genişletilmesine muhalif olurlar ve otoriter politik formları kabullenmeye daha yatkındırlar.

20. yüzyılın sonlarında muhafazakârlar sosyalist ve komünist ekonomik eşitlik ideallerinin kişisel "özgürlük" ve kapitalizm aleyhine bir tehdit oluşturduğuna inanmışlardır. Bu dönemin en dikkat çekici politik farklılıklardan ve çatışmalardan birisinin merkezinde ekonomik eşitsizlik yatmaktadır. Muhafazakârlara göre ekonomik eşitsizlik, kapitalist ekonomi sisteminin gerekli ve mantıklı sonuçlarından biridir; liberaller ve sosyalistler ise bunun, rekabetin önüne işbirliğini geçiren devlet hamleleriyle iyileştirilmesi ya da hepten yok edilmesi gerektiğini savunmaktadırlar. Muhafazakârların bakış açısı bireyci bir yaklaşıma sahiptir. Eşitsizlik desteklenmelidir çünkü bireysel beceri ve yetkinliklerdeki farklılıklardan meydana gelmektedir. Devlet idaresi kişilerin bu beceri ve yetkinliklerini kullanmalıdır ve bireyler de yaşamda hak ettikleri şekilde yükselmeli ya da alçalmalıdır. Bu bakış açısının duygusal tonu oldukça serttir. Empati gibi duygulara yer yoktur. Kaybedenler, tıpkı kazananlar gibi, ne ektilerse onu biçerler. Rekabete dayalı ekonomik yarış adil olduğu sürece hiç kimse devletten anlayış ve destek beklememelidir.

Liberaller ve sosyalistler bu düşünceye, tüm ekonomilerin ve toplumlarm birbirine bağlı olduğunu savunarak karşı çıkarlar. Kapitalist ekonomide yükselmek isteyen birileri için pek çok insan aşağıda tutulmalı ve az kazançlı ama çok emek gerektiren yaşamlarla sınırlandırılmalıdır. Bu durumu değiştirmek ve daha fazla eşitliğe sahip toplumlar yaratmak 20. yüzyıl solunun temel gayesi haline gelmiştir. Muhafazakâr sağ kanat ise, bu düşünceye, eşitsizliğin devamını güvence altına alabilmek için şiddete ve otoriter anlayışa yönelen Faşizm ve Nazizm gibi anlayışlarla karşılık vermiştir. Fakat politik sol genellikle, nitelik olarak sosyalist ya da komünist olan şiddetli devrimler gerçekleştirmiştir. Solcular ekonomik eşitsizliğin giderilmesi adına devlet girişimlerini savunmuşlardır. Genellikle bu tarihi hareketler sömürgecilik karşıtı hareketlerle üst üste gelmiş ve ulusal özgürlük hareketleri olarak adlandırılmıştır. 1940'ların so-

nundan 1970'lerin ortalarına kadar Vietnam da gerçekleşen de tam olarak bu süreçtir.

Vietnam Savaşı ABD'de, savaşı, adaletsiz olduğu için sona erdirmek isteyenlerle, kazanmak adına her türlü şiddet yolunun denenmesini talep edenler arasında sert anlaşmazlıklara neden olmuştur. Amerika'nın Vietnam Savaşına girişi, Vietnam'daki ulusal özgürlük güçlerinin sömürgeci Fransızları 1954 yılında bozguna uğratmasıyla gerçekleşir. Bir barış konferansı ülkeyi kuzey ve güney olarak ikiye böler. Kuzey Bölgesi özgürlük güçlerinin denetimindeyken Güney Bölgesi Birleşik Devletler güdümündeki bir hükümet tarafından yönetilmektedir. ABD tarafından desteklenen rejim, ülkeyi birleştirmek adına seçim yapılması fikrini asla desteklememiştir; çünkü kuzeyin adayı olan ve karizmatik bir özgürlük savaşçısı kimliğiyle öne çıkan Ho Chi Minh'in seçimleri kazanması kesindir. Kuzey Güney'i işgal ettiğinde Birleşik Devletler bu kukla yönetimi desteklemek adına ordu yardımlarına başlamıştır. Güney yönetimi başarısızlığa uğramaya başlayınca Amerika bu yöntemleri terk etmiş ve giderek çatışmaya daha fazla dahil olmuş ve kendi askeri gücünü de savaşa katmıştır. Liberaller bunun bir hata olduğunu ifade ederlerken muhafazakârlar zaferi kesinleştirecek daha sert önlemlerin alınması gerektiğini savunmuşlardır.

Kıyamet (*Apocalypse Now*, 1979), savaşın daha fazla güç kullanılarak sonuçlanmasını savunan bir filmdir. John Milius ve Francis Ford Coppola gibi Amerika'nın önde gelen sağcı sinemacıları tarafından yazılan ve yönetilen film, savaş 1975 yılında sona erdikten dört sene sonra izleyici ile buluşmuştur. *Kıyamet* desteklediği askeri savı, 1970'lerin sonunda Amerikan kamusal söylemine egemen olan muhafazakâr politik felsefeye ait ekonomik bireyciliği hatırlatacak biçimde filme alır. Coppola ve Milius bireyci ve militarist argümanlarını dinsel ve ırkçı anlamda tasarlar. Asya ilkel barbarlığın güvenli sığınağı olarak resmedilirken Budizm kanlı kurbanlarla ve anlamsız bir şiddetle ilişkilendirilir – kahraman Amerikan askeri Benjamin Willard'ın "misyonu" ortaçağa ait Balıkçı Kral efsanesinden ve İsa

peygamberin öyküsünden izler taşıyan bir arayış anlatısıdır. Beyaz ve sarışın olanlar iyi ve medeni iken koyu tenli ve kısa boylu olanlar vahşi, ilkel ve yabani dürtülerin esiri kimlikleri belirsiz, sessiz bedenler olarak betimlenir. Filmde asıl göze çarpan tutum liberalizmin muhafazakâr eleştirisini bir savaş öyküsü içine yerleştirmesidir. Kahramanlık, bireyci bir savaşçı-lider ideali lehine, liberal bürokrasiye ve devletin etkisizliğine karşı koyma ile ortaya çıkar. Savaşçı kahraman, kılık değiştirmiş muhafazakâr bir serbest pazar girişimcisidir.

Filmin anlatısı zayıflıktan güçlülüğe doğru ilerleyen bir yörüngeyi takip eder. Askeri bir suikastçı olan Willard filmin başında güçsüzdür ve perişan halde, "bok" ile ilişkilendirilen Saygon'daki bir otel odasında yatmaktadır. Filmin sonunda ise, zafer adına "saf" bir barbarlık idealini kucaklamış bir savaşçı haline gelecektir. Bu ideal, filmin sonraki bölümlerine ait görüntülerin üst üste binmesiyle gösterilir (Willard bataklıktan çıkmakta, yerliler gibi vücudunu boyamakta, -böylece- yeniden doğmakta ve Albay Kurtz'u öldürme görevi için hazır hale gelmekte ve finalde de görevini başarıyla yerine getirmektedir). Bu görev, topluluğu kanlı adak törenleriyle yenileme gibi dinsel bir anlama da sahiptir. Filmin finalinde Willard koyu tenlilerin ve ahlaki olarak kötü olanların tarafına geçmiş ve Kurtz'un ulusal özgürlük güçlerine öğrettiği şekilde temiz ve bilinçsiz biçimde öldürme becerisi kazanmıştır.

Willard'a Kurtz'u bulma ve öldürme görevi verildiğinde Kurtz İsa peygamber ile ilişkilendirilir. Neredeyse filmin hemen Başında Kurtz'un bireyselciliği, öngörülü liderliği ve savaş kabiliyetleri -fare etiyle bile beslenen ve zafer ya da ölüm seçeneklerinden sadece birini kabul eden düşmandan farklı olarak- ordu bürokrasisi tarafından asla hoş görülmemektedir. Sinemacılara göre Amerika "kurtarılmak" için benzer bir tavra sahip olmalıdır çünkü sömürgeci işgalcilerin kazanmak için hiçbir motivasyonu yoktur fakat özgürlük güçleri ana yurtlarını kurtarmak adına ellerinden geldiğince sert savaşmalarını sağlayacak güçlü bir motivasyona sahiptir. Görevin



Figür 14.1 > *Kıyamet.* Bireyci karakter devlet bürokrasisinin iyice anlaşılması için güç kullanmalıdır. Filmin hem Amerika içi ekonomi politikaları hem de Amerika'nın dış politikaları hakkında olduğuna işaret eden bir gösterge.

kabulünden Kurtz'un öldürülmesine kadar (anlatının büyük bölümünde) savaş liberal ve bürokratik bir beceriksizlik nedeniyle kaybediliyormuş gibi gösterilir. Gerekli olan, sinemacılara göre, güçlü öngörülere sahip bir liderlik anlayışıdır – bürokratik prosedürleri, yasal kuralları, sivil demokratik itirazları ve ahlaki vicdanın sınırlamalarını aşabilecek muhafazakâr bir bireyci.

Yolculuğun ilk bölümü, savaşın uygun bir ciddiyetle ve acımasızlıkla yönetilmediğini vurgulamak adına sörf yapabilmek için sahil köylerini yok eden bir askeri birliği ele alır. Bir sonraki bölümde ise düzenli ordunun normalde savaşa hiç gelmemesi gereken profesyonellikten uzak ve savaşçı olmayan insanlarla ("şef" karakteri) dolup taştığı gözler önüne serilir. Ardından, birliklerin önünde yarı çıplak halde erotik danslar sergileyen Playboy kızlarının olduğu eğlence sekansı gelir – bu sekans da bir isyan ile sona erer. Burada Willard ihtiyacı olan malzemeyi almak ve "bürokrasiyi" karşı taraftaki askere anlatmak için fiziksel güç kullanmak zorunda kalır. Filmin orijinal versiyonundan çıkarılan bir diğer bölümde ise Willard'ın teknesi, daha önce görülen Playboy kızlarının birkaç varil yakıt için askerlerle yattığı lidersiz kalmış bir askeri kampa ulaşır.

Diğer deyişle savaş için gerekli olan kaynaklar kişisel zevkler uğruna harcanır. 1970'lerin muhafazakârları liberalleri (özellikle 1960'lardakileri) cinsellik ve kişisel ahlak bağlamında aşırı "müsamahakar" olarak resmeder. Bir sonraki bölüm, sağ düşünceyi savunan sahiplerinin olumlu şekilde betimlendiği bir Fransız plantasyonunu anlatır. Buradaki Fransız karakterler Amerika'nın, savaşı kazanmasına mani olan öğrenci protestolarına izin vermesinden şikayet ederler; bu da Vietnam Savaşına karşı öğrenci eylemleri ile nitelenen 1960'lardaki genç nesle yapılan bir diğer olumsuz göndermedir. Bir diğer bölümde ise Willard, yaralı bir Vietnamlı kadını hastaneye götürmek üzere rotadan sapma olasılığının önüne geçmek adına bu kadını öldürür. Bu sekans hiçbir liberal empati duygusunun görevi engelleyemeyeceğini gösterir. Kurtz'un alanına girmeden önce gelinen son köprüdeki birliğin başında da bir lider yoktur ve askerlerin yarısı uyuşturucu kullanmaktadır (düzenli ordunun başarısızlığına dair bir diğer gösterge).

Yolculuğu ilerledikçe Willard öldüreceği kişi olan Kurtz'la giderek daha fazla özdeşleşir. Onu bir kahraman, düşmanın gerilla taktiklerini kullanarak savaşı tek başına kazanma gücüne sahip öngörülü bir lider olarak görmeye başlar. Muhafazakâr bakış açısıyla bakıldığında bu tür liderlerin sözlerine itaat edilmelidir çünkü onlar sezgisel becerilere ve doğuştan gelen otoriteye sahiptirler. Liberal bürokrasi yanlıştır çünkü bireyci liderin iradesini kısıtlamaktadır. Ve aslında, filmde Kurtz'un dosyasında anlatılan savaş (Willard yolculuk boyunca bu dosya içindeki belgeleri okumaktadır) liberal kanun koyucularla, savaşı kendi başına kazanmayı arzulayan ve "kendisi için savaşan" radikal bireyci arasındaki savaştır. Kurtz'un kullandığı yöntemlerin son derece başarılı olması filmin otoriter bir lidere dair muhafazakâr ideali desteklediğinin bir göstergesidir.

Filmin finaline doğru Kurtz Amerikan Özel Kuvvetlerinin yardımsever kurtarıcılar, Vietnamlıların ise kendi halkına eziyet eden barbarlar olduğunu vurgulayan bir öykü anlatır. Amerikan askerleri çocuklara aşı yapmış fakat Vetnamlı askerler çocukların



Figür 14.2 > *Kıyamet*. Bir Amerikan askeri, bu oldukça ırkçı filmde, asıl askerliğin yerel ten rengine bürünerek "yerelleşmek" ve Vietnamlılar gibi "barbarlaşmak" olduğunu öğrenir.

aşılanan kollarını kesmişlerdir. "Eğer elimde o adamlardan oluşan on tümen olsaydı" der Krutz, "Vietnam'daki tüm sorunlarımız anında sona ererdi". Buradaki tartışmaya açık strateji ulusal özgürlük savaşçılarına savaşı kazanan bir ordu ideali yüklenmesidir (muhafazakâr ordu idealine karşı çıkan liberaller savaşın "kaybedilmesinden" sorumludur). Willard görevini başarıyla yerine getirerek ve Kurtz'u öldürerek zayıflıktan güçlülüğe doğru evrilen değişimin nasıl hayata geçirileceğinin bir örneği olmuştur. Bunu başarmak için bataklığa dalar ve koyu tenli bir yerli gibi çıkar suyun içinden. Cinayet, bir boğanın öldürülmesiyle paralel olarak anlatılır. Kurtz hem Jessie Weston'dan *From Ritual to Romance* adlı kitabı hem de T. S. Eliot'un ünlü *The Waste Land* isimli şiirini okur. Her iki eser de Balıkçı Kral efsanesine göndermede bulunur. Kral Kutsal Kase'nin efsanevi koruyucusudur ve Kutsal Kase Şövalyesi tarafından ya iyileştirilecektir ya da şövalye onun yerini alacaktır. Böylece Willard yeniden doğum ve eski kralın kurban edilmesiyle (yeniden doğanın onun [Kralın] yerini alabilmesi için) ilişkilendirilir. Bu duruma uygun biçimde yerliler, Kurtz'u öldüren Willard'a boyun eğerler.

Filmin temel savı, muhafazakârlar ile liberallerin Vietnam Savaşı konusunda asla hemfikir olmadıkları bir tartışma bağlamı dahilinde konumlandırılır. Bazı açılardan, savaşı yeniden ele alan retrospektif bir filmdir fakat aynı zamanda, 1979 ve sonrası döneme ait dış ilişkiler politikalarına dair tartışmaları da içerdiğinden geleceğe dönük bir filmdir (özellikle filmin 2001 yılında genişletilmiş versiyonunun yayınlanması göz önüne alındığında). *Kıyamet*, savaşın Vietnamlıların gözünden anlatıldığı bir belgesel olan *Hearts and Minds* (1975) ile birlikte ele alınabilir. "Biz" ile "düşman" arasındaki sınırı aştığınızda ve yaşananları onların gözünden görmeye başladığınızda ortaya bambaşka bir savaş resmi çıkar. İzleyici bu filmde, meşru savaşa dair güçsüz Batılı liberal ilkeler ile Doğu'ya ait güçlü, acımasız ve etkili savaş ilkeleri arasındaki alegorik çatışma yerine, savaşın tarihsel gerçekliğini gün yüzüne çıkaran karmaşık duygularla yüz yüze gelir. Fransız sömürgeciliği huzursuz yerlilere karşı kahramanca mücadelenin devamı olarak değil, Batı ekonomisi için ham maddelere erişim adına yerli halkın barbarca sömürüsü olarak sunulur. Dahası Doğu'ya ait Budist din ile orduya ait acımasızlık arasındaki denklik Güney Vietnam'daki ABD destekli ordu devletine muhalif ve sömürgecilik karşıtı mantıklı söylevlerde bulunan Budist rahiplerin röportajlarıyla yalanlanır. *Kıyamet* filminde ABD karşıtları acımasız bir şiddetin uygulayıcıları olarak temsil edilirken, belgesel ABD ve onun Güney Vietnam'lı müttefiklerini suçun gerçek failleri olarak belirler.



Figür 14.3 > *Resmi Tarih*. Kadın karakter bir arkadaşının ABD destekli ordu diktatörlüğü tarafından işkenceye maruz kaldığını öğrenir.

Öğrenci Alıştırmaları: *Resmi Tarih* (*The Official Story*, 1985)

Latin Amerika'nın sorunlu ekonomileri, II. Dünya Savaşından sonra kimi zaman başarıya ulaşan ya da neredeyse başarıya ulaşacakken kaybedilen pek çok eşitlik ve özgürlük hareketinin kaynağı olmuştur. Dönemin ABD dışişleri bakanı Henry Kissinger gibi Amerikalı muhafazakârların tepkisi ise ekonomik elitlerin iktidara sahip olmasını sağlayan ordu darbelerini desteklemek olmuştur. Liberaller bu eylemleri, akıl almayacak sayıdaki ölümleri ve sivil hakların askıya alınmasını eleştirmişlerdir. Fakat bu olaylara dair gerçekler devlet sırrı politikaları yüzünden saklanmıştır. 1976 yılında Arjantin'deki Askeri darbeden sonra pek çok eşitlikçinin, sendikacının, ilerici rahiplerin ve rahibelerin ve insan hakları eylemcilerinin zorla "kaybolması" (kaçırılması, işkence görmesi ve

katledilmesi) gibi pek çok şiddet eylemi halktan gizlenmiştir. Ancak Arjantin'deki askeri cunta devrildikten sonra kurulan Hakikat Komisyonu gerçeklerin gün yüzüne çıkmasını sağlamıştır. Sadece Arjantin'de, ekonomik eşitliği savunanlara karşı girişilen ve 1976 ile 1983 yılları arasında sürdürülen "kirli savaş" sırasında ülkenin hemen her yerinde, toplamda 10.000 ila 30.000 arasında insan "kaybolmuştur" (daha fazla bilgi için *Las Madres de la Plaza de Mayo* adlı belgesele, www.wikipedia.org adresinden "dirty war" başlığına ve New York Times'ın "Daughter of Dirty War Raised by Man Who Killed Parents" başlıklı, Alexei Barrionuevo imzalı, 8 Ekim 2011 tarihli yazıya bakınız).

Resmi Tarih bu meseleleri ele alır. Film, evlat edindiği çocuğun bu "kayıp"lardan birine ait olduğunu ve kocasının da insanlığa karşı işlenen suçların faillerinden biri olduğunu öğrenen bir kadın hakkındadır. Alicia'nın kişisel aydınlanma öyküsü bir politik aydınlanma öyküsüne nasıl dönüşmektedir? Film boyunca kadın karakter nasıl değişmektedir?

AYRICA BAKINIZ

McSherry, J. Patrice. *Predatory States: Operation Condor and Covert War in Latin America.* Lanham: Rowland and Littlefield Publishers, 2005.

Menjivar, Cecilia, and Nestor Rodriguez. *When States Kill: Latin America, the U.S., and Technologies of Terror.* Austin: University of Texas Press, 2005.

Ware, Alan. *Political Conflict in America.* New York: Palgrave MacMillan, 2011.

15. Post-Yapısalcı Eleştiri

Post-yapısalcılık Yapısalcılığa ait düşüncelerden türemiştir (özellikle farklılıkların kimlikler yaratması düşüncesi). Yapısalcılar, dilin, kimliklerini diğerleriyle olan farklılıkları üzerinden kazanan sözcük-seslerden oluştuğunu söylemektedirler. "Hat" kelimesi, "mat" ve "cat" gibi benzer kelimelerle olan farklılığı dışında İngilizce dilinde sözcük-ses olarak kendisine ait bir kimliğe sahip değildir. Bu kelimelerle olan küçücük bir fark "hat" sözcüğünü anlamlı kılar ve ona bir sözcük olarak bir kimlik sağlar. Jacques Derrida gibi Post-yapısalcı düşünürler bu kuramı dünyayı algılama biçimlerimiz üzerine uygulamışlardır. Tüm düşüncelerimiz varlık kazanırlar ve diğer düşüncelerle olan farklılıkları vasıtasıyla birer kimliğe sahip olurlar. Derrida, "hakikat", "varlık" ve "güzellik" gibi felsefi örnekleri kullanır. Felsefeciler, bu terimleri tanımlamak istediklerinde, bu düşünceleri başka düşüncelerden farklılaştıran karşılaştırmalara dayanmaktadırlar. Fakat bu diğer düşünceler de farklılıklar ile karmakarışık hale gelmiştir. Daha fazla farklılığa yer tanımayan düşünceler diyarında kesin kimlikleri yoktur. Düşüncelerimiz açık ve kesin gibi görünürler fakat –günlük yaşam içinde düşünceleri kullanırken görmezden gelmemiz gereken- bir farklılıklar denizi içinde yer alırlar.

Farklılık prensibi "özgürlük" kavramı gibi gündelik düşüncelerimiz üzerine uygulanır. "özgürlük", ona adını kazandıran şeyi desteklemelidir. Bu onun kimliği olmalıdır ve tanımladığı her şey de benzer bir kimliğe sahip olmalıdır ("özgürlük" düşüncesine ait olan her şeyi, olmayan her şeyden ayıran sınırları kesin şekilde belirleyen bir kimlik). Fakat özgürlüğe ait varsayılan kimlik farklılıklar üzerine kurulu hale gelir. Oluşan durumlara bağlı olarak farklılık gösteren sayısız anlama sahip olur. Düşüncenin bir anlamına göre politik liderlerimizi seçme hakkımızı tanımlar. Bu kesinlik, Çinlilerle kıyas-

landığında, Amerikalıları çok daha özgür kılar. Fakat özgürlüğün özellikle Amerikancı anlamı ekonomi üzerinedir. Ve iş dünyasında bazı insanlar diğer insanlara nazaran çok daha özgürdür. Zenginler, tüm günlerini hiçbir şey yapmadan geçirebilirler. Yoksullar bunu yapamazlar. Özgürlük göreceli bir niceliktir; diğer deyişle apaçık bir ölçüye ve kimliğe sahip kesin bir kavram değildir. Ölçü farklılıklarından ve diğer kavramlarla ve farklı farklı durumlarla mukayese edilebilir ilişkilerden oluşmuştur. Özgürlük kimliği hakkında, sadece, "onun başka şeylere bağlı olduğu" ifade edilebilir. Bir bağlamda belirli bir şeye, diğer bir bağlamda ise bambaşka bir şeye işaret eder. Özgürlüğe ait kimliği anlamak için bu türden farklılıkları ve göreceli derecelendirmeleri (çok/az) hesaba katmanız gerekir. Özgürlük kavramı, onu diğer düşüncelerden ve şeylerden ayıran apaçık ve kesin bir kimliğe sahip olmak yerine belirsiz bir hale gelir. İş dünyasında ise özgürlük, kavramın tam karşıtı olan otoriterlik ile iç içe geçmeye başlar. Kapitalist patronun, kârını arttırmak üzere işçileri kovma özgürlüğü, işçilerin özgürlük yoksunluğuna ve patronun işçiler üzerindeki tam otoritesine bağlıdır.

Post-yapısalcılık genellikle, düşüncelerin farklı bağlam ve durumlarda farklı işlediğini dile getiren felsefe olan liberal pragmatizm ile ilişkilendirilir. Düşüncelere ait kesin, bütünüyle soyut ya da ideal anlamlar yoktur. Gerçekleştikleri koşullar dışında hiçbir anlamları yoktur; farklı bağlamlarda farklı görevleri yerine getiren esnek araçlardır. "Özgürlük" politik otoriterliğe muhalefet ederken kullanılacak faydalı bir araçtır fakat -bir insanın özgürlüğünün diğer insanın özgürlük yoksunluğuna bağlı olduğu- ekonomi üzerine konuşurken daha az faydalıdır. Pek çok insan düşünceler dünyası içinde bir berraklık olduğunu düşünmeyi tercih eder. Ayrımsal ilişkiler, bağlam nüansları ve anlamın derecelerine ait okyanus düşünce dünyasına açıklık getiren deniz fenerleri ile gözetilip, denetlenir – ayrıca bir otorite duygusu da ortaya çıkar. Apaçık düşünceler apaçık şeylerle uyumludur ve bu da farklılıklara ve tartışmalara bir son verir. Özgürlük gerçek bir kimliğe uygun bir tanımdır. Bu tür inanışlar bir otorite duygusu sağlar ve belirsizliği giderir.

Fakat otoritenin bu şekilde işleyebilmesi, tartışmalara son verebilmesi ve farklılıkları ortadan kaldırabilmesi için özgürlük gibi düşüncelere ait anlama ilişkin tartışma alanlarının dışında kalması gerekmektedir. Aksi halde fazladan bir görüş olmanın ötesine geçemez. Geleneksel toplumlarda "Tanrı" bu aşkın otorite noktasında işler ve geleneksel olarak erkek egemen olan bu toplumların günlük yaşamında "baba" bir otorite olarak işler – şeylerin olması gerektiği gibi olmasını buyuran ve tartışmalara son noktayı koyan kişi.

Post-yapısalcılık aşkınlığa ait bu tür ideallerin eleştirel incelemesinden meydana gelir. Dünya hakkındaki düşüncelerimizdeki otorite iddiasını (ve üstü kapalı da olsa bu düşünceleri haklı gösteren kurumsal yaşamlarımızı) parçalara ayırır. Genellikle, farlılığı aşıp geçtiği varsayılan bir kimlik idealine bel bağlayan bir otoriteyi belirtmektedir. Fakat tüm düşüncelere kendi kimliklerini kazandıran ayrımsal ilişkiler aşılıp geçilemez. Bunu kabul etmek, düşünceleri ayrımsal ilişkilere ve içinde işledikleri bağlama ait ağlara bağlı olarak anlamca değişen yapılar olarak gören bir liberal pragmatiste dönüşmesi anlamına gelir. İşte bu yüzden otoriteden kazanç sağlayanlar farklılık prensibini inkar ederler. Pek çok şey buna bağlıdır; özellikle, yaşamlarımızı gözetleyip, denetliyormuş gibi davranan otoriteler.

Tüm bunlar filmler üzerine nasıl uygulanır? Filmler değerleri savunurlar ve değerler de dünyayı düzenleme ve kavrama konularında, birbirleriyle çatışan alternatif olanaklar arasında yapılan seçimlerdir. Bu seçimler, genellikle, kendilerini otoriteye dair kesin noktalar olarak sunarlar. Dünyanın diğer bir olası düzenlenme ya da kavranma biçimi veya bağımlılık ihtiyacı tarafından müdahale edilmemiş/kirletilmemiş bir kimliği varmış gibi görünmektedir. Fakat aslında filmlerde yüceltilen pek çok değer tartışmaya açıktır (kesin değildir) çünkü kavrayış yapılarına ait değişebilir yollarla -ve yollardan- farklılaşabilirler. ABD çıkarlarına karşı çıkan Araplar terörist midir yoksa özgürlük savaşçısı mıdır? Irak'taki Amerikalılar özgürlüğü getiren kahramanlar mıdır yoksa küstah ve kibirli

neo-emperyalistler midir? Bunlar yerine göre değişir. Hiçbir olasılık kesin olarak doğru değildir. Tümü kavrayış çerçevelerimize göre (gerçek ve hakiki olarak görülecek olan her şeyi kesin ve açık olarak ifade etmeye dair değişen yöntemler ve yollara göre) değişirler ve bu olasılık kesin otoriteye sahip olduğunu ileri süren güç vasıtasıyla görünmez hale getirilir.

Örneğin *Baba* (*The Godfather*) filmi izleyiciyi, erkek egemen otoritenin dünyayı kurtaracağına inandırmaya çalışır. Bu otorite ideali tüm gücü kendiliğinden alır; bu kendiliğindenlik farklılıklara ya da ilişkilere ait kavrayışların ya da yorumların çatışmasının ürünü olmayan bir kimliktir. Aksine bu türden retorik çatışmaların ötesindedir; diğerleri arasında yer alan bir düşünce değildir. Kavrayışı mümkün kılan ve birbirleriyle çarpışan olası düşüncelere ait tüm farklılıkların üzerinde ve ötesindedir. İşte bu zirveye ulaşmış, aşkın bir otoritedir.

Buna uygun biçimde *Baba* filmindeki düğün ziyafetinde herkes bahçede eğlenirken, mafya ailesinin Don'u odasında oturmaktadır. Diğer insanlarla iç içe geçmeyen ayrı, uzak ve aşkın bir otoritedir. Kimliği ilişkiler yumağı ile kirletilmemiştir. Bu ayrı ve uzak olma durumu, içinde yaşanılan evreni yaratmanın başka hiçbir olası yolu olmadığını savunan filmin anlamına göndermede bulunan bir metafordur. Erkek egemen düzen kesin olarak hakikidir ve mutlak suretle gereklidir. Fakat film hem bu otorite idealini tesis etmeye çalışır hem de –farkına varmadan- bunun aslında olasılıklara bağlı olduğunu gözler önüne serer. Filmde bunun pek çok anlayış ve kavrayış biçimi arasında yer alan olası bir alternatif olduğunu ima eden bir farklılaştırma serisi vasıtasıyla yaratılır.

Film bir krizle yüzleştikten sonra, gangster topluluğu içindeki düşmanlarından kurtulmayı başaran bir mafya ailesinin öyküsünü anlatır. Kriz, bir diğer mafya babası olan Salazzo'nun, Don Carleone'ye uyuşturucu işine girmeyi teklif etmesiyle başlar. Don bu teklifi reddeder ve ailesinin daha geleneksel yöntemlerle devam etme niyetinde olduğunu söyler. Salazzo Don'u öldürtmeye çalışır.

Salazzo'nun Don Corleone'nin en genç oğlu Michael tarafından öldürülmesiyle bir mafya savaşı başlar. Bu olayın ardından Michael Sicilya'ya kaçarken, büyük abi Sony aile işlerini devralır. Fakat Sony de katledilir ve Sicilyalı bir kadınla evlenen Michael (evlendiği kadın da Michael'a düzenlenen bir saldırıda öldürülür) Amerika'ya geri döner ve mafya ailesinin başına geçer. Artık oldukça hastalanmış olan Don Corlone oğluna eninde sonunda bir suikasta uğrayacağını söyler. Michael suikast girişimini önler ve düşmanlarını ortadan kaldırır. Bu ana öyküye paralel ilerleyen yan öyküde ise, Michael, İtalyan olmayan eski sevgilisi Kay ile evlenir ve finalde, Kay Michael'a kayınbiraderini öldürüp öldürmediğini sorar (kayınbirader ailenin düşmanlarına yardım etmiştir). Michael "hayır" der. Fakat izleyici adamın Michael'ın emriyle öldürüldüğünü görmüştür. Gücün Michael tarafından zafer dolu bir yolla elde edilmesi kadınların erkeklere ait "iş" dünyasından dışlanmasıyla paralel biçimde anlatılır.

Filmin ahlaki evreni Mafya Babasını merkeze alır. Oğullar babanın otoritesini sorgulamaya başladığında sorun ortaya çıkar. Mafya Babası, bu dünyada, -eğer iradesine karşı çıkılmıyorsa ve kararları sorgulanmıyorsa- başarılı bir otorite olarak işlemektedir. İhtilaf ya da farklılık değil, itaat bekler. Aslında bu evrende farklılık kötü bir şeydir çünkü Mafya Babasında vücut bulan otoriter kimliği parçalara ayırır.

Fakat farklılık Mafya Babasını var eden her durum içinde işler. Baba sadakat ile ihanet, erkekler ile kadınlar, aile ile diğerleri, saf iş ile saf olmayan şahsiyetler, gerçek Mafya Babaları ve sahte Mafya Babaları arasındaki farklılıklarla kimlik kazanmıştır. Tüm bu farklılıklar, ikili karşıtlıklar olarak, hiyerarşik biçimde düzenlenmiştir (yukarıdaki her ikili karşıtlıkta önceki sonrakinden üstündür). Tümü, doğru ile yanlış, özgün olanla yapay olan, birincil ile ikincil, orijinal olanla türetilmiş olan, doğal olan ile teknik olan, mevcudiyet ile temsil ve iç ile dış arasındaki temel bir ayrım dizisine dayanmaktadır. Otorite bu ikili karşıtlıklardaki ilk sözcük ile güvence altı-



Figür 15.1 > *Baba*. Tanınma jestleri Babaya kimliğini kazandırmaktadır.

na alınmış ve ikinci sözcük ile ihanete uğramıştır. Buna göre, filmin tesis etmeye çalıştığı otorite (oldukça katı ve maddi görünen olgu) toplumsal otoriteyi anlamaya dair tüm olasılıkların üzerinde olan bir kimlik olarak, nitelik bağlamında ayrımsal olan ilişkiler ağından doğmaktadır. Bu nedenle de, iddia ettiği gibi bağlantısız olmasının imkanı yoktur.

Mafya Babasının kimliği, başkalarıyla olan ilişkilerine birkaç yolla bağlıdır. Bunlardan en önemlisine göre, Mafya Babasına ait otoritenin başkaları tarafından tanınmış olması gerekir. Bu tanınma olmaksızın otorite var olamaz ve Mafya Babası da, bir otorite merkezi olarak, kimliğini kaybeder. Bu nedenle filmin girişindeki ve sonundaki tanınma sahneleri önem kazanır. Filmin başında Don Corleone bir cenaze evi sahibine kendi otoritesini tanımadığını hatırlatır. Filmin sonunda ise, yeni Don olan Michael'a, altında çalışan herkes, sadakatlerini sunarak onu Mafya Babası olarak kabullenirler. Kimliği, bu şekille, onaylanmış olur ve film dairesel bir döngüyü tamamlar.

Bu tanınma aksiyonu, diğer insanların bağımlılık ilişkileri bir tehdit oluşturabileceğinden gerekli ve önemlidir. Sadakate ihtiyaç

duyulur çünkü Mafya Babası diğerlerine bağlıdır ve ihanet karşısında savunmasızdır. Don'un şoförü Pauli, Vito Corleone'ye ihanet ederek Salazzo'ya hizmet eder ve Babanın vurulmasına neden olur. Aile ile dışarıdan ilişkisi olan Carlo, Sonny'e ihanet eder. Mafya Babası sahip olduğu otoriteyi korumak için başkalarına güvenmek zorundadır.

Mafya Babasının bir otorite merkezi olarak işleyebilmesi adına başkalarıyla kurulan ilişkiler baskı altına alınmalıdır. Michael ailenin yüz yüze kaldığı krizi sona erdirip Baba rolünü üstlendiğinde, tıpkı Sonny'nin Pauli'yi öldürtmesi gibi, o da Carlo'yu ortadan kaldırtır. Daha da önemlisi Michael'ın güç gösterisi, Corleone ailesinin otoritesini sarsabilecek farklı görüşlere sahip olan başkalarına yönelmiş şiddet eylemleri ile aynı zamana denk gelir. Bu eylemler gerçekleşirken Michael, filmin son sekansında düşman Don'ları infaz eden sadık aile dostlarına güvenir.

Gerçek Mafya Babaları sahte Mafya Babalarından, iş yaşamı ile kişisel yaşam arasındaki sınırı ne kadar iyi denetleyebildiklerine göre ayrılırlar. Bu da Mafya Babasının kimliğini ve varsayılan aşkın otoritesini belirleyen önemli bir faktördür. İyi Mafya Babası aileyi yönetmeyi bilir ve bunun kişisel kaygılarla kirlenmesini istemez. Bu farklılık genellikle akıl ve beden arasındaki karşıtlık ile ifade edilir. İyi Baba, rakiplerinin ona ne zaman saldıracağını sezgisel olarak söyleyen bir akıl gücüne sahipken kötü Baba Sonny ve Fredo bedensel güdülerin ölçüsüz ve aç gözlü kurbanlarıdır. Diğer yandan Michael tüm geleneksel adetleri ve savunma uylaşımlarını yerine getirir, saygı gösterir ve Sicilya'da Apollonia'yla olan ilişkisine bağlıdır ve bu da korumalarının kadına karşı takındıkları şehvetli davranış tarzı ile tezat oluşturur. Dahası, filmin finalinde, Michael eşi Kay'e başarılı bir şekilde yalan söyler. Kadına Carlo'yu öldürtmediğini ifade ettikten sonra bir daha aile işlerine burnunu sokmamasını buyurur. Böylece kız kardeşi Connie'nin (Carlo'nun eşi) kişisel ve bedensel isteri krizlerine (Connie'nin bu krizleri Sonny'nin öldürülmesine yol açmıştır) karşı mesafe koyabilecek muazzam zihinsel gücü başa-

nyla kullanmış olur ve böylece Michael'ın aile işine karşı sadakati, Kay'e karşı kişisel sadakatinin önüne geçer.

Mafya babasının zihni, böylece, her şeyin üzerinde ve kendisini bedensel tutkulardan sıyırmış biçimde resmedilir. Bu tür güçleri elde edebilen ve bunları kullanabilen zihinlere sahip olan otoriter liderler duygu ve kişisel bağlılıkları bastırabilirler. Bu dünyadaki toplumsal otorite erkeğe özgü olduğundan, kadınların da üzerinde yükselmektedir. Baştan sona kadınlar aşırı abartı, isteri, ciddiyetsizlik ve kriz başlangıçları ile ilişkilendirilir. Don Corleone'nin vurulduğu an başlayan en büyük kriz durumunda Michael evde bulunmak yerine, Kay ile tiyatrodadır. Daha sonra Kay ona şöyle sorar: "Eğer Ingrid Bergman'a benzeseydim beni daha çok mu beğenirdin?" Bu soru kadınların yumuşaklık, hilecilik ve kimlik istikrarsızlığı ile ilişkilendirilmesini vurgular. Suikast girişimini gazeteden öğrendikten sonra Michael Sonny'i arar. Sonny'nin ilk yanıtı "ortada bir sürü hikaye dolaşıyor" olur. Sanki pek çok farklı hikaye veya farklı temsil, otoriteye ait bir kimlik kaybı yaşayan Don'un iktidarını yitirmesiyle aynı zamana rastlamış gibidir. Michael'ı ilk gördüğümüzde Kay ile birliktedir ve asker üniforması içinde bambaşka bir role bürünmüştür ve bu da onu diğer aile bireylerinden farklılaştırır. "Bu benim ailem Kay, ben değilim" der; kadının onu (Michael'ı) ailenin Babası olarak uygun kimliğinden uzaklaştırdığına dikkat çekilir. Ailesini tekrar biraraya getirmek üzere harekete geçtiğinde kendisini Kay'den uzaklaştırmak ve Sicilya'daki etnik ve ailevi kökenlerine dönmek zorundadır – doğal aile düşüncesini destekleyen bir doğa ideali.

Gerçek Mafya Babaları tarafından dilin denetlenmesi ve aile dışından olanlarla aile meselelerinin paylaşılmaması kimlik merkezli değerlerin hakikat ile dile ya da temsile ait diğer biçimlerle arasındaki ilişkilere göre nasıl düzenlendiğini göstermektedir. Otoritenin geçerli olabilmesi için dil, hakikatten sonra gelir ve ikinci plana itilebilir. Fakat dil özünde farklı olan şeyleri temsil ederek ya da kişileri eşsiz otoritelerini sarsacak tartışmalara çekerek ihanete

neden olabilir. İlk Don, Salazzo'ya olan sözleri (Salazzo'nun teklifini kabul etmez) ciddiyetle ele alınmadığı için ölümün eşiğine gelir. Dile ait sözleşmeler kolaylıkla feshedilebilir. Sonny, aile avukatıyla tartışırken en güçsüz durumundadır çünkü avukat hakikat için mücadele ederken dili kullanmaktadır. Hakikat, onun ellerinde dengesizdir ve bir kimlikten yoksundur ve onunla (avukatla) tartışmak zorunda kalan Sonny de son derece güçsüz görünmektedir.

Babanın sahip olduğu otorite kimliği eksiksiz ise böyle bir tartışmaya gerek kalmaz. Mafya Babası hakikati kendiliğinden bilir ve diğerlerine de aktarır. Dildeki bu otorite ideali Sonny Don olunca tersine çevrilir. Avukat Tom Hagen Sonny ile tartışır ve onun otoritesini sarsar. Michael gücü eline aldığında yaptığı ilk işlerden biri Tom'u kovmak olur. Bu olay rastlantısal değildir; filmin temel savına göre Babanın otoritesi, dil Babaya ait hakikatten daha önemsiz sayılarak kurulabilmektedir. Hakikat ile dil arasındaki kusursuz ilişki, hakikatin doğrudan ve herhangi bir sapmaya uğramadan iletildiği bir sözcük ve eylemin birlikteliği olan "buyruklarla" sağlanabilir. Toplumun Mafya Babasına özgü ideali içinde belirli bir otoriterlik yatmaktadır.

Mafya Babası böyle bir aile reisidir çünkü aile içinde onun konuşması tamamen ve kesin surette otoriterdir. Mafya Babasının etki alanı doğal aileye ait sınırları aştığında tehlike baş gösterir. Filmde bu tehlike reddedilemeyecek teklif esprisiyle kendisini belli eder – örneğin, bir adamın başına silah dayayan kişi "bu sözleşmenin üzerinde ya imzan ya beynin olacak" der. Bu espri dikkatleri, doğal ailenin etki alanı aşıldığında, kişinin iradesinin aile dışı meşru uylaşımlara uyma zorunluluğuna çeker. Artık kişi kan bağıyla gelen sadakate güvenemez; bu kişi bağlılık yemini ile sözünü tutacaktır. Bu noktada, karşılıklı anlaşmanın bir gerektiği olarak yasal sözleşmelerde vücut bulan diğer insanlara bağlı ilişkiler (çift taraflı verilen vaatler) erkek liderin iradesine ait doğrudan göstergenin (liderin buyrukları) yerini alır. Yukarıdaki espri izleyicinin dikkatini liderin otoriter iradesi adına liberal yasallığın bastırılmasına çeker. Kafaya dayanmış silah Maf-

ya Babasının buyruklarına ait şiddetin bir uzantısıdır sadece. Mafya Babasının kanun dışılığı, muhafazakâr otoriter politik söylem içinde, bireysel iradeye ait otoritenin bir metaforudur.

Bu otoriter vizyon bizleri, yapılması gerekenleri yapmak için sadece tek bir yol olduğuna ve güvenliğimizin, ancak kaderlerimizi güçlü politik liderlere teslim ederek sağlanabileceğine inandırmaya çalışır. Post-yapısalcılık bunun diğerleri arasından bir düşünce olduğunu belirtirken, kesinmiş gibi algılanma ve yolundan gidilme zorunluluğu bulunan bir otorite kaynağı olmadığını vurgular. Yapı-bozumcu çözümleme yöntemi (kimliklerden çok ilişkileri ön planda tutar), bireysel liderin nasıl da iddia ettiğinden çok daha az bir birey olabileceğini gözler önüne sererek mevcut otorite iddiasını baltalar. Babanın yaşamı ve otoritesi diğerleri ile olan ilişkilerine bağlı olarak biçimlenir.

Post-yapısalcılığın temel tezine göre normlarımız için çok çeşitli "otorite" olasılıkları mevcuttur ve güvenmek için bunlardan birini seçmemiz gerekir. *Baba* filminin savına göre de ortada sadece tek bir otorite vardır ve otoriteye ait erkek egemen yaklaşıma -babanın otoritesi sorgulanamaz, eşsiz ve sadece ona özgü olduğundan- itaat edilmelidir. Onun gibi bir başkası daha mevcut değildir. Alternatifleri yoktur. Fakat bu filmin anlattığı evrendeki karakterler aslında var olamazlar. Kesin değil, aksine rastlantısaldırlar; oldukları kişi/şey olmak adına diğer kişilere/şeylere bağımlıdırlar (örneğin sadık mafya adamlarına ya da tanınma ve sadakat ifadelerine). Mafya Babası, diğer herkesten ayrı ve herkesin üstünde bir otorite merkeziymiş gibi davranır fakat aslında, diğer insanlara bağımlı olmazsa, asla böyle bir niteliğe ve kendisi için öngördüğü kimliğe sahip olamaz. O bir uylaşımdır, şartlar arası bir anlaşmadır ve kesin ve kendi kendini doğrulayan bir gerçeklik değildir. Mafya Babasının gerçekliği ve hakikati, onun kimliğine ilişkin nispeten önemsiz ve türetilmiş gibi görünen pek çok şey vasıtasıyla (örneğin diğer insanlarla olan farklılıkları) üretilmiştir.



Figür 15.2 > *Koş Lola.* Bu postmodern filmde iki sevgili aşka ve varoluşa dair olasılıklar üzerine kafa yormaktadır.

Öğrenci Alıştırmaları: *Koş Lola* (*Lola Rennt*– 1998)

Pek az film *Koş Lola* kadar yaşama dair seçenekleri gözler önüne serer. Film insanların yaşamlarının ne kadar derinden birbirine bağlı olduğunu, bir kişinin yaşamının başka bir kişinin yaşamına ne denli dayandığını göstermektedir. Lola'nın eylemleri, görünüşte rastgele yollarla, çevresindeki insanların da yaşamlarını etkilemektedir. Film, Lola insanlarla karşılaştıkça farklı olasılıkların nasıl gerçekleşebileceğini ele almaktadır. Örneğin bisikletçinin ya da bebek arabasını iten kadının yaşamları, Lola'nın onlarla karşılaştığı zaman ve biçime göre nasıl değişmekte ya da gelişmektedir?

Lola'nın babasını ele alalım. Adam neyi temsil etmektedir ve neden filmde yer almaktadır? Filmin üç bölümü içinde Lola'nın farklı zamanlarda ofise gelmesi babanın sevgilisiyle olan konuşmasının farklı sonuçlanmasına nasıl sebep olur? Burada ne anlatılmak istenmektedir? Sinemacılar burada nasıl bir anlam yaratmak istemişlerdir? Son bölümde, babaya ilişkin oldukça baskın bir ironi ile karşı karşıya kalırız. Ba-

banın canına mal olsa bile buradaki espri neden önemlidir?

Post-yapısalcılık ilgi ve sorumluluğa ait ahlakı yüceltir. Her insanın, her şeyin birbiriyle bağlantılı olduğu bir gerçekliğe ait eşit parçalar olduğu düşünülürse, o zaman hiç kimse üstün ya da eşsiz veya bir "Mafya Babası" olduğunu iddia edemez. Bu filmde hakim olan ahlak sistemini neler oluşturmaktadır?

AYRICA BAKINIZ

Derrida, Jacques. "Difference," *Speech and Phenomena* içinde. Evanston: Northwestern University Press, 1973.

Postmodernism. New York: Films Media Group, 2005.

"Poststructuralism" ve "Postmodernism" *The Encyclopedia of Literary and Cultural Theory* içinde. New York: Wiley-Blackwell, 2011.

Sim, Stuart. *The Routledge Companion to Postmodernism*. New York: Routledge, 2011.

Williams, James. *Understanding Poststructuralism*. Chesham: Acumen Publishers, 2005.

Woods, Tim. *Beginning Postmodernism*. Manchester: Manchester University Press, 2009.

16. Bilimsel Eleştiri: Evrim Kuramı

İnsan türü milyonlarca yıllık bir geçmişe sahiptir. Fakat kültürümüz ve bir sayfa üzerinde anlamlı işaretler bırakma becerimiz daha sadece 40.000 yaşındadır. Şu anda sanki hep varmış gibi düşündüğümüz, kanunlarla düzenlenmiş şiddetten uzak medeniyetler ise ancak üç bin yıllık bir geçmişe sahiptir. Bu türden bir medeniyetin varlığı, insanların yaşadıkları çevreye uyumlanmalarına ve dolayısıyla da hayatta kalmalarına imkan veren bilişsel değişimlerle mümkün olmuştur. Atalarımız daha geniş tarımsal topluluklar içinde yaşamaya başladıkça, barışı ve düzeni sağlamak adına yazılı kanunlar, mülk hakları ve ortak davranış normları gibi kurumlara ihtiyaç duymuşlardır. Sınırlı sayıdaki kaynağı koruma altında tutmak üzere rakiplere karşı kullanılan savunmacı saldırganlığı harekete geçiren eski dürtüler, yerlerini, çok daha medeni etkileşimlere bırakmıştır. Kişinin güvenliğine tehdit oluşturduğu düşünülen insanlar artık bir topluluk içindeki yoldaş vatandaşlardır. Zihnimizin soyut fikirlerle düşünebilme ve bir sayfa üzerindeki işaretlerden anlamlı düşünceler yaratabilme becerisi bizlere yardımcı olur. Artık yasalar oluşturabiliriz (özlerinde adalet ve doğruluk gibi düşünceler bulunan kurallar). Ortak sahip olduğumuz kaynakları silahlarla değil, sözcüklerle koruma altına alırız. Sembolik olarak düşünme becerisi, evrim sürecinde, önemli bir gelişmedir. Mülkiyet hakları düşüncesi, kişi kendi tarlasını başıboş bıraksa bile kimsenin bu tarla üzerinde hak iddia edemeyeceği anlamına gelir. Evlilik adı verilen, insana özgü yeni bir kurum, erkek ve kadın birlikteliğinin toplumun istikrarının kaynağı haline gelmesini güvence altına almıştır. Eş bulma adına yapılan çatışmalar, yerini, birlikte yaşamaya ait çok daha barışçıl bir sürece bırakmıştır. Yeni aile kurumu da mülkiyet haklarının bir nesilden diğerine güven içinde aktarılmasını ve aynı

aile içinde kalmasını sağlamıştır. Rasgele cinsel ilişkiden kesin olarak vazgeçildiğinde babası belirsiz çocuklar sorunu ortadan kalmış ve medeniyetin temelleri (başkalarına karşı beslediğimiz ilgi) yaratılmıştır.

Bu yeni kurumsal düzenlemeler normlar (toplumun tüm üyelerinin içselleştirdiği davranış kuralları) vasıtasıyla sürdürülmüştür. Normlar bizleri daha geniş insan toplulukları içine katmış ve davranışlarımızı bu toplulukların standartlarıyla (topluluğun hayatta kalmasını ve topluluğu oluşturan her bireye zarar verecek olan şiddete başvurulmayacağını garantileyen standartlar) uyumlu hale getirmiştir. Normlar ilk olarak dinler vasıtasıyla yayılmış fakat daha sonra, aynı işlevi yerine getiren, öykü anlatım kültürü gelişmiştir. Yunan trajedileri öykü anlatımına ait ilk örneklerdendir. Öykü anlatmak için kullanılan yöntemler ve teknikler değişmiştir ve değişmeye de devam edecektir. Fakat aynı türden pek çok öykü, geçmişte olduğu gibi, şu anda da anlatılmaktadır. Kişisel ikilemleri, vicdansız kötü adamları ve aileye yönelik tehditleri ele alan melodramları hala çok severiz. *2012* filmi kıyamet hakkındadır ve muazzam ölçüde bilgisayar ortamında yaratılmış görüntüye ihtiyaç duymaktadır fakat bunun yanında 19. yy. Amerika'sında sıkça görülebilecek biçimde, tehdit altındaki bir aileyi konu edinmektedir. Davranışlarımızı düzenleyen normları ele almaktadır (cömert ve topluluk yanlısı davranış tarzı yüceltilirken topluluğu oluşturan bireylerin hep birlikte hayatta kalmasına zarar verecek olan bencillik lanetlenmektedir).

Pek çok film insanları insan, medeniyetleri medeni yapan normları ele almaktadır. Bu tarz filmler genellikle aile gibi medeni kurumları destekleyen normların devamını sağlayan iyi davranışlar ile bu kurumlar adına tehdit oluşturan norm-karşıtı davranışları birbirinden ayırır. Bir suç öyküsü medeni normlardaki bir çatlağı konu edinirken bir aşk öyküsü, geleneksel hale gelmiş kur yapma davranışlarına ait medeni normlarla uyumlu doğal üreme güdüsü hakkındadır.

John Ford'un *Çöl Aslanı* filmi insan topluluklarını ayakta tutan davranışlar ile bu topluluklara tehdit oluşturan davranışları birbirin-

den ayırır. Mülk ve aile gibi kurumları korumada normların önemini anlatır. Bu tür normlar ve kurumlar doğa üzerine bir düzen dayatırlar ve film de, beklenecegi üzere, hem mekânsal hem de zamansal boyut itibariyle bilinçli olarak düzenlenmiştir. *Çöl Aslanı* çerçeve içinde çerçeve ile başlarken bir kulübenin kapısı, ailenin annesi tarafından, dışarıdaki uçsuz bucaksız manzara görülecek şekilde açılır. Tamamen kapatılmış karanlık iç mekan ile oldukça aydınlık dış mekan arasındaki çarpıcı karşıtlık bir yanda ev yaşamına ait medeni dünya ile diğer yanda medeniyete yönelmiş tüm tehlikeleriyle doğa arasındaki temel çelişkinin filmin merkezini teşkil edeceğini bizlere göstermektedir. Kadın kocasının kardeşi Ethan'ın İç Savaş'tan döndüğünü görür. Eve yaklaştıkça Ethan, her iki yandan totemlere benzeyen dev kaya oyuntularının (Ethan'ın film boyunca ilişkilendirileceği doğaya ait güçlere dair metaforlar) ön plana çıktığı bir alan içinde resmedilir. Çerçeveleme vahşi doğanın enginliğini vurgularken bu doğada hayatta kalmanın belirli nitelikler gerektirdiğini ima etmektedir. Fakat bir yandan da bu dünyanın "oralarda" bulunduğunu göstermektedir. İzleyici medeniyet ve -birbirleriyle düzenli bir mesafeyi koruyan insanların oluşturduğu bir kalabalık olarak gösterilen ve evin iç sınırları vasıtasıyla koruma altına alınmış biçimde çerçevelenen- topluluğa ait evcimen dünya içinde konumlanmıştır. Medeni alan tamamen dolu bir alan iken doğa boş, tenha ve tehditkârdır.

Filmde kültürün doğaya ait düzensizliğe karşın düzeni ve insanın vahşi doğasına karşın medeniyeti sağlamayla ilgili temel kaygısı oldukça açıkça fark edilen bir temadır. Film kaçırılan beyaz bir kızı bulmak üzere vahşi doğaya yapılan yolculuklardan oluşan zamansal bir düzene ve yerleşimcilere ait uygarlık ile Amerikan Yerlilerine ait Kızılderili kültürü arasındaki asimetrik karşıtlıkla oluşan mekânsal bir düzenlemeye sahiptir. Medeniyet kurallar, normlar, tek eşli evlilikler ve mülkiyet hakları gibi toplumu ayakta tutan kurumlarla nitelenirken vahşi doğa, bu yapıların belirgin biçimde yokluğu ile tanımlanır. Karşılıklı ilginin değil, şiddetin hayatta kalmayı sağladığı ve mülk hırsızlığının ve kadınları takas etmenin kural olduğu bir alandır.



Figür 16. I > *Çöl Aslanı.* Film doğa ve uygarlık arasındaki görsel bir karşıtlıkla başlar.

Ethan kardeşi Aaron'un çiftliğine geri döndüğünde Yerliler çiftliğe saldırırlar. Aile katledilirken iki genç kız kaçırılır. Bu kızlardan biri de daha sonra öldürülür. En küçük kız olan Debbie ise Yerlilerin Şef'i olan Scar'ın eşlerinden biri olur. Ethan ve Aaron tarafından evlat edinilen melez Marty Debbie'yi bulmak üzere yollara düşerler. Sonunda başarıya ulaşırlar ve Şef Scar'ı öldürürler.

Arayış içindeki iki adam üç yolculuğa çıkar. Debbie'yi bulmak üzere girişilen ilk arama seferi topluluğun kendini korumadaki başarısızlığını gözler önüne serer ve Ethan'ı, diğer insanlardan, onun (Ethan'm) Yerli gelenekleri üzerine üstün bilgisini göstererek ayırır. Ortak değerlerin ve kurumların temsilcisi olan Rahip Clayton Yerlilerin ardından büyük bir grup gönderir; nehir kıyısında saldırıya uğrarlar; içlerinden biri yaralandığında ortak kurallara uymaları gerektiğini fark ederler ve geri dönerek adamı kurtarırlar. Topluluğu ayakta tutan kurallar, onu (topluluğu) vahşi doğada etkin bir savaşma gücünden mahrum bırakır. Filmin bu bölümünde adamlar bir mezarda bir Yerli bulurlar (yerlileri -medeni normların ve kurumların dışında kalan ve bunlar tarafından ehlileştirilmesi gereken- fiziksel olanın doğal dünyası ile ilişkilendiren bir gönderme).

Ethan tarafından önderlik edilen ikinci arama seferi adamları çok daha tehlikeli alanlara sevk eder. Medeni yapıların asla var olmadığı ve doğanın tehditlerinin çok daha belirginleştiği alanlardır bunlar. Bu tehlikeler artık cinsel anlamda da çok daha açık biçimde görünür hale gelir. Ethan, tıpkı annesi gibi cinsel olarak şiddete maruz kalmış Lucy'nin cesedini gözlerden uzak bir noktada bulur. Ethan Marty ve Brad'in, kıza yaklaşmasını engeller. Bu eylem evlilik dışı cinselliğin medeni yaşam içinde de görülebileceğini fakat bastırılmış olduğuna işaret eder. "Vahşi" doğanın bir göstergesi olarak, medeniyetin asla hoş göremeyeceği bir şeydir. Kızın cesedini bulduktan sonra Ethan'ın toprağı bıçağıyla kazması cinselliğe ait fiziksel beden ile doğaya ait fiziksellik arasındaki ilişkiyi gösterir. Buna uygun biçimde kızın bedenini, toplumun baskı aracı olarak kullandığı türden bir medeni sembol olan ordu ceketiyle örtmüş ve doğal fiziksel yaşama ait tehlikeleri düzen altına almıştır. Bu sekans sırasında cinselliğe ait medeni ve sözel bir baskılama devreye girer. Brad, Lucy'i kastederek "Yoksa ...?" diye sorduğunda aslında cinsel saldırıya maruz kalıp kalmadığını sormaktadır. Ethan öfkeyle yanıt verir: "Bana bunu bir daha asla sorma." Debbie'den bahsederken de şöyle söyler: "Onu kendilerinden biriymiş gibi yetiştirecekler, ta ki yaşı " Ethan cümlesini tamamlamaz ve o sözcüğü kullanmaz. Cinsellikle ilgili sözcükleri bastırarak fiziksel cinsel doğanın ancak medeni toplum içinde var olabileceğine dikkat çeker; güvenli biçimde baskılanmış veya simgeler ve evlilik kurumu vasıtasıyla dönüştürülmüş bir kavram/eylem olarak.

Filmsel evrendeki bu evlilik biçimi "evcimen" kadın ile "eril" erkek arasında rollerin kesin olarak ayrışmasını gerektirir. Biçimlerden ve sınırlardan yoksun fiziksel yaşamın medeniyet temelli toplumun yapasma yönelttiği tehlikelerden biri de bu rollerin sarsılacağı, aralarındaki sınırların ortadan kalkacağı olmuştur. Ethan Brad'e Lucy'nin öldüğünü söylediğinde Brad'in yaşadığı kontrol kaybı Ethan'ın kendine hakim olan tavrı ile tezat oluşturur. Brad'i, film içinde yeterli derecede eril yapan niteliklerden (örneğin, vahşi doğaya ait doğal dürtüleri bastırma becerisi) mahrum bırakır. Fakat

belki de daha önemlisi Brad'in Lucy'nin kıyafetini giyerken gördüğü kişinin Lucy değil, kadın gibi giyinmiş bir Kızılderili erkeği olmasıdır. Sınırları belli olmayan fiziksel doğa -evlilik dışı cinsellik yoluyla- sadece medeni, erkek egemen geleneği sarsmakla kalmaz ayrıca da ulaşılması zor erilliği çok daha zahmetsizce tanımlayacak ve belirleyecek bir biçime sokacak yolla kimlikleri de iç içe geçirir.

Debbie'nin kurtarılması Marty'nin başarıyla erilleştirilmesiyle ve kızın kaçırılmasının temsil ettiği tehlikeli fiziksel dürtülerin baskılanmasını haklı çıkaracak olan ailenin sembolik olarak inşa edilmesiyle aynı zamana rastlar. İkinci arama yolculuğunun başarısızlığından sonra Ethan ve Marty Jorgenson'un çiftliğine dönerler. Burada Marty ve Laurie, daha sonra evlilikle sonuçlanacak, geleneksel anlamda flört sürecine başlarlar. Bu bölüm boyunca Ethan, Aaron'a ait sürünün miras meselesinden bahsederken, bu sürüye Debbie'nin değil, kendisinin sahip olacağını söyler. Bir sonraki arama sekansının sonunda, bu sorun (sürünün miras yoluyla kime kalacağı) daha da görünür hale gelir; Debbie'i bulduktan ve kızın kendisini bir "Yerli" olarak gördüğünü öğrendikten sonra, Ethan Debbie'nin tüm haklarını yok sayan yeni bir vasiyet hazırlar ve bütün mülkünü Marty'e bırakır. Ayrıca, simgesel olsa da, filmsel anlatı ve yapı içinde, Marty'i kendi varisi olarak belirler. Marty, topluluğa ait normları güvence altına alma hususunda Ethan'ın yerini almak üzeredir.

İkinci arama sekansı cinselliğe ait tehlikeleri konu edinirken üçüncü arama sekansında Marty ve Ethan ticarete ait tehlikelerle yüz yüze gelir; fakat bu tehlikelerin de cinsellikle ilişkili olduğu görülür. Yerlilerle ticaret yaparlarken Marty yanlışlıkla bir eş satın alır. Scar ile karşılaştıklarında ise, Şef, Debbie'nin de aralarında olduğu birkaç eşiyle birlikte bir çadırda oturmaktadır. Çok eşlilik Ethan'ın babanın soyuna ait üreme/çoğalmanın tehlike altında olduğunu fark etmesiyle aynı zamana denk gelir. Bunun sonucunda mallarını ve mülklerini Marty'e bırakır.

Buna uygun biçimde bu vasiyet sahnesi bir mağarada yaşanır (filmde daha önce annenin cinsel şiddete maruz kalmış bedeninin

bulunduğu yer altındaki domuz ahırını anımsatan fiziksel doğa ile ilişkilendirilen ve eninde sonunda Debbie'ye kavuşulacağını önceden haber veren bir alandır mağara).

Özenle planlanmış bu filmdeki olumsuz anlamlar, sorunların çözümünü izleyiciye sunacak sahneleri zorunlu kılmaktadır. Bir sonraki bölümde Marty ve Ethan kasabaya geri döndüklerinde Lauire ile Charlie'nin (aşırı derecede kadınsı olarak betimlenen bir adam) evlenmek üzere olduğunu görürler. Marty Charlie ile kavga eder ve Lauire'yi geri kazanır (Lauire burada kendisi adına yapılan bu şiddet gösterisinden hoşlanır ve Marty'nin erilliğini onaylar). Ayrıca, bu bölümde Ethan silahını Clayton'a vermeyi kabul eder. Medeni normların ve kurumların zaferi, topluluğun hayatta kalmasını güvence altına alacak rolleri ve iyi prova edilmiş davranışları tahsis eden, üzerinde çok çalışılmış bir düğün dansı sahnesiyle aynı zamana denk düşer. Daha önce bir erkek çocuğuna benzeyen Lauire artık, erilliği yeni kazanmış Marty'ye uygun bir eş olacak biçimde gelinlik giymektedir. Marty'nin dönüşümü bu sekansın sonunda, Yerlilerin kampının yerini ifşa eden Moses Harper bilmecesini tek başına çözmesiyle, başarıyla tamamlanır.

Artık Marty ve Ethan yer değiştirebilir ve Marty, topluluğun koruyucusu olarak Ethan'ın yerini alabilir. Öykünün bu noktasına kadar sadece Ethan'ın tekelinde olan şiddet kullanma edimine ortak olur. Bu dönüşüm, toplumun, hayatta kalması adına Ethan ile özdeşleştirilen şiddetin artık kabul gördüğünü ifade ederken Ethan'ın da topluluğun normlarıyla uzlaşacağının işaretlerini verir (Ethan Clayton'ın kurtarma operasyonuna katılmayı kabul eder). Topluluğa ait normların onaylanması ve Ethan'ın yabanıllığının evcilleştirilmesi, şu ana kadar Avrupa kökenli Amerikalıları görsel olarak baskılayan ve onların denetiminin dışında kalan fiziksel yaşama ait doğanın kontrol altına alınmasını vurgulayan görsel motiflerle birlikte sunulur. Vahşi doğada iyi bir görüş noktası yakalamak üzere ilerleyen adamların gösterildiği görüntülerden sonra Ethan ve Clayton Yerlilerin yaşadığı kampı yukarıdan görecek bir konum bulurlar. Yerliler,

kendilerine "bir o yana, bir bu yana giden" anlamına gelen "Noyake" adını verirler ve herhangi bir yerleşik yapıdan yoksun gezginler olarak hayatta kalırlar. Fakat şu anda konumları bilinmektedir ve bu bilgi de topluluğa ait adalet yapısının onlar üzerine dayatılmasına imkan sağlamaktadır. Doğanın vahşiliği, artık, medeniyetin normalleştirici gücü karşısında acizdir.

Benzer bir yerden yükselme durumu Ethan, Debbie'yi Yerli kampına düzenlenen saldırıdan sonra kucağına aldığında yaşanır. Kız, hemen önünde yere düştüğü mağara ile ilişkilendirilirken –medeni bir yapıdan yoksun- cinsel yaşama ait fiziksel dünyadan çekilip, kurtarılmıştır. Filmde, bu andan hemen önce Laurie (medeni, evcimen kadın rolünün simgesi) Debbie'yi evlilik dışı cinselliğe ve ticarete ait, birbirine bağlı tehlikeleri vurgulayacak biçimde tanımlar: "Artık çok geç. O artık yetişkin bir kadın. En yüksek teklifi verene parayla satılmıştır, kendi vahşi çocuklarıyla birlikte". Film yapısı, Debbie'nin bu evlilik dışı doğal fiziksel cinselliğe ait evrenden kurtarılıp, topluluk içindeki normlar ve kurumlar dünyasına getirilmesini gerektiren bir sonuca ihtiyaç duyar. Artık uygun biçimde evlenebilir, başkasının çocukları yerine kendi evlatlarının bakımıyla ilgilenebilir ve tek bir erkeğe ait olabilir. Ve bu da topluluk içindeki mülklerin, nesilden nesle, güven içinde aktarılmasını güvence altına alır.

Karakterler ve bu karakterlerin hayat verdiği ahlaki idealler birbirleri ile benzerlikler ve farklılıklar vasıtasıyla ilişkilendirilmiştir. Ethan ve aynı zamanda yerel Texas Muhafızlarının başı olan "Rahip" Clayton birbirlerine hiç benzemezler. Filmin başında vahşi doğadan gelerek kardeşinin çiftliğine ulaşan Ethan bir gezgin, kanun düşmanı ve medeni kurallara karşı başkaldıran bir isyankar olarak kodlanır. Eşi ve çocuklarıyla birlikte saf bir aile hayatı yaşayan, amaçsızca gezinmek yerine kanuna saygılı bir düzen içinde var olan Aaron ile taban tabana zıt bir karakterdir. Clatyon da, Ethan'ın aksine, doğal ve yabani davranış üzerine ahlaki kuralları dayatan ve böylece de toplumların refahını koruyan din ve kanun arasındaki karşılıklı ilkelerin vücut bulmuş halidir. Ethan bir silahşordur ve

medeni bir topluluk içinde yeri yoktur. Ayrıca bir eşe ya da romantik bir ilgiye sahip olmadığı da vurgulanmalıdır.

Ethan ve Marty arasında da koşutluklar ve karşıtlıklar mevcuttur. Marty de, Ethan'a benzer biçimde, yarı "vahşi" Kızılderili, yarı "medeni" beyazdır. Ethan gibi Yerlilerle ilgili önemli bilgilere sahiptir. Filmin ilk sahneleri onları birbirleriyle koşut görsel alanlarda resmeder. İkisi birlikte vahşi doğadan gelmekte ve çiftliğe doğru at sürmektedirler. Daha sonra veranda da otururlarken önce arkaya –eve- doğru bakmakta sonra da yüzlerini yabani hayata çevirmektedirler. Koşutlukları, kadınlarla olan ilişkileri vasıtasıyla gösterilen ve anlatının sonucunu şekillendiren önemli bir farklılık da içerir: Marty Laurie'yle ve evlilik ve aile kurma vasıtasıyla toplulukiçinde bir yer elde edebilme olasılığıyla ilişkilendirilmiştir. Film topluluğa, doğa karşısında imtiyaz tanıdığından, sonuçta galip gelecek olan Marty'nin değerleridir. Ethan Debbie'yi öldürmek istediğini söylediğinde ona karşı gelen, kızı kurtaran ve onu topluma yeniden kazandıran Marty olur.

Medeniyet ve doğa da, armağan verme ve ticaret yapma gibi belirli eylemlerde iki ayrı uçta yer alacak biçimde birbirinden ayrılır. Armağan verme toplumla ve insanlar arasında karşılıklı bağlar yaratmakla ilişkilendirilen sembolik bir jesttir. Bu jest güven, cömertlik ve karşılıklı ilgi (diğer deyişle toplumları var eden ilişki türleri) anlamına gelirken ticaret karşılıklı güvensizlik ve karşılıklı bencillik üzerine kurulmuş bir çıkar kaygısına ait sıcak ilgiden yoksun ilişkiler ağı (topluluklar arası veya topluluk dışı yaşamı niteleyen eylem tarzları) anlamına gelir. Emilio Figueora, Ethan'a şöyle söyler: "bir bedel karşılığında hizmetinizdeyim. Bunun her zaman bir bedeli vardır". Buna karşın Ethan'a yardımcı olan Moses Harper para almayı reddeder ve sadece "şömine karşısında bir sallanan sandalye' ister (topluma ve onun normlarına bağlılığın bir simgesi olarak).

Ethan ve Marty hem armağan verme hem de ticaretle ilişkilendirilmiştir fakat her ikisi de armağan vermeyi yeğlemektedir. Filmin başında Ethan'ın çocuklara armağanlar vermesi onu top-

luma dost bir karakter olarak nitelerken filmin sonunda Debbie'yi affetmesi Ethan'ın toplum normlarını reddetme arzusunu (aile bireylerinden biri olan Debbie'yi öldürmek isteği duymaktadır) telafi eder. Sonuç olarak karakterin yapısal konumu "tehlikeli yabancı"-dan "toplumun kurtarıcısı"na evrilir. Marty armağanlarla –Ethan'a nazaran- çok daha içli dışlıdır ve ticaretteki başarısızlığı farkında olmadan kendisine bir eş satın aldığında görünür hale gelir. Debbie'yi aramaya Lauire'nin hediye ettiği bir at ve silahla devam edebilmiş ve, nihayetinde, Ethan ona aile mülkleri armağan etmiştir. Film toplum yaşamına ait normları her iki ana karakter vasıtasıyla sunmuş ve toplum dışı yaşama ait olan ihanet ve hırsızlık gibi eylem türlerini de dışlamıştır.

Medeniyet "çılgınca" davranışların baskılanması üzerine kurulur. Ethan bu davranışlardan bazılarını sergiler fakat filmin sonunda toplumsal normları belirleyen mantığa geri döner. En tehlikeli çılgınlık kadın cinselliği ile ilişkilendirilmiştir. Bir medeniyet içinde malların aktarımı, kadınlar cinsel açıdan evlilik dışı ilişkiler yaşadığında doğacak çocukların babaları saptanamadığında imkansız hale gelir. Bu anlamda en mühim karakter Debbie'dir. Aileye dayanan medeniyete ait medeni yapıdan uzağa, Yerlilerle özdeşleştirilen evlilik dışı cinselliğin doğası içine düşmüştür. Filmi ele alırken çok alakasız gibi görünen cinsellik, flört süreci ve evlilik, bir anda büyük önem kazanır. Filmin başında Ethan'ın vahşi doğadan atıyla gelmesi, Scar'a benzer şekilde Avrupa kökenli Amerikan toplumuyla ilişkili olarak yapısal bir alanı işgal ettiğini gösterir (Scar daha sonra bu topluluğa saldıracaktır). Diğer deyişle Scar'ın toplum dışında temsil ettiği her şeyi Ethan toplumun içinde temsil eder. Dışarıdan gelen şiddet ve cinsel saldırı birçok yönden insan doğası içinde iş başındadır ve bunun da medeni toplumlarda bastırılması gerekmektedir. Scar toplumsal normlarla baskı altına alınmamış ve evlilik gibi kurumlarca düzenlenmemiş rasgele cinselliğe ait tehlikeyi temsil etmektedir. Özel mülke tecavüz etmesi bir diğer önemli temadır. Ethan açık bir biçimde cinsellik barındıran bir karakter değildir fakat cinsel bir sembol olan bir kılıç taşımaktadır ve onu çocuklara hediye

ederek, cinsel anlamda bu kılıcın temsil ettiği her şeye toplumun normları karşısında boyun eğdirir. Debbie'ye de toplum-karşıtı şiddetin bir sembolü olan bir savaş madalyası hediye eder. Bu simgeler şiddet güdülerine aracı olan ve bunları düzenleyen ve bunları toplumun devamını sağlayacak şekilde yönlendiren toplumsal kültür içinde işleve sahiptir ve Ethan bunları birer armağana dönüştürüp çocuklara verdiğinde, simgesel olarak, kendi vahşi dürtülerini de topluma teslim etmiş olur. Mülkiyet hakları ve evlilik gibi kurumların icat edilmesine imkan veren insan evrimi içindeki değişimin simgesel olarak düşünmemizi de mümkün kılması ilginçtir.

Toplum dışında bu tür simgeler yoktur çünkü, doğada, vahşi fiziksellik baskı altına alınmamıştır ve uylaşımlar, semboller ve evlilik ritüelleri gibi medeni etkileşim biçimleri bu fizikselliğin yerini almamıştır. Scar Debbie'yi gözetlerken (Ethan'ın kıza bir hediye vermeden önce yaptıklarını anımsatan bir sahne içinde), kendisinin toplum içindeki cinsel arzuyu düzenleyen simgesel aracıların ne kadar dışında kaldığını gösteren fallik bir boruya üfler. Ava çıkmış ve avını bulmuştur; evlilik gibi topluma ait bir ritüele ihtiyaç yoktur. Borudan çıkan vahşi ses, aile üzerine kurulmuş topluma ait temel yapısal ilkeleri anımsatacak biçimde, çiftlerin oldukça karmaşık dansları icra edebilmelerine imkan tanıyan Laurie'nin evlilik müziği ile tezat oluşturur.

Scar toplum içinde yatan tehlikelerin toplum dışından gelen bir yansımasıysa (özellikle vahşi cinsel dürtülere dair potansiyel tehlike) kadınların bedenleri de bu tehlikenin bir parçası olarak kodlanmıştır. Bu bedenler herkese açıktır; kişinin mal ve mülkünün babadan oğula aktarılmasını gerektiren erkek egemen kültüre ait ataerkil şart kadınların bedenlerine ait potansiyel evlilik dışı cinsel ilişki olasılığı nedeniyle tehlike altındadır. Aaron'un eşi Martha gizlice Ethan'ı arzulamakta fakat bu arzusunu denetim altında tutmaktadır. Scar topluluğu yok edince, uyguladığı şiddet Martha'ya karşı tecavüz biçimini alır. Kadının karşı koyma çabası Yerlilerin kendini tutma/kısıtlama yoksunluğu ile iç içe gösterilir. Ethan'ın,



Figür 16.2 & 16.3 > *Çöl Aslanı.* Bir düğün dansı gibi topluluk ritüellerine ait görüntüler düzeni ve uyumu göstermekte ve düzensiz ve uyumsuz doğa görüntüleri ile tezat oluşturmaktadır.

Marty'nin tecavüzün gerçekleştiği kulübeye bakmasını engellemesi ve onu korumacı bir tavırla oradan uzaklaştırması Marty'nin aldığı eğitimin önemli bir parçasıdır. Annenin bedeni ve kontol altına alınmamış fiziksel doğa ile ilişkilendirilen tehlikelerle Marty arasına mesafe koyulması, finalde toplumun kurtarıcısı olacak karakter için önemlidir. Bu kurtarıcı rolü doğaya karşı mesafeli olmayı ve doğa üzerinde bir kontrolü gerektirmektedir.

Filmin sonunda Debbie'nin aileye ait yuvaya kazandırılmasıyla medeni normlar vahşi doğa üzerinde simgesel olarak yeniden onaylanır. Medeniyetin temellerini yineler çünkü iki önemli insan yapımı kurumun (mülkiyet hakları ve aile) yaratımını temsil etmektedir. Mal ve mülkün nesilden nesle güvenle aktarılması adına, kadınları erkeğin vahşi cinsel saldırılarından koruyacak evlilik kurumu icat edilmiştir. Soya dair açık bilgi ile mal ve mülk aktarılabilir. Ve yuvaya bağlı aile toplumunun yaratılmasıyla birlikte karşılıklı ilgiye dair normlar, medeniyetin birleştirici dolgusu olarak, evrensel hale gelir.

Öğrenci Alıştırmaları: *Adem'in Elması* (*Adams æbler* – 2005)

Filmde, medeniyet ile medeniyet öncesi yabanıllık arasındaki çatışma nasıl işlenmiştir? Rahibin, tekrar tekrar, kabalık fikrine nasıl döndüğüne dikkat edin. Bu durum değerler düzenine nasıl bağlanmaktadır?

AYRICA BAKINIZ

Boyd, Bryan, On the Origin of Stories: Cognition, Evolution, Fiction.

Boyd, Bryan, Joseph Carroll, and Jonathan Gottschall. *Evolution, Literature, Film.* New York: Columbia, University Press, 2010.

Cosmides, Leda, and John Tooby. "The Evolutionary Foundations of Culture", in Jerome

Barkow, Leda Cosmides, and John Tooby. *The Adapted Mind.* New York: Oxford University Press, 1992.

Distin, Kate. *Cultural Evolution.* New York: Cambridge University Press, 2011.

Dizin

12 Öfkeli Adam, [12 Angry Man], 14, 15, 54, 65
50 İlk Öpücük [Fifty First Dates, 2004], 181
2012 276
2046 11, 127, 128, 181, 182

A

Açı - karşı açı, 23, 102
Açılı çekimler, 11
Adem'in Elması [Adams æbler – 2005], 287
Ahlak, 53, 98, 99, 127, 153, 168, 193, 258, 274
Aile kurumu, 275
Akademi oranı [aralığı], 50
Akademi Ödülü, 26
Akıl Defteri [Memento, 2000], 156
Aksiyon sekansı, 107
Alan derinliği, 20, 30, 31
Almaşık kurgu, 22, 23
Alt açı [çekim], 74, 75, 76
Alternatif sinema, 179
Altın Arayan Kızlar [Gold Diggers of 1933], 12, 13, 187, 188, 190, 191, 192, 195, 196, 197
Amelie (2001), 6, 44, 45, 46, 47, 48, 166, 167
Amerikan ekonomik sistemi, 224
Amigdala, 246
Ana akım anlatı, 177, 179
Ana akım sinema, 179
Ana ışık, 24
Anger, Kenneth, 176, 177
Anlatı, 1, 25, 42, 69, 93, 115, 143, 144, 145, 146, 152, 153, 158, 167, 176, 177, 179, 181, 182, 183, 226, 233, 280
Anlatı perspektifi, 153
Anlatı stratejisi, 143
Araya girme, 22
Arkadan aydınlatma, 127
Arka ışık, 25
Asimetrik, 59, 63, 64, 65, 277
Asimetrik kompozisyonlar, 63, 64
Aşk Rüzgarları [Written on the Wind, 1956], 130, 131, 132, 133, 206
Aşk Zamanı [In the Mood For Love, 2000) 52, 53
Ataerkil, 237, 285. Bkz. Erkek egemen,
Atlama, 22
Avatar (2009), 7, 25, 43, 154, 185
Avukat [Michael Clayton, 2007], 9, 10, 84, 98, 101, 115, 143, 144, 164, 165, 166, 271
Aydınlatma [arkadan , yayınık, güçlü ana ışık, ışık kontrastları, zayıf ana ışık, üç noktadan], 23, 26, 44, 117, 126, 127, 128, 129
Azap Yolu [Road to Perdition, 2002], 81, 82, 128, 129, 139, 140

B

Baba [The Godfather, 1972] 46, 82, 83, 137, 138, 237, 266, 267, 268, 269, 272
Bakış açısı, 25, 37, 154, 158,

195, 254
Bakış açısı çekimi, 19
Bakış uyumu, 22
Balıkçı Kral (Efsanesi), 255, 259
Bedensel yaşam, 216
Belgesel, 172, 179, 180, 183, 194, 260
Bertolucci, Bernardo, 14
Bıçak Sırtı [Blade Runner, 1982], 120, 121
Bileştirme, 20
Bilinçaltı, 207, 208, 209, 211, 216, 217
Bilişsel(lik), 81, 177, 181, 196, 209, 245, 246, 250, 275
Bireycilik, 204
Bir Ulusun Doğuşu [Birth of a Nation, 1915], 179
Bisiklet Hırsızları [Ladri di Biciclette, 1948], 56, 58, 69
Boş alan,. Bkz. negatif alan
Brando, Marlon, 136
Brinkley, Alan, 188
Buccaneers, The [1995], 122, 123
Büyük Buhran, 187, 190, 197

C

Chung Hing sam lam [Chungking Express, 1994 168
Cinnet [The Shining, 1982], 3, 11, 80, 81, 94, 95, 117, 119, 120, 122, 124, 125, 131, 132, 135, 137, 139, 141
Cinsel, 5, 15, 16, 55, 73, 131, 164, 174, 175, 176, 211, 212, 216, 217, 238, 239, 240, 242, 275, 279, 280, 282, 284, 285, 287
Cinsel kimlik, 15, 16, 175, 217, 239
Cinsellik, 136, 185, 208, 217, 258, 280, 284
Coppola, Francis Ford, 107, 110, 255
Crawford, Joan [kostüm, Ömre Bedel Kadın], 235
Crossfire (1947), 87
Cumhuriyetçiler, 193

Ç

Çerçeve, 11, 12, 16, 17, 18, 21, 26, 28, 32, 36, 50, 51, 52, 53, 54, 56, 65, 66, 71, 80, 84, 99, 102, 126, 162, 164, 200, 250, 277
Çerçeveleme, 17, 277
Çin Mahallesi [Chinatown, 1947], 128, 129
Çok eşlilik, 280
Çok kültürlü çoğulculuk, 247
Çöl Aslanı [Searchers, The, 1956], 10, 50, 51, 74, 76, 118, 149, 150, 151, 276, 277, 278, 286

D

Davranış kuralları, 276
Dekor [props], 17, 26
Demir Adam [Iron Man, 2008], 43, 154
Deneysel film, 177
Deneysel sinema, 172, 177, 179
Deren, Maya, 176
Derin odak, 18, 20
Derrida, Jacques, 263, 274
Devamlılık, 22
Devlet Düşmanı [Enemy of the State], 53
Diegesis, 25
Diegetik olmayan ses, 23
Diegetik ses, 23
Difüzyon filtresi, 128
Dil, 136, 199, 200, 270, 271

Dil sistemi, 199
Dmytryk, Edward, 87, 88, 116
Doğa, 72, 74, 84, 163, 231
Dolgu ışığı, 25
Dövüş Kulübü [Fight Club, 1999], 240, 241
Dr. Caligari'nin Muayenehanesi [Das Cabinet des Dr Caligari, 1920], 141

E

Easy Rider, 1969, 111
Eğimlendirme, 20
Ekonomik eşitlik, 203, 254
Eliot, T. S., 259
El kamerası çekimi, 19
Empati, 52, 53, 66, 120, 131, 135, 137, 196, 239, 245, 246, 251, 258
Erillik, 239
Erkek egemen, 82, 98, 122, 232, 241, 265, 266, 272, 280, 285. Bkz. Ataerkil,
Eşcinsel düşmanı, 249
Eş zamanlı olmayan ses, 24
Eş zamanlı ses, 24
Evlilik, 148, 275

F

Fahişe [Klute, 1971], 84, 85, 163, 164
Faşizm, 254
Feminist hareket, 8
Feminist sinema araştırmacıları, 231
Filmsel alan 18
Filtreler, 21
Flu odak, 21
Fon/arka plan, 21, 24
Ford, John, 76, 107, 118, 255, 276
Fox News, 219
Freud, Sigmund, 207, 208, 218
Freudyenizm, 209
Freudyen psikanaliz, 209
From Ritual to Romance, 259

G

Geceyarısı Kovboyu [Midnight Cowboy, 1969], 111
Genel plan, 13, 14, 19, 26, 34, 70
Geniş plan, 19
Gerçekçilik, 171
Geriden gösterim, 21
Girl in the Cafe, The (2005) 111
Gizli Teşkilat [North by Northwest, 1959], 201, 202, 206
Göç, 246
Görsel düzlem, 18
Görüntü açısı, 84
Gösteren (işitsel imgeler), 199
Gösterilen (zihinsel imgeler), 199
Göz hizası çekimi, 19
Grant, Cary, 201
Güçlü ana ışık, 128

H

Harp Esirleri [La Grande Illusion, 1937], 76, 78
Hayallerin Peşinde [Revolutionary Road, 2008], 218
Hayat Ağacı [The Tree of Life, 2011], 183
Hayatımızın En Güzel Yılları [The Best Years of Our Lives], 26, 27, 29, 31, 32, 33, 35, 37, 38, 39, 62, 64, 88, 89, 134, 161, 162, 171
Hiroşima, Sevgilim [Hiroshima, Mon Amour, 1959], 179, 180
History and Memory (1991), 183
Hitchcock, Alfred, 4, 5, 71, 72,

73, 75, 78, 84, 86, 87, 169, 218
Ho Chi Minh, 255
Hoffman, Philip Seymour, 136, 138
Hoover, Herbert, 187, 188, 191, 193, 195, 196
Horatio Algercilik, 223
Hoşgörüsüzlük [Intolerance, 1916], 111
Hyenes (1992), 104

I

Inside Job (2010), 182
Irkçılık, 248, 252
Işıklar Sönerken [Gaslight, 1944], 65

İ

İç-İçe Kurgu, 22
İdeoloji, 221, 224
İkili çekim, 21
İrade, 131, 155, 194, 212
İroni, 99, 105, 273
İzleyici, 82, 153, 156, 177, 201, 202, 260, 277

K

Kadın cinselliği, 284
kahramanlık anlatıları 147
Kahramanlık anlatısı, 151, 152
Kamera işleyişi, 196
Kamera konumu, 26, 32
Kameralı Adam [Chelovek s kino-apparatom, 1929], 115
Kamera mesafesi, 20
Kapitalist sistem, 219
kapitalizm 154, 206, 225, 226, 254
Kapitalizm, 154, 206, 225, 226, 254
Kara film, 63, 127, 141
Karakterler, 14, 17, 22, 23, 44, 51, 63, 66, 69, 102, 111, 119, 123, 131, 134, 136, 153, 155, 158, 161, 164, 167, 174, 176, 182, 200, 207, 258, 272
Kararma, 22
Kare kare çözümleme, 16
Kaydırma çekimi, 77, 78, 79, 86
Kaza Kurşunu [Knocked Up, 2007], 7, 8, 9, 10
Kefaret [Atonement, 2007], 156, 157
Kesme, 22, 23
Kıyamet [Apocalypse Now, 1979) 107, 110, 255, 257, 259, 260
Kızıl Damga [Scarlet Letter, 1850], 2
Komedi, 9
Kompozisyon, 28, 30, 31, 32, 34, 36, 44, 58, 59, 61, 71, 101, 102, 234
Konformist [Il Conformista, 1970], 13, 14, 67, 68, 122, 124
Kostüm, 23, 26
Kostümler, 122, 235, 242
Koş Lola [Lola Rennt– 1998], 273
Kötü karakter, 147, 149, 156
Kubrick, Stanley, 1, 3, 4, 62, 78, 94, 125
Kurgu mantığı, 238
Kuşlar [The Birds, 1963], 4, 10, 71, 72, 75, 78, 84, 86, 90, 209
Kuzuların Sessizliği [The Silence of the Lambs, 1991], 145, 146, 154, 210, 211, 215

L

Laurel Canyon (2002), 125, 126
Liberaller, 7, 107, 246, 251, 254, 259

Liberal pragmatizm, 264
Livingston, Jenny, 174

M

Mambety, Djibril Diop., 104
Masculin feminin (1966), 90, 91
Master çekim, 19
Maziden Gelen [Out of the Past, 1947], 171
Medeniyet, 277, 279, 284, 287
Medya, 219
Meshes of Afternoon (1943), 176
Metafor, 15, 122, 162, 164, 174, 216, 217
Metot oyunculuğu, 136, 137
Milius, John, 110, 255
Miras [Heiress,The, 1949], 51
Mizansen, 17
Montaj, 23, 111, 114, 115
Moore, Michael, 172, 173, 174
Motif, 87, 166, 167, 174
Muhafazakâr, 5, 8, 13, 84, 107, 122, 123, 126, 154, 187, 195, 197, 204, 218, 219, 227, 247, 248, 249, 251, 253, 255, 256, 257, 258, 259, 272
Murdoch, Rupert, 219
Mülk hakları, 275
Müzikal, 135, 195
My Man Godrfey (1936), 197

N

Negatif alan,. Bkz. Boş alan,
Nesne ilişkileri psikolojisi, 209, 216
Not almak, 42

O

Objektifler, 36, 82
Odak kaydırma, 21
Orta plan, 26, 31, 34, 43, 68, 70, 76
Orta yakın plan, 73
Otomatik Portakal [A Clockwork Orange], 1
Otorite, 76, 82, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 270, 271, 272
Otoriterlik, 264, 271

Ö

Ömre Bedel Kadın [Mildred Pierce, 1945], 49, 50, 58, 59, 61, 64, 75, 76, 93, 94, 162, 163, 232, 235, 236
Önden gösterim, 21
Ön plan, 20, 26, 56
Öykü anlatımı, 50, 104
"özgürlük" 220, 248, 254, 263
Öznel kamera çekimi, 21

P

Pan çekimi, 43, 76
Paralel kurgu, 23
Parçalı anlatı 152, 153
Parçalı anlatı, 152, 153
Paris is Burning (1990), 174, 175
Peripeteia, 144
Philadelphia (1993), 11
Philadelphia Story, The, 14, 15, 59, 61, 62, 68, 69, 119, 126, 127
Post-yapısalcılık, 263, 264, 265, 272, 274
Potemkin Zırhlısı [Bronenosets Potemkin, 1925], 111, 115
Pozlama, 24
Propp, Vladimir, 147, 149, 150, 151, 158
Psikanalitik, 210, 237
Psikoloji, 209, 239
Psikopatoloji, 209

R

Reaksiyon çekimi, 20
Renk doygunluğu, 24
Renoir, Jean, 78
Resmi Tarih [The Official Story, 1985], 261, 262
Resnais, Alain, 179, 180
Rezervuar Köpekleri [Reservoir Dogs, 1992], 242, 243
Rıhtımlar Üzerinde [On The Waterfront, 1954], 13, 14, 57, 58, 69, 70, 136, 137
Roger and Me (1989), 172, 173
Roosevelt, Franklin, 187, 188, 191, 194, 195
Ruh hali, 47, 163
Rus sosyalizmi, 203
Rüyalar, 208

S

Sanat sineması, 111
Sanat yönetimi, 23
Sarışın Venüs [Blonde Venus, 1932], 97, 98
"sarı tehlike" 247
Saussure, Ferdinand de, 199
Scorpio Rising (1964), 176
Sekans, 37, 71, 90, 99, 111, 114, 115, 139, 140, 168, 190, 192, 257, 258, 279
Semboller, 15, 285
Senaryo yazımı, 144
Serim, 22
Set tasarımı, 117, 141
Sica, Vittorio De, 69
Simetrik, 33, 59, 61, 62, 64, 65, 114
Simetrik kompozisyon, 59
Sinematografi, 182
Singulat korteks, 246
Soğuk Savaş, 200, 203, 205
Sonun Başlangıcı [Falling Down, 1993], 154
Sosyalistler, 254
Sosyoloji, 239
Steiger, Rod, 136
Stil, 14, 171, 197
Suçlama, 14
Suç öyküsü, 276
Sürücü [Drive, 2011], 102

Ş

Şeytan Duymadan Önce [Before the Devil Knows You're Dead, 2007], 54, 55, 57, 58, 73, 74, 79, 80, 91, 136, 138, 152, 153, 158
Şiddetin Tarihçesi [A History of Violence, 2005], 63, 65, 89, 90

T

Tamamlayıcı, 102
Tanıtıcı çekim, 19
Tarantino, Quentin, 2, 4
Tek Başına [North Country, 2005], 55
Tenenbaum Ailesi [The Royal Tenenbaums, 2001], 66
Tengoku to jigoku [High and Low, 1963], 168
Thelma ve Louise [Thelma & Louise, 1992], 104, 105, 158, 241, 242
Tomei, Marisa, 136, 138
Toplumsal, 7, 8, 10, 13, 27, 32, 51, 61, 62, 69, 72, 86, 87, 90, 127, 176, 181, 187, 190, 193, 197, 201, 212, 218, 220, 221, 223, 224, 227, 228, 231, 232, 234, 235, 236, 238, 240, 241, 253, 268, 270, 284, 285
Toplumsal cinsiyet, 5, 231, 232
Tür filmleri, 179

U

Ucuz Roman [Pulp Fiction, 1994], 2
Utanç [Shame, 2011], 129, 130
Uyum kesmesi, 23
Uzun çekim, 11

Ü

Üçgen, 58
Üç noktadan aydınlatma, 25, 126
Üçte bir kuralı, 52
Üçüncü Adam [The Third Man, 1949], 12, 13

V

Vahşi Belde [Wild Bunch, 1969], 111
Vergilendirme, 188, 246
Vietnam Savaşı, 107, 255, 260
Vinç çekimi, 18

W

Waste Land, The, 259
Weston, Jessie, 259
Wong Kar-Wai, 181, 182
Working Girl (1988), 221, 222, 225

Y

Yakın plan, 18
Yansıtma, 172, 194
Yapım tasarımcıları, 120
Yapım tasarımı, 23
Yapısalcılık, 199, 263
Yaratık [Alien, 1979], 115
Yayınık aydınlatma, 128
Yedi [Se7en, 1995], 133
Yeni düzen, 188, 189, 190, 194, 195, 197
Yerleştirme, 16
Yetenekli Bay Ripley [The Talented Mr. Ripley, 1999], 11
Yumuşak, 21
Yunan trajedileri, 276
Yurttaş Kane [Citizen Kane, 1941], 105, 106
Yüksek açıdan çekim, 26, 43
Yüzüklerin Efendisi [The Lord of the Rings, 2001], 5

Z

Zabriskie Noktası [Zabriskie Point, 1970], 111
Zafer Yolları [Paths of Glory, 1957], 60, 62, 77, 78
Zayıf ana ışık, 24
Zihinsel temsiller, 209, 216
Zincirleme, 22, 94, 95
Zor Ölüm [Die Hard, 1998], 227
Zum, 21

MICHAEL RYAN & MELISSA LENOS
Film Çözümlemesine Giriş

Film Çözümlemesine Giriş temel film yapım teknikleri ile titiz ve kapsamlı bir film yorumlama eğitimini iç içe geçirir. Sinema severler ve öğrenciler, bu metin sayesinde, hem filmlerin nasıl yapıldığını hem de değerlerin nasıl savunulduğunu, düşüncelerin nasıl iletildiğini ve retorik tartışmaların film teknikleri vasıtasıyla nasıl aktarıldığını çok daha iyi kavrayacaklardır. Eser içindeki tüm başlıklar olmazsa olmaz yöntemleri, kuramları ve yaklaşımları örnek filmler üzerinden ele alır. Kitabın tüm bölümleri sinema severlerin kendi film yorumlama performanslarında kullanacakları yöntemlere dair öneriler bulunduran "film çözümleme alıştırmaları" ile sona erer. Titizlikle hazırlanmış, anlaşılır bir dille yazılmış ve baştan sona görsel açıklamalarla desteklenmiş olan *Film Çözümlemesine Giriş* sinema ile ilgilenen herkes için kapsamlı bir temel sunmaktadır.

"Film incelemeleri için mükemmel bir kitap. Hem yeni başlayanlar hem de ileri derecede donanımlı sinema severler için kusursuz bir eser. Film diline, filmsel anlatıma, sahne kompozisyonuna, kameranın işlevlerine, sanat yönetimine ve kurguya dair kapsamlı bir inceleme olarak okunabilecek bilgi dolu ve eğlenceli bir kaynak. Ayrıca film kuramını oluşturan çeşitli ekollere giriş niteliği de taşımakta. Michael Ryan ve Melissa Lenos, anlatılan kavramları çok daha açık biçimde okuyucuya aktarabilmek üzere ele alınan konularla ilgili filmlere ait pek çok örneği bir araya getiriyor ve bir sinema dersi oluşturmak için gereken her unsuru eksiksizce gözler önüne seriyor. Sinema üzerine eğitim veren tüm üniversitelerde okutulması gereken bir kitap."

Mark Rosenthal pek çok uzun metraj filmin senaristidir ve Temple Üniversitesinde (ABD) sinema eğitimi vermektedir. Tüm dünyada daha çok Oscar törenleriyle tanınan Academy of Motion Picture Arts & Sciences'ın üyesidir.

De Ki >> Sinema
ISBN-13: 978-9944-492-76-8
9 789944 492768
www.sinecine.org